

Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Lilian Pacheco Monteiro da Costa

Audiolivros e a literatura em áudio

Juiz de Fora

2024

Lilian Pacheco Monteiro da Costa

Audiolivros e a literatura em áudio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração Automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Costa, Lilian Pacheco Monteiro da. Audiolivros e a literatura em áudio / Lilian Pacheco Monteiro da Costa. -- 2024. 173 p. Orientador: Rogério de Souza Sérgio Ferreira Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024. 1. Audiolivros. 2. Autorias. 3. Literatura em áudio. 4. Narrador. 5. Ouvinte. I. Ferreira, Rogério de Souza Sérgio, orient. II. Título.

Lilian Pacheco Monteiro da Costa

Audiolivros e a literatura em áudio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 25 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Charlene Martins Miotti

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Juiz de Fora, 15/04/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Charlene Martins Miotti, Professor(a)**, em 25/04/2024, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rogério de Souza Sergio Ferreira, Professor(a)**, em 25/04/2024, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ALEX SANDRO MARTONI, Usuário Externo**, em 29/04/2024, às 23:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1781560** e o código CRC **F941C57E**.

AGRADECIMENTOS

Aqui estão os meus agradecimentos, organizados em ordem alfabética, uma vez que atribuir uma ordem de importância seria uma tarefa muito difícil.

Começo expressando minha gratidão a Deus, porque dEle, por Ele e para Ele são todas as coisas; glória, pois, a Ele eternamente (Rm 11:36).

Quero estender meu agradecimento ao meu marido, Douglas. Obrigada por me emprestar seu *Word* e por toda pipoca comprada para mim.

Gabriel e Jhessika, vocês foram os responsáveis por me introduzirem a todo o mundo do Gugacast, e por isso (mas não só) sou imensamente grata.

Lorena e Luiza, obrigada pelas conversas e pelos momentos de, seja compartilhando reflexões sobre audiolivros ou sobre a vida em geral.

Não poderia deixar de mencionar meus pais, Léia e Monteiro, cujo amor e apoio incondicional moldaram quem sou hoje. Obrigada por estarem sempre ao meu lado, mesmo tão longe.

Um agradecimento especial aos podcasts que me acompanharam durante todo o processo de escrita, em especial ao *Irmãos.com*, responsável por me convencer a ouvir a saga *Harry Potter*.

Expresso minha profunda gratidão aos professores que fizeram parte da minha jornada acadêmica, desde a tia Jane, lá em Carangola, até o professor Alex Martoni, cujo incentivo foi fundamental para que eu transformasse meu interesse em uma pesquisa de mestrado. À professora Charlene Miotti, sou grata pelas discussões realizadas em sua disciplina, que proporcionaram boa parte da pesquisa aqui apresentada e pela participação em minha banca. Agradeço também ao meu orientador, professor Rogério, pelo apoio contínuo, e a todos os outros que contribuíram de alguma forma para o meu crescimento e aprendizado.

Aos demais, estendo meus agradecimentos. Sem meus companheiros de turma, sem as trocas no *Discord*, sem todos os debates realizados em eventos, essa pesquisa não teria o resultado que teve. Sou grata também por aqueles que responderam e compartilharam o meu questionário sobre consumo de audiolivros. Por fim, agradeço aos que se fizeram presentes durante esse período, porque contribuíram de alguma forma. E agradeço especialmente à CAPES, pelo apoio financeiro.

Obrigada.

Não é maravilhoso pensar em todas as coisas que ainda temos de aprender? Isso só me faz sentir feliz por estar viva... o mundo é tão interessante... Não ia ser nem metade tão interessante se a gente soubesse tudo sobre todas as coisas, não acha?

— Anne Shirley (Montgomery, 2009, n. p.)

RESUMO

Esta dissertação explora a evolução e a importância dos audiolivros na cultura literária contemporânea. Com base em precedentes históricos, avanços tecnológicos e mudanças culturais, a pesquisa fornece uma análise abrangente do papel dos audiolivros na formação das práticas de leitura e do consumo literário. Por meio de um exame de temas importantes, como a dimensão artística dos audiolivros, as preferências do público leitor de áudio e as funções em evolução de autores e narradores, o estudo destaca o potencial transformador dos audiolivros na expansão do acesso à literatura e no aprimoramento da experiência literária. Ao reconhecer os audiolivros como um gênero distinto com suas próprias convenções artísticas e significado cultural, a pesquisa busca contribuir para uma compreensão mais profunda da relação dinâmica entre tecnologia, literatura e sociedade na era digital, bem como defender a existência e legitimidade de uma leitura feita pelos ouvidos. Além disso, as análises desenvolvidas procuram sublinhar os papéis autorais na produção literária, destacando os agentes criativos e criadores da literatura em áudio. Por fim, as descobertas ressaltam a relevância duradoura dos audiolivros como uma forma literária, chamando atenção para a necessidade de investigações mais profundas sobre a mídia.

Palavras-chave: audiolivros; autorias; literatura em áudio; narrador; ouvinte.

ABSTRACT

This Thesis explores the evolution and importance of audiobooks in contemporary literary culture. Based on historical precedents, technological advancements, and cultural shifts, the research provides a comprehensive analysis of the role of audiobooks in shaping reading practices and literary consumption. Through an examination of key themes such as the artistic dimension of audiobooks, the preferences of the audio-reading audience, and the evolving roles of authors and narrators, the study highlights the transformative potential of audiobooks in expanding access to literature and enhancing the literary experience. By recognizing audiobooks as a distinct genre with its own artistic conventions and cultural significance, the research seeks to contribute to a deeper understanding of the dynamic relationship between technology, literature, and society in the digital age, as well as advocate for the existence and legitimacy of ear reading. Additionally, the analyses developed aim to underscore the authorial roles in literary production, with emphasis on the creative agents and creators of audio literature. Finally, the findings emphasize the lasting relevance of audiobooks as a literary form, drawing attention to the need for further investigations of the medium.

Keywords: audiobooks; authorship; audio-literature; narrator; listener.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Anúncio da II Bienal Internacional do Livro	53
Figura 2 – Anúncio do livro falado Como requerer um divórcio	54
Figura 3 – Títulos disponíveis em 1994 em Ribeirão Preto/SP	56
Figura 4 – Processo de produção de audiolivros	63
Figura 5 – Audiolivros mais ouvidos de acordo com o site <i>Audible</i>	87
Figura 6 – Idade dos respondentes.....	92
Figura 7 – Sexo dos participantes	92
Figura 8 – Estados dos respondentes.....	93
Figura 9 – Aparelhos utilizados	96
Figura 10 – Meios para audição de audiolivros	97
Figura 11 – Ouvintes de podcast.....	98
Figura 12 – Tarefas realizadas enquanto se escuta audiolivros.....	101
Figura 13 – Ouvintes de audiolivros que afirmaram conhecer um diretor artístico (esquerda) e ouvintes que afirmaram conhecer um narrador (direita).	126
Figura 14 – Ambiente virtual de Morgado	127
Figura 15 – Nuvem de palavras relacionada ao audiolivro <i>Harry Potter e a Pedra Filosofal</i>	130
Figura 16 – Nuvem de palavras relacionada ao audiolivro <i>A Revolução dos Bichos</i>	132

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Motivos pelos quais livros solicitados não eram produzidos	45
Quadro 2 – Processo de produção de um audiolivro	64
Quadro 3 – Atividades citadas.....	102

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Categorias dos audiolivros mais ouvidos pela Audible.....	89
Tabela 2 – Menções a podcasts.....	99

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

APA	Audio Publishers Association
MRS	Mixed Reality Stories
AFB	American Foundation for the Blind
BOT	Books on Tape

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A TEXTUALIDADE DO ÁUDIO	17
2.1 A cultura do ouvir e a hegemonia visual	19
2.2 A literatura para além da escrita	24
2.3 Literatura oral e literatura em áudio.....	29
2.4 Literatura do e para o áudio.....	34
<i>2.4.1 Como ser um Rockstar.....</i>	<i>37</i>
3 O LIVRO EM ÁUDIO.....	40
3.1 História do audiolivro	42
3.2 Audiolivros no Brasil.....	49
<i>3.2.1 A cultura das radionovelas e audiodramas nacionais.....</i>	<i>57</i>
3.3 O mercado de audiolivros.....	62
3.4 Audialidades	67
4 O LEITOR DO ÁUDIO	72
4.1 Em defesa da leitura pelo ouvir.....	73
4.2 Entre o ouvinte e o leitor.....	77
<i>4.2.1 O ouvinte-modelo</i>	<i>80</i>
<i>4.2.2 O ouvinte ubíquo</i>	<i>84</i>
4.3 Preferências do público leitor-ouvinte.....	86
4.4 Hábitos de consumo de audiolivros	90
<i>4.4.1 Gêneros.....</i>	<i>93</i>
<i>4.4.2 Meio.....</i>	<i>95</i>
<i>4.4.3 Podcasts.....</i>	<i>97</i>
<i>4.4.4 Motivo</i>	<i>100</i>
<i>4.4.5 Tarefas</i>	<i>100</i>

5 AS AUTORIAS DO ÁUDIO	105
5.1 Sobre autoria	106
5.2 A função-autor e o narrador	109
5.2.1 <i>O narrador como auctor</i>	113
5.2.2 <i>O narrador de não-ficção</i>	120
5.3 Editores, revisores, tradutores e diretores	123
5.4 Estudo de caso	128
5.4.1 <i>Harry Potter e a Pedra Filosofal</i>	129
5.4.2 <i>A Revolução dos Bichos</i>	131
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	136
ANEXO A – Entrevista com a autora e narradora Mary C. Müller	143
ANEXO B – Lista dos audiolivros mais ouvidos de acordo com a <i>Audible</i> Brasil em 06 de janeiro de 2024	147
ANEXO C – Tarefas	148
ANEXO D – Podcast.....	150
ANEXO E – Motivo	152
ANEXO F – Tempo do narrador	155
ANEXO G – Narrador-autor.....	158
ANEXO H – Imersividade em audiolivros	161
ANEXO I – Comentários avaliativos de <i>Harry Potter</i> na plataforma <i>Audible</i>	162
ANEXO J – Comentários avaliativos de <i>A revolução dos bichos</i> na plataforma <i>Tocalivros</i>	170

1 INTRODUÇÃO

Nada é mais arriscado do que uma previsão; quando o futuro chegar, só poderemos ter certeza de que será diferente do que antecipamos. (Hayles, 2009, p. 163).

Em 1894, Octave Uzanne publicava seu conto intitulado *The End of the Books*. Impactado pela criação do fonógrafo e pelo potencial literário dessa nova ferramenta, Uzanne apresenta uma personagem bibliófila que acredita que os dias da literatura impressa estavam contados. Tal como a personagem, os ouvintes literários teriam seus olhos descansados e poderiam apreciar a arte durante caminhadas aos lugares mais longínquos, por meio de pequenos aparelhos portáteis, adicionando movimentação e atividade física ao momento de leitura. Os autores, por outro lado, gravariam suas vozes e seriam responsáveis pelo registro de suas patentes sonoras. Eles também passariam a ser chamados não de escritores, mas de narradores e, quando não fossem bons oradores, se serviriam do serviço de profissionais da voz para a gravação de seus trabalhos.

Esse conto, escrito e circulado na virada do século XIX para o XX, apresentou um sentimento – algo entre medo ou anseio – compartilhado por muitos: o do fim de uma cultura consolidada, que seria substituída pelas novidades oriundas dos novos tempos. Não foram apenas os livros que receberam sua sentença de dias contados. A literatura, desde o século XX, vem tendo seu prazo questionado. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2016), o prenúncio desse fim ganha força com a virada do milênio, juntamente com a onda de pessimismo chamada, em inglês, de *endism*. A pesquisadora defende que, ao se falar do fim da literatura, se fala especificamente do fim de um tipo de literatura: a da alta modernidade. A “decadência” da literatura estaria, portanto, atrelada às mudanças culturais inevitáveis e tão rápidas no mundo contemporâneo, assim como o fim dos livros proposto por Uzanne.

A literatura digital, por sua vez, surge trazendo ares que parecem novos ao horizonte literário. Advinda do meio eletrônico, sua potencialidade expandiu-se ao longo dos anos, seguindo o avanço das técnicas computacionais. O fato literário se amplifica mediante imagens, sons, vídeos e estratégias de interatividade e hipertextualidade, além de possibilitar novas plataformas e materialidades. Porém, como podemos observar a partir da consolidação de novos meios, mídias e formas

literárias, uma novidade não sepulta o que já existia, mas se integra a ele e o expande, transitando entre os limites da inovação e da tradição. A coexistência das diferentes formas de literatura e suas materialidades enriquece seu cenário e oferece uma variedade de opções para as pessoas escolherem, promovendo a diversidade de perspectivas, formas de expressão, possibilidades e formas de acesso.

Apesar da previsão de Uzanne quanto à extinção dos livros impressos ser exagerada, podemos nos admirar a respeito da precisão do prognóstico sobre a literatura em áudio. O fonógrafo, que tinha apenas alguns anos, permitiu a gravação de áudio em um meio físico, como cilindros ou discos, e sua posterior reprodução, possibilitando a disseminação de músicas, performances teatrais, discursos históricos e outros tipos de conteúdo de áudio. Essa tecnologia evoluiu e foi incorporada pelos aparelhos móveis, que também servem para realizar chamadas, registrar fotos e vídeos, fazer contas e ler livros. Mesmo com as tecnologias de comunicação em fase inicial em 1894, podemos observar como o autor foi certo e específico ao imaginar o que entendemos hoje como fones de ouvido, sistema de distribuição e bibliotecas públicas de áudio. Podemos perceber, por exemplo, que a leitura, já considerada uma atividade solipsista, seria, mesmo no âmbito da audição, algo primordialmente individual e, para tal, seria necessária a criação de tubos que conectariam o aparelho ao ouvido de cada um. Também podemos traçar uma linha contínua da evolução da portabilidade dos livros, algo que já havia se mostrado historicamente desejado e viável.

Como observado por Uzanne, a tecnologia teria grande impacto no consumo dos livros em áudio. A criação – e, especialmente, o aumento do acesso e do uso – dos smartphones teve um impacto significativo no consumo de audiolivros, antes disponibilizados por meio de formatos físicos como CDs, fitas cassete, disquetes e *pen drives*. A portabilidade e versatilidade desses dispositivos tornaram a literatura em áudio mais acessível a um público mais amplo, enquanto a conveniência dos aplicativos de audiolivros permitiu que editoras e autores os produzissem e distribuíssem mais rapidamente e a um custo menor. Como resultado, o consumo de audiolivros se tornou mais conveniente e acessível do que nunca, principalmente via sistemas de armazenamento *off-line* de conteúdo. Também deve-se destacar que os recursos de acessibilidade dos aparelhos móveis facilitaram o acesso ao livro falado, conceito que desenvolveremos mais tarde.

A adoção generalizada de *smartphones* também possibilitou o desenvolvimento de novas tecnologias que aprimoraram ainda mais a experiência de ouvir livros. Por exemplo, muitos aplicativos de audiolivros oferecem recursos como a marcação automática do texto, tradicionalmente chamado de marca página ou *bookmark*, permitindo que os ouvintes continuem facilmente de onde pararam ou marquem trechos de interesse, bem como a possibilidade de alteração da velocidade do áudio e recursos de conversão de texto em fala, possibilitando aos leitores ouvir audiolivros durante a realização de outras tarefas. A respeito da gravação e edição do áudio, podemos destacar o uso de áudios espaciais, também chamados de áudio 360°, e recursos de edição, que permitem a inserção de múltiplas camadas. Esses recursos tornaram mais fácil para os ouvintes aproveitarem os audiolivros de várias maneiras.

É nesse cenário que se insere a nossa pesquisa, voltada à análise da literatura em áudio. Tal como destacado por Matthew Rubery (2016), ouvir audiolivros é, por vezes, uma forma desconsiderada de leitura. Não são raras as vezes em que esse hábito não é levado em conta em listas anuais de leitura ou que se vê, em tom de confissão, de que tal obra não foi exatamente lida, mas “apenas” ouvida. A presente dissertação, portanto, busca trazer à tona a relevância da literatura em áudio no Brasil, defendendo uma leitura feita através do áudio e investigando as múltiplas relações dessa literatura com os agentes envolvidos, sejam eles os leitores ou os criadores – tradutores, diretores de arte, narradores, dentre outros.

Os audiolivros são uma forma cada vez mais popular de literatura, permitindo que os leitores se envolvam com um livro enquanto realizam várias tarefas ao mesmo tempo. Um audiolivro é uma versão gravada de um livro, geralmente em formato de palavras apresentadas por meio de performance vocal, que pode ser reproduzida por meio de um dispositivo de reprodução de áudio. A mídia literária em questão é geralmente produzida por editoras, que contratam narradores profissionais para ler o texto do livro em voz alta. As gravações de áudio são editadas e masterizadas para garantir a melhor qualidade de áudio possível e, normalmente, são distribuídas em formato digital por meio de varejistas *on-line*, como a empresa *Audible*, ou serviços de assinatura, modelo predominante no país.

Como apontado por David Sheinberg (2017, p. 61), os audiolivros não devem ser considerados apenas como textos escritos, gravados de forma audível como se tivessem sido simplesmente transferidos da página impressa para o celular – ou outro

aparelho reproduzidor de som –, mas devem ser percebidos como parte de um gênero artístico singular. Em tal caso, é fundamental destacarmos os elementos intrínsecos ao objeto literário, a saber: (i) o audiolivro é narrado e tem um narrador; (ii) o audiolivro é uma mídia de áudio; (iii) a audição do audiolivro envolve a audição da palavra falada; (iv) o audiolivro não é consumido de forma isolada ou planejado para tomar toda a atenção. Essas máximas serão retomadas e articuladas ao longo deste trabalho.

Para debater essa questão, começaremos discutindo sobre a literatura para além da escrita, chamando atenção para sua manifestação em áudio, um evento digital. Para isso, retomaremos o tema das textualidades digitais como proposto por Katherine Hayles (2009; 2003) e argumentaremos a favor da literatura para além da escrita. Daremos atenção também à diferença entre literatura oral e literatura em áudio, produto da oralidade secundária (Ong, 1998) e do meio digital, bem como à hegemonia da cultura visual e a proposta de uma valorização da cultura do ouvir. Para uma maior exploração do potencial do meio para o campo literário, nos aprofundaremos em elementos literários pensados do e para o áudio, como sugerido por Sara T. Linkis (2020), lançando mão do *podbook Como ser um Rockstar*, publicado em 2019 pela *Storytel* como principal exemplo do cenário brasileiro.

No Capítulo 3, passaremos para um panorama do principal objeto da literatura em áudio, a saber, o audiolivro. Para isso, o estudo apresentado por Rubery (2016) a respeito da exposição da cronografia dos livros fonográficos aos serviços de *streaming* atuais será a base fundamental para essa compreensão, expandindo para o cenário brasileiro a partir de registros nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, assim como da pesquisa de Rafael de Oliveira Barbosa (2017). Valeremo-nos também do estudo detalhado feito por Barbosa (2018) acerca dos componentes do projeto acústico-editorial como os paratextos, a voz e os efeitos sonoros, em adição às entrevistas e comentários abordados em Barbosa (2014). Quanto aos elementos-chave para a narrativa em áudio, daremos destaque para a importância da estética, do som e dos sentidos, tratada por Iben Have e Birgitte Pedersen (2015). Pensando no livro em áudio, observaremos o cenário do mercado nacional de forma a compreender suas principais características, dialogando tanto com os grandes produtores de audiolivros, quanto com publicadores independentes.

Em um momento posterior, no Capítulo 4, propomos a discussão a respeito do leitor de áudio, seu perfil e seus hábitos de consumo. Sabe-se que a leitura do texto impresso e a audição de uma performance são elementos diferentes. Como defendido

por Sheinberg (2017, p. 73), a audição de um audiolivro deve ser identificada como uma experiência estética por si mesma, experiência que será aqui intitulada “leitura”. Para compreendermos melhor essa questão, observaremos as colocações de Alberto Manguel (2004) a respeito de sua experiência como leitor, bem como examinaremos os leitores imaginados e os leitores reais dos audiolivros a partir das teorias propostas por Wolfgang Iser (1996) e Umberto Eco (2004), usufruindo da aplicação proposta por Vianna (2014) para a questão do ouvinte-modelo. Para conhecermos melhor o perfil do leitor do áudio, analisaremos as respostas de uma pesquisa realizada com ouvintes de audiolivros em 2023, assim como olharemos atentamente para os audiolivros indicados como mais consumidos da plataforma *Audible* no Brasil.

Por fim, buscando assimilar como o estudo de audiolivros pode contribuir para um melhor entendimento da teoria autoral na literatura, nos atentaremos para as autorias do áudio, examinando mais profundamente debates sobre autoria, seja na literatura, seja em outras mídias e produções artísticas. Tendo isso por base, nos aprofundaremos na questão da função-autor do narrador, concebendo-o como um criador e como um agente autoral, estendendo essa discussão aos outros produtores. Para concluir, esmiuçaremos os comentários dos audiolivros *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, narrado por Ícaro Silva e publicado pela *Storytel* em 2020, e *A Revolução dos Bichos*, narrado por Fábio Porchat e publicado pela *Tocalivros* em 2021, de forma a compreender como essa construção de novos significados e de novos papéis autorais se dá e é percebida pelo ouvinte-leitor.

Para além do texto escrito, encontram-se em anexos os registros de entrevistas feitas, bem como dados completos que foram explorados ao longo da pesquisa. Para o desenvolvimento da pesquisa, duas entrevistas foram realizadas: uma com a autora e narradora Mary Muller, registrada no Anexo A e comentada no Capítulo 3, e outra com ouvintes de audiolivros – intitulada “Pesquisa sobre hábitos de consumo de audiolivros”, identificada pelo Certificado de Apresentação para Avaliação Ética número 69308723.1.0000.5147 – dividida em respostas de 431 participantes através de um questionário veiculado na internet e 41 entrevistas feitas por e-mail. Algumas das respostas obtidas nessas entrevistas foram exploradas no presente estudo e estão disponíveis nos Anexos III, IV, V, VI, VII e VIII.

2 A TEXTUALIDADE DO ÁUDIO

The advent of electronic textuality presents us with an unparalleled opportunity to re-formulate fundamental ideas about texts and, in the process, to see print as well as electronic texts with fresh eyes. (Hayles, 2003, p. 263).

Muito se fala e já se falou a respeito de como a criação da imprensa por Gutenberg impactou a literatura, ajudando a promover a literacia, a padronizar a produção literária e a baratear o processo produtivo. Antes do advento da tecnologia digital, o modo dominante de produção literária – que reinava despoticamente, segundo Uzanne (1894) – era a cultura impressa. O surgimento da tecnologia digital, como era de se esperar, teve um impacto profundo na produção, disseminação e consumo de literatura, na noção de textualidade e nos estudos literários, uma vez que permitiu a criação de novas formas de literatura e de textualidade, que são distintas da cultura até então suprema. Essa tecnologia, bem como tantas outras, afetou o modo de vida e de relacionamento entre as pessoas. No mundo digital, as redes são fundamentais para a criação, disseminação e consumo das informações. A interconexão das redes digitais significa que as informações podem ser compartilhadas e acessadas instantaneamente, e que os dados podem ser coletados e analisados em grande escala. Isso levou ao surgimento de novas formas de organização social e econômica, e fomentou a potencialidade das comunidades. Essa forma de arranjo pública e partilhada apresenta diversos impactos no universo literário, como veremos mais adiante.

Uma das principais características da literatura digital é a sua capacidade de incorporar elementos multimídia e as funcionalidades participativas, permitindo se fazer valer do hipertexto para criar narrativas interativas e/ou incorporar elementos multimídia para criar experiências imersivas para o leitor. Outra característica fundamental da tecnologia digital é a sua capacidade de facilitar a rápida circulação e disseminação de textos, bem como democratizar o espaço do criador e também tornar mais fluidas as barreiras entre leitor e autor, potencializando a possibilidade de invenção e de intervenção. À medida que a tecnologia continua a evoluir, é provável que sejamos convidados a presenciar o aparecimento de formas de literatura e de textualidade ainda mais inovadoras, levando em conta, como já apontado, o

desenvolvimento e deslocamento entre a tradição e a novidade, em constante interpenetração.

As redes sociais, por exemplo, impulsionaram o aparecimento de novas formas de textualidade, como a atrelada à instapoesia, que se caracteriza pela sua brevidade, pela formação de redes e pela linguagem acessível (Silva, 2022), tendo como grande nome a poeta Rupi Kaur. A efemeridade do texto literário se tornou uma de suas características principais, assim como o deslocamento dos agentes literários, que é um forte traço do mundo digital e que se estendeu ao autor. Ele passou, então, a divulgar sua vida pessoal e abranger seu alcance sobre sua obra e seus leitores, como destrinchado por Fellip Andrade (2022) em sua tese *A exumação do autor na era digital*. O leitor, por outro lado, se tornou consumidor, autor de adaptações de fãs – *fanfictions* ou, mais comumente, *fanfics* –, produtor de conteúdo e crítico literário (Andrade, 2022).

De acordo com Katherine Hayles (2003), as tecnologias digitais transformaram a maneira como pensamos e vivenciamos a textualidade, ao obscurecer os limites entre as diferentes formas de mídia e desafiar nossas suposições sobre a natureza dos textos, forçando um questionamento do *status quo* do objeto literário. Ela enfatiza a importância de compreender os contextos materiais e culturais nos quais os textos são produzidos e consumidos, e as maneiras pelas quais a tecnologia molda esses contextos. O audiolivro, por exemplo, pode ser considerado uma forma de literatura eletrônica, uma vez que é uma prática literária de forma sonora que se apropria da computação, do *streaming* de áudio e das comunidades desenvolvidas nesses meios, além de ser atualmente produzido em uma experiência nascente do virtual.

Como apontado por Rafael Barbosa (2018), as textualidades sonoras não devem ser vistas como “uma categoria genérica e fechada, mas que, ao mesmo tempo, é internamente diversificada e pode manter diferenças em relação a textualidades escritas (seja no papel ou na tela)” (Barbosa, 2018, p. 50). A textualidade audiolivresca, termo usado por ele, é considerada dependente de seu meio para ser plenamente realizada. Isto posto, observaremos a presença da literatura em áudio na cultura contemporânea – uma cultura na qual o visual é privilegiado e exerce uma hegemonia em muitos campos para além do literário –, considerando a importância de reconhecer suas características distintas e seu potencial como forma de expressão artística e literária.

2.1 A cultura do ouvir e a hegemonia visual

O ser humano possui cinco sentidos, que permitem a percepção e compreensão do ambiente no qual está inserido, a saber: visão, audição, paladar, olfato e tato. Essa percepção realizada pelos sentidos é um aspecto fundamental de como os indivíduos percebem e interagem com o mundo, desempenhando uma função exclusiva na formação de nossas experiências e na compreensão do ambiente ao redor. A relação entre os seres humanos e seu ambiente por meio desses sentidos é bidirecional. O ambiente estimula os sentidos, fornecendo informações sensoriais que o cérebro processa para criar percepções e experiências. Ao mesmo tempo, os seres humanos interagem com o ambiente, alterando-o e criando estímulos sensoriais para si mesmos e para os outros.

Embora todos os sentidos exerçam papéis fundamentais para a vivência humana, por vezes alguns são mais valorizados do que outros. Como Ong (1998) aponta, a audição foi primordial para o relacionamento com o divino, o que é corroborado por Schafer: “Antes da escrita, na época dos profetas e épicos, o sentido da audição era mais vital que o da visão. A palavra de Deus, a história das tribos e todas as outras informações importantes eram ouvidas, e não vistas” (2011, p. 28). Essa primazia da audição se estendeu até a Renascença e sua ruptura começou com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva (Schafer, 2011, p. 27), deixando resquícios de sua transição:

O material escrito era subsidiário da audição de maneiras que nos parecem hoje estranhas. A escrita servia em geral para reciclar o conhecimento, embebendo-o novamente no mundo oral, como nos debates universitários medievais, na leitura de textos literários e de outros textos para grupos (Crosby 1936; Ahern 1981; Nelson 1976-1977) e na leitura em voz alta até mesmo quando se estava lendo para si próprio. Pelo menos até o século XII na Inglaterra, a verificação de cálculos financeiros escritos ainda era feita auricularmente, fazendo-se com que fossem lidos em voz alta. (Ong, 1998, p. 137)

Embora haja controvérsias a respeito de quando o sentido da visão superou em valor o sentido da audição (cf. Schafer (2011), que aponta a Renascença, e Jay (1986), que aponta os gregos), não negamos que aquele se tornou o sentido com maior privilégio. O ocularcentrismo¹, considerado uma característica de sociedades

¹ É importante pontuarmos que, enquanto o termo ocularcentrismo se refira a um viés perceptual e epistemológico que classifica a visão em detrimento de outros sentidos nas culturas ocidentais (cf.

ocidentais, revela-se na elevação das narrativas para a condição de literatura quando se encontram com a escrita, como veremos a seguir. A hegemonia do visual² se faz presente em nossa cultura, podendo ser observada no meio educacional, que tende a priorizar textos escritos e visuais, no uso cotidiano da linguagem, através de expressões que utilizam a visão como metáfora para entendimento, e principalmente na tecnologia, com a integração e certa dependência de telas para a vivência humana contemporânea.

No âmbito da percepção sensorial, as faculdades da visão e da audição geram relações distintas entre o organismo e seu ambiente. A visão estabelece inerentemente uma dicotomia de oposição: o sujeito se posiciona em frente aos objetos ou fenômenos a serem observados, estabelecendo assim uma demarcação espacial entre o observador e o observado. Nesse ato perceptivo, o sujeito se torna ausente de seu próprio campo visual; ele observa sem se incluir diretamente³.

Por outro lado, o sentido auditivo cultiva uma integração harmoniosa entre a percepção ambiental e a autoconsciência. A audição, como modalidade sensorial, entrelaça intrinsecamente a percepção de sons externos com a consciência da própria presença auditiva. Esse amálgama se manifesta como um cenário auditivo singular, no qual o indivíduo se torna consciente não apenas dos sons do ambiente, mas também de suas próprias expressões vocais ou ruídos corporais. O ouvir é, também, o primeiro sentido a ser desenvolvido entre os dois:

já aos quatro meses e meio, o feto têm condições de reagir a estímulos acústicos, que o ouvido se desenvolve antes da vista e que o ouvir é condição prévia para que se desenvolvam os sentimentos de

Chandler e Munday (2011)), o termo audiocentrismo é utilizado para abordar o foco nos meios aurais e sonoros no contexto de exclusão de pessoas surdas ou com problemas auditivos. Dessa forma, reconhece-se que há, também, uma hegemonia do ouvir, que exclui pessoas de muitos contextos da sociedade. Entretanto, o ocularcentrismo se refere à primazia do sentido em relação aos outros, não considerando a exclusão, que também ocorre, de indivíduos com baixa ou nenhuma visão.

² O olhar também pode ser dotado de sentido de poder. O império do olhar, termo relacionado normalmente ao pensador francês Michel Foucault, representa a natureza abrangente da vigilância e do escrutínio da sociedade, não se limitando à observação física, mas também abrangendo várias formas de monitoramento. Em seu livro *Vigiar e punir*, o autor enfatizou que o poder disciplinar se baseia na vigilância constante dos indivíduos. Em um contexto panóptico, o olho de vigilância é símbolo de autoridade e poder. Mesmo que o indivíduo não saiba se e quando está sendo observado, a mera possibilidade de ser observado é suficiente para fazê-lo ajustar seu comportamento para se adequar às normas estabelecidas. Dessa forma, o olhar, por mais potencial que seja, tornar-se-ia um poderoso instrumento de disciplina e controle social.

³ Estamos cientes de que a percepção não é apenas uma via de mão única do objeto para o sujeito, mas um processo interativo que envolve a interpretação e a compreensão do que está sendo observado. Além disso, embora o sujeito possa não estar presente em seu próprio campo visual, ele ainda está profundamente envolvido no ato de percepção e ele traz suas próprias experiências, conhecimentos e expectativas para o ato de observação.

segurança e pertencimento. No ambiente sonoro, muito antes das palavras com significados específicos, um bebê percebe o timbre da voz, seu tom e sua articulação, fundamentais na relação com os interlocutores. (Menezes, 2016, p. 112)

É a partir desta defesa da importância da audição que abordamos a cultura do ouvir, apresentada pelo pesquisador José Eugenio de Oliveira Menezes (2016, p. 111) como “possibilidade de criação de vínculos no contexto do excesso de imagens e hipertrofia da visão”. Silva (2021, p. 19) defende que esta abordagem diz respeito à ênfase da “importância do cultivo da experiência de um tipo de escuta atenta/compreensiva”. O movimento da escuta atenta enfatiza a importância do envolvimento auditivo intencional, abrangendo o discurso social, as conexões interpessoais e a apreciação auditiva geral do ambiente. Ele incentiva o cultivo de uma consciência auditiva profunda e contemplativa, necessitando, assim, de um estado de presença consciente, atenção meticulosa aos estímulos auditivos do ambiente e uma apreciação das complexidades auditivas frequentemente negligenciadas na paisagem sonora. Essa abordagem multifacetada envolve não apenas o discernimento das intrincadas camadas sônicas de composições musicais complexas, mas também a atenção às delicadas nuances das expressões vocais humanas e a observação dos sons naturais inerentes ao ambiente.

Para compreendermos melhor o que é uma escuta atenta, lançaremos mão da divisão proposta por Pierre Schaeffer (1966) em seu livro *Traité des objets musicaux*. Neste livro, Schaeffer apresenta suas ideias sobre como os sons são ouvidos e percebidos, categorizando as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos podem interagir e interpretar o mundo sonoro ao seu redor. Em um primeiro momento, ele estabelece quatro modos de escuta⁴ – desenvolvidos a partir da definição de cada palavra no dicionário *Littré* –, que podem acontecer de forma simultânea:

1. Escutar é dar ouvidos, ter interesse. Eu me movo ativamente em direção a alguém ou algo que é descrito ou indicado para mim por um som.
2. Ouvir é perceber pelo ouvido. Ao contrário de escutar, que é a atitude mais ativa, o que eu ouço é o que me é dado pela percepção.
3. O significado etimológico de atentar é "ter uma intenção". O que eu atento, o que me é revelado, é uma função dessa intenção.

⁴ Como a obra não possui tradução em Língua Portuguesa, optamos por diferenciar *écouter*, *ouïr* e *comprendre* como é comum no meio acadêmico (cf. Zangheri (2013); Queiroz (2016); Silva (2021)). Entretanto, optamos por traduzir *entendre* por atentar e não por *entender*, como é a escolha mais comum. Isso se deu pela tentativa de aproximação da ideia inicial de Schaeffer, que pode sofrer ruído quando influenciada pela compreensão de um falante de Língua Portuguesa do significado de *entender*.

4. Compreender, tomar para si, está em uma relação dupla com escutar e entender. Eu compreendo o que estava buscando quando escutei, graças ao que escolhi atentar. Mas, por outro lado, o que eu já compreendi direciona minha escuta, influencia o que eu atentar. (Schaeffer, 1966, n. p., tradução nossa⁵)

A partir dessas definições que dizem respeito ao modo de processamento dos estímulos sonoros, o autor se aprofunda nas funções comunicacionais de cada um dos modos:

1. Eu escuto o que me interessa.
2. Desde que eu não seja surdo, eu ouço o que está acontecendo no mundo sonoro ao meu redor, independentemente de minhas atividades e interesses.
3. Eu atento de acordo com o que me interessa, o que já sei e o que estou tentando compreender.
4. Eu compreendo, como resultado de atentar, o que eu estava tentando atentar e o motivo pelo qual eu estava escutando. (Schaeffer, 1966, n. p., tradução nossa)⁶

Dessa forma, observamos que a compreensão é o nível mais profundo da escuta, aquele que provoca uma escuta ativa. Ela é fundamental para uma escuta prática ou especializada, que dispõe de maior atenção e intenção do que as outras. Uma vez que, como apontado por Schafer (2011, p. 29), “[o] sentido da audição não pode ser desligado à vontade. Não existem pálpebras auditivas. Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos”, devemos reconhecer que ouvimos – no sentido proposto por Schaeffer – a todo momento. Portanto, a escuta relativa ao ouvir é aquela mais comum, realizada a todo momento, por todos aqueles dotados de audição. Esta é denominada pelo pensador francês de escuta banal. Por outro lado, a escuta relativa

⁵ No original: “1. Écouter, c’est prêter l’oreille, s’intéresser à. Je me dirige activement vers quelqu’un ou vers quelque chose qui m’est décrit ou signalé par un son.

2. Ouïr, c’est percevoir par l’oreille. Par opposition à écouter qui correspond à l’attitude la plus active, ce que j’ouïs, c’est ce qui m’est donné dans la perception.

3. D’entendre, nous retiendrons le sens étymologique : « avoir une intention ». Ce que j’entends, ce qui m’est manifeste, est fonction de cette intention.

4. Comprendre, prendre avec soi, est dans une double relation avec écouter et entendre. Je comprends ce que je visais dans mon écoute, grâce à ce que j’ai choisi d’entendre. Mais, réciproquement, ce que j’ai déjà compris dirige mon écoute, informe ce que j’entends.”

⁶ No original: “1. J’écoute ce qui m’intéresse.

2. J’ouïs, à condition de n’être point sourd, ce qui se passe de sonore autour de moi, quels que soient, par ailleurs, mes activités et mes intérêts.

3. J’entends, en fonction de ce qui m’intéresse, de ce que je sais déjà et de ce que je cherche à comprendre.

4. Je comprends, à l’issue de l’entendre, ce que je cherchais à comprendre, ce pour quoi j’écoutais.”

ao compreender é feita por aquele que é especialista e pode ser chamada de escuta prática:

Na escuta banal, a escuta de todos, o ouvinte não tem nenhuma curiosidade ou referência específica; ele simplesmente situa, como cada um de nós faz diariamente o que ouve em algum lugar entre a multidão de seres sonoros que compõem seu mundo sonoro habitual. Mundo sonoro que, por ser comum a toda uma comunidade, não tem significado a priori. Eu atento e compreendo que alguém está falando, que um carro está passando, que uma criança está tocando piano: nada, em suma, que qualquer outra pessoa não ouviria como eu, no nível de atenção em que me encontro.

O especialista é, antes de tudo, um ouvinte banal. Como todo mundo, ele se orienta principalmente em relação aos dados sonoros cotidianos. Mas, além disso, ele aborda o objeto por meio de um sistema bem definido de significados sonoros e, portanto, com a intenção deliberada de atentar apenas o que lhe interessa em particular. A marca registrada da escuta prática é justamente o desaparecimento dos significados banais em favor do objetivo de uma atividade específica. (Schaeffer, 1966, n. p., tradução nossa⁷)

Acreditamos, em consonância com Juliana do Vale Silva (2021), que o ouvinte especialista e a escuta ativa/prática proporcionada pela compreensão são aqueles almejados na cultura do ouvir. A partir de uma atenção deliberada e de uma intenção voltada à captação e tradução dos estímulos sonoros em significado, a abstração, deixada de lado em uma cultura de hipertrofia visual, provoca a capacidade de pensar de maneira conceitual, simbólica e não literal. Esta abstração é fundamental para a constituição do ser humano como ser social e relacional, bem como para a sua vida em sociedade, uma vez que os processos de abstração “permitem uma aproximação do homem com as coisas e com os outros homens, ou melhor, permitem a própria constituição do homem como animal simbólico, histórico, capaz tanto de tomar distância como de vincular-se às coisas e aos outros” (Menezes, 2016, p. 113).

Dessa forma, defendemos que práticas da cultura do ouvir se faz necessário nos dias atuais, em diálogo com a cultura visual, oferecendo um respiro e uma

⁷ No original: “Dans l’écoute banale, celle de tout le monde, l’auditeur n’a pas de curiosité ni de référence particulières ; il se borne, comme chacun de nous le fait quotidiennement, à situer ce qu’il entend quelque part parmi la multitude des êtres sonores qui constituent son monde sonore habituel. Monde sonore qui, étant commun à toute une collectivité, est dépourvu d’a priori quant aux significations. J’entends et comprends qu’on parle, qu’une voiture passe, qu’un enfant joue du piano : rien, en somme, que n’importe qui d’autre n’entendrait comme moi, au niveau d’attention où je me trouve. Le spécialiste est en premier lieu un auditeur banal. Comme tout le monde, il se repère tout d’abord par rapport aux données sonores quotidiennes. Mais, de plus, il approche l’objet à travers un système de significations sonores bien déterminé, par conséquent avec le parti pris délibéré de n’entendre que ce qui concerne son attention particulière. La marque de l’écoute praticienne, c’est précisément la disparition des significations banales au profit de ce que vise une activité spécifique.”

complementação das potencialidades e dos benefícios de cada manifestação. Enfim, compreendemos que esta relação impactaria o universo literário, uma vez que é notável a importância dada ao visual em detrimento das outras formas de concepção e consumo da arte da palavra. Argumentaremos, a seguir, que a escrita não é a única forma de produção de literatura, sustentando o potencial do som e do áudio para esse meio.

2.2 A literatura para além da escrita

O dicionário Houaiss (2009, p. 1188) apresenta como significação primeira do verbete “literatura” a definição “uso estético da linguagem escrita; arte literária”. A noção da literatura como algo extremamente atrelado à escrita explicita um panorama maior, tanto no senso comum, quanto no meio crítico, como o apontado por Martin Puchner (2019) em seu livro *O mundo da escrita: como a literatura transformou a civilização*. Ele afirma que “[...] foi apenas quando a narração cruzou com a escrita que a literatura nasceu” (Puchner, 2019, n. p.). Como podemos observar, não se nega que havia narrativa em sociedades orais. O que é negado, porém, é o estatuto de literatura para aquilo que não é escrito, geralmente lançando mão do argumento etimológico que traça a origem da palavra “literatura” a partir das letras do alfabeto – Walter Ong (1998) defende que, uma vez que a arte oral não está relacionada com a escrita, esse termo apresenta um conceito posterior que qualifica o sistema regente anterior, causando um problema de anacronismo.

Marisa Lajolo (1983) explicita, em seu texto *O que é literatura*, que cada grupo social define a literatura de acordo com seu tempo, de suas vivências e de seus interesses. Não tentaremos, nesse pequeno conjunto de texto e pesquisa, dar uma resposta para a pergunta do que é a literatura. Como apontado por ela, a metodologia para essa definição tem sido variada, de forma que já foram considerados fundamentais para a identificação de um texto como literário ou não “[...] o tipo de linguagem empregada, as intenções do escritor, os temas e assuntos de que trata a obra, a natureza do projeto do escritor” (Lajolo, 1983, p. 106), todos eles podendo ser julgados como parciais. Corremos o risco, uma vez que a definição de literatura é dada a partir da situação em que se discute o que é literatura, de deslocar algo fundamental a respeito da obra literária para além dos limites da nossa pesquisa, mas nos daremos a liberdade de configurar essa arte como um *corpus* textual que provoca uma reflexão

e uma experiência emocional profundas e duradouras, requerendo, portanto, uma abordagem contemplativa e até mesmo uma releitura.

O que não pode ser negado, ao tratarmos desse assunto, é o caráter comum e partilhado do texto literário. É fundamental, para que a manifestação seja completa, a existência de uma interação, partilha e relação, uma vez que “[...] a obra literária é um objeto social. Para que ela exista, é preciso que alguém a escreva e que outro alguém a leia. Ela só existe enquanto obra neste intercâmbio social.” (Lajolo, 1983, p. 101). O caráter social da literatura se amplifica na sociedade de redes criadas pela internet. Desta forma, da parte dos autores, há uma busca pelo retorno financeiro assim como por uma conexão com os leitores que, por sua vez, desenvolvem outras relações com o texto e com os outros agentes literários. Como ponderado pela pesquisadora, “[...] há uma profunda relação entre as obras escritas num período — e que, portanto, configuram a literatura deste período — e aquilo que, nestas obras, costuma ser identificado como o específico literário.” (Lajolo, 1983, p. 107). Em um mundo digital e hipermidiático, não é de se espantar que novas formas do que é considerado literário venham ser postas em lugares de destaque, como na posição de um objeto de pesquisa acadêmica.

Nessa ambientação eletrônica do mundo, se inserem as pesquisas de Katherine Hayles. Em seu livro *Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário* (2009), uma das maiores referências de seu campo, Hayles propõe uma definição do que ela considera como literário para seus propósitos, conceituando-o “[...] como trabalhos artísticos criativos que interrogam os contextos, as histórias e as produções de literatura, incluindo também a arte verbal da literatura propriamente dita.” (Hayles, 2009, p. 22). Em consonância com seu ponto de vista, compreendemos que a textualidade eletrônica permite a conveniência ímpar de reelaborar concepções que há muito não eram discutidas acerca dos textos e, por conseguinte, contemplar tanto os textos impressos quanto os textos eletrônicos a partir de um novo ponto de vista.

Considerando esse contexto, defenderemos neste trabalho a configuração da literatura em áudio como uma das manifestações literárias para além da escrita. A mídia em questão preenche todos os requisitos levantados, como a linguagem a ser usada, as intenções do escritor, a relação entre um criador e um consumidor, dentre outras, bem como a presença de uma leitura ativa que demanda atenção e concentração e que, para ser bem realizada, requisita um processo de letramento.

É fundamental pensarmos no leitor do áudio e a sua relação com ele. Como defendido por Hayles (2009), os consumidores de literatura digital, que estão habituados a ler materiais impressos, trazem certas expectativas e conhecimentos prévios para a sua experiência de leitura de obras digitais. Portanto, uma vez que a literatura digital é um meio diferente da literatura impressa, deve-se ter em conta o conhecimento e as expectativas existentes do leitor, mesmo que para modificá-las. Compreender o processo de como a leitura ocorre também se mostra relevante, em nosso caso. Em uma leitura tradicional de um texto impresso,

[...] a habituação faz que a visualidade (percepção da grafia) flua automaticamente para a subvocalização (produção de som inaudível), produzindo o reconhecimento das palavras (decodificação cognitiva) que por sua vez é convertido pela “mente” na impressão do leitor de que as palavras naquela página o transportam para uma cena na qual ele pode observar as personagens falando, agindo e interagindo. (Hayles, 2009, p. 85).

A experiência do leitor digital, por sua vez, é modificada ao ser defrontada com as características intrínsecas do texto eletrônico. O processo de consumo de audiolivros, por exemplo, permite ao ouvinte observar e imaginar, liberando os olhos para explorar o espaço ao seu redor. Ao fazer isso, ele é exposto a mundos alternativos e independentes que são vivenciados tanto literal quanto metaforicamente, uma vez que os experiencia de forma simultânea, e também passa a testemunhar diferentes linhas temporais. Isso é ainda mais evidenciado pelo fato de que a paisagem sonora do audiolivro não muda com os movimentos do ouvinte, proporcionando um contexto único para a experiência física e social (Wittkower, 2011). A voz do narrador e as ações dos personagens ou desenvolvimento da trama podem, sem sombra de dúvida, serem associadas às características do ambiente no qual o ouvinte está inserido enquanto escuta a produção literária (Have, Pedersen, 2015).

O audiolivro também apresenta a performance como fundamento de sua estrutura, bem como seu intérprete. A experiência da leitura é integralmente influenciada pelo narrador do texto, que imprime sua interpretação na cadeia de recepções do conteúdo, bem como por sua voz, tonalidade, timbre, ritmo e escolhas performáticas. Essa relação nos permite compreender que o conteúdo – o texto –, ao interagir com a forma – o áudio –, pode apresentar uma experiência contrapontual, consonante ou dissonante.

[Essa interação] pode estar presente como uma representação [artística] e um aprimoramento do conteúdo, da mesma forma que um contraponto apoia uma melodia enquanto cria um novo conteúdo de acordo com sua forma. Ela pode estar presente, embora transparente, desaparecendo no fundo da experiência do ouvinte, permitindo que ele se concentre simplesmente no conteúdo, da mesma forma que as notas consonantais acompanham e se harmonizam com uma melodia, simplesmente extraíndo o que já existe nela. Ou pode estar presente de forma obstrutiva, seja de forma proposital e produtiva [...] ou de forma acidental e puramente perturbadora, como pode ser o caso de um título com qualidade de gravação ruim ou uma característica sonora que o ouvinte, por algum motivo, não consegue permitir que fique em segundo plano. Em ambos os casos, a voz é semelhante a notas dissonantes que se chocam contra uma melodia e a azedam – interessando e aprofundando a experiência quando esse é o efeito pretendido, mas não atingindo esse efeito quando realizado de forma não intencional ou mal-feito (Wittkower, 2011, pp. 226-227, tradução nossa)⁸.

Outras bases fundamentais do texto eletrônico, que se aplicam também à textualidade audiolivresca, são as definidas por Hayles (2009). Segundo ela, “o texto mediado por computador é em camadas”; “o texto mediado por computador tende a ser multimodal”; “os textos mediados por computador manifestam uma temporalidade fragmentada” (ibid., p. 166-167). A literatura em áudio, por exemplo, conta com a adição de camadas através da edição e mixagem de som, que insere itens sonoros que contribuem para a narrativa, e apresenta um grande entroncamento com o texto escrito, seja através do conteúdo base, geralmente fundamentado na forma escrita, seja através dos aplicativos voltados ao consumo desse tipo de literatura.

O controle da leitura é um fator essencial para a análise da experiência da literatura em áudio. Assim como apontado por Hayles, o leitor da literatura em áudio não está totalmente (e às vezes nem um pouco) no controle da rapidez com que o texto se torna legível. Geralmente realizada em um contexto de convergência de atividades, a audição do livro muito se difere da leitura do texto mediante símbolos visuais. Segundo Wittkower (2011), ao buscar uma resposta para o questionamento

⁸ No original: “It may be present as a representation and enhancement of content, much as a counterpoint supports a melody while creating new content in accordance with its form. It may be present although transparent, fading into the background of the listener’s experience, allowing the listener to focus simply on the content, much as consonant notes accompany and harmonize with a melody, simply drawing out what is already in it. Or, it may be present in an obstructive form, whether in a purposeful and productive form, as in the example above of Gesine’s Schopenhauer, or in an accidental and purely disruptive form, as might be the case with a title that has poor recording quality or a vocal characteristic which the listener is for some reason unable to allow to fade into the background. In either case, the voice is similar to dissonant notes which clash against and sour a melody—interesting and deepening the experience when this is the intended effect but less so when unintended or poorly done.”

“o que estamos escutando quando escutamos um audiolivro?”, o distanciamento da palavra falada e da palavra escrita exercita diferentes partes da memória e da atenção, uma vez que são oferecidas ao leitor de diferentes maneiras.

A palavra escrita é colocada em movimento, por assim dizer, pela ação do leitor. O leitor avança pela página, substituindo os fonemas presentes no "agora" da voz interior em seu próprio ritmo, voltando para reler quando necessário. A palavra falada, quando contém cláusulas e condicionais, deve ser escutada pelo ouvinte como uma série de pontos relacionados, cada um dos quais deve ser retido por ele e reconstruído ativamente à medida que a sucessão de fonemas continua a dar mais significado aos componentes anteriores. (Wittkower, 2011, p. 220, tradução nossa)⁹.

Ao ouvir a fala, cada novo fonema é percebido como relativo aos fonemas que o precedem e constrói uma antecipação protendida das palavras que provavelmente virão a seguir. O ouvinte compõe ativamente o significado das sentenças à medida que os fonemas são emitidos e substituídos uns pelos outros ao longo do tempo. A palavra escrita é colocada em movimento pela ação do leitor, enquanto a palavra falada deve ser escutada pelo ouvinte como uma série de pontos relacionados, cada um dos quais deve ser retido por ele e reconstruído ativamente à medida que a sucessão de fonemas continua a dar mais significado aos componentes anteriores. A retenção no processo da memória é diferente da lembrança e da expectativa conscientes ou intencionais, e esse processo de escuta estruturada e contextualização ativa possibilita a compreensão (Wittkower, 2011).

Embora haja semelhanças a respeito da fala e do áudio, ouvir um audiolivro é uma experiência diferente de ouvir a fala em seu contexto de produção. É fundamental compreendermos que a palavra falada pode ser mais fluida e responsiva ao contexto, pois o audiolivro prossegue em um ritmo constante sem pausas ou retorno do ouvinte, o que pode levar a um nível diferente de atenção e envolvimento. O autor, também, encontra-se deslocado de seu contexto de produção, tendo a sua voz levada para longe de si, enquanto o falante se faz presente durante toda a produção sonora. No

⁹ No original: “The written word is put into motion, so to speak, by the action of the reader. The reader moves forward across the page, replacing the phonemes present within the ‘now’ of the inner voice at her own pace, circling back to reread as necessary. The spoken word, when containing clauses and conditionals, must be heard by the listener as a series of related points, each of which must be retained by her and actively reconstructed as the succession of phonemes continue to bring further meaning to earlier components.”

entanto, também em uma performance de áudio, a riqueza da fala humana, incluindo entonação e ritmo, pode compensar essa falta de interatividade e apoiar a compreensão desta. O *podbook Como ser um Rockstar* (Mafra, 2019) desafia a questão do ritmo da narrativa tradicional de audiolivros, lançando mão do diálogo entre os agentes narradores para a construção da história.

De modo geral, a discussão aqui apresentada explora as diferenças entre a literatura escrita e a falada, e as maneiras pelas quais os audiolivros, como uma performance de áudio, oferecem uma experiência de leitura única que é distinta da leitura impressa tradicional e da conversação. Hayles (2003) constata – ao argumentar que os textos impressos geralmente são estáticos e não podem ser reprogramados, uma vez que a tinta fez sua marca no papel e que essa constatação não os desmerece, mas sim atesta a diferença dos recursos presentes em diferentes materialidades – que essa discussão “[...] abre o caminho para entender as especificidades da textualidade eletrônica e, assim, chegar a uma apreciação mais completa de seus recursos também.” (Hayles, 2003, p. 274, tradução nossa)¹⁰.

Apesar de termos nos colocado em comparação com a literatura escrita, é fundamental que, para nos aprofundarmos no debate a respeito da literatura em áudio, venhamos a compreender o que é o áudio e, como já comentado, saber quais os impactos que a diferença de produção entre o texto falado e o texto gravado apresenta no meio da narratividade e da literatura. Para isso, diferenciaremos, a seguir, as formas possíveis de literatura que envolvem o texto falado e a audição, como a literatura oral e suas múltiplas manifestações no Brasil.

2.3 Literatura oral e literatura em áudio

Como visto anteriormente, o *status* literário do texto não escrito não é consenso entre pesquisadores – Ong (1988) opta pela nomenclatura “formas artísticas verbais” para se referir ao conjunto literário escrito e oral. Apesar do risco apresentado de anacronismo etimológico, optamos neste trabalho por prosseguir com a nomenclatura comum e conferimos ao texto oral o estatuto de literatura. Para desenvolvermos a discussão a respeito da literatura em áudio, é profundamente necessário

¹⁰ No original: “It does pave the way to understand the specificities of electronic textuality and thereby come to a fuller appreciation of its resources as well.”

compreendermos as influências e disparidades entre esta e a literatura oral e, tendo isso em vista, é também fundamental entendermos as características de cada uma, seu desenvolvimento ao longo da história e sua relação com a sociedade e o contexto histórico.

Sabe-se que a escrita é um evento recente na história do ser humano. A linguagem grafada, como a conhecemos, tem seu antepassado nas pinturas, as mais antigas datadas de ~17000 a.C., e seu início através da escrita cuneiforme, desenvolvida em aproximadamente 3500 a.C. no Oriente Médio para fins de facilitação de registro comercial. A evolução da escrita, conforme apontado por David R. Olson (2020), teria passado por quatro fases: a escrita pictográfica, os sistemas de escrita baseados em palavras, os sistemas de escrita silábica baseados em sons e, por fim, a invenção do alfabeto pelos fenícios, considerada o ápice do desenvolvimento, uma vez que ele é utilizado até hoje por diversas culturas.

Diferentemente da fala ou da comunicação por gestos, a escrita é uma forma de comunicação humana inventada e, por isso, é fundamental que a compreendamos como uma tecnologia, especialmente se quisermos entender seu impacto e sua origem. Assim como toda tecnologia, ela apresenta alguns pré-requisitos para a sua manifestação e, também, criação: era fundamental que houvesse uma linguagem consolidada, um esquema desenvolvido de ideias entre os seres humanos, um conjunto de símbolos e um suporte material para a grafia se realizar. Esse meio poderia ser uma tabuleta de argila, caneta e papel ou um computador, tendo em conta os dias atuais. A fim de nos aprofundarmos na relação da literatura com a escrita e com suas outras manifestações verbais, destacaremos o papel fundamental da linguagem e sua consolidação narrativa a partir de exemplos conhecidos até a contemporaneidade.

Dois dos livros escritos mais antigos conhecidos, a *Ilíada* e a *Odisseia*, creditadas a Homero, contam histórias que se desenvolveram a partir do último ano da Guerra de Troia. O conflito, no próprio imaginário grego, teria ocorrido no século XIII a.C., enquanto a história teria sido registrada de forma oral aproximadamente no século VIII a.C., de maneira a apontar uma viagem através de séculos dessa narrativa, que foi registrada de forma escrita apenas três séculos depois. Assim como o exemplo da *Ilíada* e da *Odisseia*, temos também o livro escrito mais antigo registrado, a *Epopéia de Gilgamesh*. Datado de aproximadamente 2150 a.C., o épico reconta a história de Gilgamesh, historicamente aceito como o quinto rei da cidade de Uruk. Como o

reinado ocorreu no século XXVI a.C., mais de três séculos se passaram entre seus atos e o registro escrito, permitindo a transmissão e a consolidação dos episódios narrados na imaginação popular, e trazendo o *status* de divindade para sua figura.

As narrativas, complexas e repletas de valor artístico, provam a potencialidade da oralidade para a produção de textos ricos. A literatura nesses contextos, com povos primordialmente ágrafos, foi desenvolvida dentro do que Ong (1998) chama de oralidade primária, “[...] a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão” (ibid., p. 19). As histórias referidas acima foram originalmente compostas e transmitidas oralmente pelos poetas e contadores de história, que eram responsáveis por memorizar e recitar tais épicos em performances públicas. A oralidade permitia que as histórias fossem transmitidas de geração em geração, preservando, assim, a tradição cultural e a identidade coletiva. Durante as performances, os intérpretes recitavam os versos épicos de forma rítmica e melódica, utilizando recursos como a repetição de fórmulas, o uso de metáforas e a musicalidade da linguagem. Esses elementos contribuíam para a memorização e a transmissão das histórias, além de gerar um envolvimento emocional e uma conexão entre o poeta e a audiência.

De igual modo, a oralidade permitia certa flexibilidade na forma como as histórias eram contadas. Os performers podiam adaptar e ajustar os detalhes das histórias conforme a audiência e o contexto da performance, o que resultou em variações nas versões dos relatos épicos. Com o costume de grafar narrativas importantes, e a partir do reconhecimento obtido no meio oral, as histórias foram registradas por escrito, permitindo sua disseminação em formas impressas e garantindo a preservação ao longo dos séculos. No entanto, o papel da oralidade na transmissão original dessas histórias é crucial, pois ela moldou a estrutura, o estilo e o impacto emocional dessas obras literárias, bem como a cultura de povos. Partindo desses exemplos, podemos entender que a oralidade traz consigo a aprimoração da linguagem, uma vez que as sociedades orais eram capazes de desenvolver formas artísticas verbais sofisticadas, que cumpriam o seu papel de instrução e deleite.

Apesar de ser uma arte milenar, o termo *literatura oral* foi cunhado por Paul Sébillot em 1881 (Câmara Cascudo, 2015), que a definiu como uma forma literária que, para os não leitores, substitui as produções literárias. Segundo essa definição, a literatura oral seria pertencente apenas a culturas de oralidade primária, embora vejamos sua manifestação até os dias atuais. Podemos então, assim como fizemos

com o próprio termo literatura, estender nossa compreensão do objeto para além de sua definição inicial. Como apontado por Câmara Cascudo, “[...] essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se, alcançando horizontes maiores” (ibid., n. p.). Observamos, a partir disso, como a textualidade de uma narrativa é afetada pelo seu meio de transmissão – nesse caso, o meio oral. Os recursos de memorização, como o ritmo, a redundância, a repetição e a rima se fazem fortemente presentes, bem como a questão da transmissão, que deve ser feita oralmente e em comunidade, cumprindo o caráter social da literatura e reforçando o valor do coletivo para essa manifestação literária.

É fundamental nos atentarmos às diferenças entre a literatura oral, presente desde as sociedades ágrafas, e a literatura em áudio, objeto de discussão do nosso trabalho. O áudio é uma forma de transmissão ou reprodução de som, seja por meios analógicos ou digitais. É a representação e a captura de informações sonoras que podem ser ouvidas pelos seres humanos. No contexto digital, o áudio é frequentemente utilizado para referir-se a arquivos ou formatos de som digital, como músicas, *podcasts*, gravações de voz, efeitos sonoros e outros tipos de conteúdo sonoro. O áudio digital é armazenado e transmitido em forma de dados binários, permitindo sua reprodução em dispositivos eletrônicos, como computadores, *smartphones*, reprodutores de música e sistemas de som.

Uma vez que o áudio se faz presente em uma sociedade altamente tecnológica, compreendemos que seu uso é concomitante com a presença de uma oralidade secundária, caracterizada por ser “[...] alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão” (Ong, 1998, p. 19). Podemos observar qualidades semelhantes ao áudio e à escrita, como a reprodução de uma linguagem fora de seu contexto de produção, possibilitando seu deslocamento no tempo e no espaço, e a substituição da fonte de enunciação – o enunciador nem sempre se faz presente no momento da recepção, como era em manifestações puramente orais. Essa esquizofonia, termo utilizado por R. Murray Schafer para referir-se ao “rompimento entre um som original e sua reprodução eletroacústica” (2011, p. 133), foi propiciada pela invenção do telefone, do fonógrafo e do rádio, uma vez que “[c]om o telefone e o rádio o som já não estava ligado ao seu ponto de origem no espaço; com o fonógrafo ele foi liberado de seu ponto original no tempo” (Schafer, 2011, p. 132). Dessa forma,

Desde a invenção do equipamento eletroacústico para a transmissão e estocagem do som, qualquer um deles, por minúsculo que seja, pode ser movimentado e transportado através do mundo ou estocado em fita ou disco para as gerações futuras. Separamos o som do produtor de som. Os sons saíram de suas fontes naturais e ganharam existência amplificada e independente. (Schafer, 2011, p. 134)

Graças a esta possibilidade de existência independente, tanto a escrita quanto o áudio permitem o estudo posterior do som. Como apontado por Walter Ong (1998), o som existe somente quando está desaparecendo. A partir de uma gravação de áudio ou de um registro escrito, porém, o som pode ser reproduzido de forma posterior, possibilitando que ele seja analisado, investigado e destrinchado. Esse ponto é discutido por Rafael Barbosa (2018), ao comentar o posicionamento de Iben Have e Birgitte Pedersen (2016):

Na dita cultura oral, sem escrita, as situações de comunicação e narração estavam sincronizadas no mesmo tempo e espaço e as narrativas eram guardadas na memória até serem passadas às gerações seguintes. Na cultura letrada, se por um lado o escrito amplia o armazenamento, compartilhamento e a circulação de histórias nos mais diversos lugares, por outro, tais textos (como os manuscritos) seguiam presos ao papel, podendo ser lidos oralmente desde que locutor/narrador e ouvinte estivessem no mesmo ambiente, portanto, uma limitação espacial. Ao comentar a cultura eletrônica, [Have e Pedersen] demonstram como a inserção do telefone e de tecnologias de gravação retiram essa necessidade de presença física entre quem conta e quem ouve, dando à transmissão oral (especialmente aqui a contação de histórias) a mesma capacidade que a escrita e o impresso têm de auxiliar a memória e preservar as narrativas. Assim, deslocam da prensa para a tecnologia fonográfica a transformação maior nos modos de comunicação. Desse modo, posicionam o audiolivro como um traço desse retorno da contação de histórias ao sonoro, ou à percepção sonora, e também como uma simbiose, na medida em que é uma forma oral baseada em um texto escrito e tão fixa quanto ele. (Barbosa, 2018, pp. 38-39).

Por outro lado, porém, podemos observar as características compartilhadas entre a literatura oral e a literatura em áudio. Ambas as manifestações envolvem aspectos aurais acima de visuais, e, por isso, devem se fazer valer da sonoridade em sua composição e apresentação. Um ponto principal de contato entre as duas oralidades – que podem ser repensadas no nosso contexto como semelhanças entre as duas formas literárias – apresentado por Ong (1998) é o sentimento de pertencimento provocado pelo ouvir. A coletividade, provocada pela literatura oral, que deveria sempre ser transmitida entre uma pessoa e outra e sendo fortemente influenciada pelos seres em contato próximo, uma vez que não havia possibilidade de circulação

de criações orais fora de seu contexto, segue sendo estimulada pela literatura em áudio, ao contrário da incitação pela individualidade promovida pela literatura escrita. Esses aspectos podem ser mais bem observados quando postos no horizonte de uma literatura feita do e para o áudio, deslocada do texto escrito, como veremos adiante.

2.4 Literatura do e para o áudio

O que se conhece, de forma geral, por literatura em áudio surge a partir da leitura de um texto escrito realizada por um narrador. Por ser considerada uma mídia secundária e não independente, ela sempre esteve atrelada a livros e a outros conteúdos impressos. Com o passar do tempo, porém, tanto o público quanto os agentes envolvidos no processo de criação – produtores, diretores, editores e agentes mercadológicos –, notaram a oportunidade e a necessidade da realização de algo novo, como o uso de mais de um ator de voz, a apropriação dos recursos sonoros já conhecidos pelos meios musical e radiofônico e a exploração do potencial aural da literatura.

Ademais, a inovação deu lugar a uma literatura que nasceu de e para o áudio, com a possibilidade de um trabalho focado em e aprimorado por meio de sua transmissão. Essas novas histórias são, de acordo com Linkis, “[...] textos escritos para o formato de áudio e moldados especificamente para acomodar uma experiência literária auditiva [...]” (2020, p. 409, tradução nossa¹¹), de forma a serem desfrutadas não apenas por consumidores das outras mídias literárias – no caso, textos escritos –, mas também por aqueles que estão familiarizados primordialmente com o meio do áudio. Por conta do seu contexto, esse produto apresenta seus aspectos particulares – assim como toda produção criada em diferentes meios técnicos – conforme destacado pela autora:

Esta ênfase na história pode ser considerada em relação ao fato de as histórias dos *Storytel Originals* pertencerem a gêneros populares, centrados no enredo, como a ficção criminal, a ficção científica, a fantasia e a narrativa romântica. Eles são ajustados para o consumo de audiolivros, pois são histórias simples, fáceis de seguir para o

¹¹ No original: “[...] texts that are written for the audio format and shaped specifically in order to accommodate an auditory literary experience [...].”

ouvinte (presumivelmente) distraído (Linkis, 2020, p. 414, tradução nossa)¹².

A pressuposição de um “ouvinte distraído” é uma característica fundamental da literatura nativa do áudio e vai além do campo do senso comum. A pesquisa *O Sucesso dos Podcasts*, publicada pelo *Grupo Globo* em outubro de 2020, constatou que apenas 8% dos participantes consumiam *podcasts* sem outra atividade concomitante, o que conjecturamos ser também o comportamento dos ouvintes brasileiros de audiolivros, uma vez que o áudio digital apresenta semelhanças suficientes para tal relação e que não há uma pesquisa nacional sobre o comportamento de consumo de ouvintes de literatura. Como veremos no capítulo 4, esse número chegou a 13,8% em nosso levantamento.

Para reforçar a hipótese em questão, observamos também um estudo desenvolvido pelo departamento de psicologia da Universidade de Waterloo, no Canadá, que demonstra o aumento da divagação da mente quando estão sendo consumidos audiolivros em comparação com a leitura de livros impressos (Varao Sousa; Carriere; Smilek, 2013). O estudo evidencia igualmente que a leitura em voz alta provoca certa divagação, enquanto a leitura silenciosa de um texto impresso é menos propícia a causar distração do texto, que está sendo apresentado diante do leitor e desvendado no ritmo proposto por ele mesmo.

A distração, em vez de ser assumida como algo negativo, é tomada como uma característica inerente à mídia. Assim como em diferentes contextos a linguagem se adequa para as regras aceitas pelos indivíduos participantes do processo comunicativo, a produção de conteúdo em áudio se estabelece a partir do que é de conhecimento dos interlocutores. Com os olhos livres para navegar o mundo, o audiolivro difere-se de um livro impresso por conta das diferentes experiências sensoriais: em vez de tocar um papel ou uma tela para avançar a história, as mãos do leitor de áudio estão soltas do compromisso com a leitura.

É partindo deste ponto que se inicia a discussão sobre o que é uma narrativa ideal para o áudio, levando em consideração seus aspectos particulares. Apoiado nessas informações e conceitos, é possível o desenvolvimento de estratégias para

¹² No original: “This emphasis on the story may be considered in relation to the Storytel Originals stories belonging to popular plot-driven genres such as crime fiction, science fiction, fantasy, and romance. They are adjusted for audiobook consumption as they are straightforward stories, easy to follow for the (presumed-to-be) distracted listener.”

envolver o ouvinte segundo os meios disponíveis e proveitosos. O *Mofibo*, marca que faz parte da *Storytel*, serviço sueco de *streaming* de livros digitais por assinatura e grande referência na área de publicação de literatura nativa do áudio, traz o seguinte comentário, em seu site, a respeito das motivações da mudança e do que é alterado nas diretrizes de publicação de uma história para o áudio:

Não são todas as histórias escritas que se destacam como audiolivro. Pode haver muitas metáforas linguísticas, muitos personagens mal definidos, ou uma linha de tempo incoerente que atrapalha a experiência do ouvinte. Em um audiolivro *Mofibo Original*, adaptamos a história e criamos uma linha de tempo coerente, onde há personagens distintos com um objetivo claro em mente, sem comprometer a qualidade do conteúdo. (Mofibo, 2020, n. p., tradução de Peter Haldborg)¹³.

De acordo com Atã e Schirrmacher (2021), as qualidades que tornam um texto escrito ideal para o áudio não declaram o fim de uma narrativa complexa, mas demonstram as modificações que as novas mídias estão provocando nos atributos característicos da literatura, expandindo-os. A supressão de uma narrativa com muitas elipses temporais e a clareza adotada pelo novo modelo são particularidades que demarcam o meio em que a história está sendo veiculada, seu contexto de criação e de recepção. A compreensão de que há textos que funcionam para o áudio e outros que não são desmerecidos ou supervalorizados por não apresentarem essa característica se mostra um fator decisivo na escolha da produção de *Crime e Castigo* (2022) pela *Tocalivros*, que, segundo a tradutora, se trata de uma obra fechada, com um encerramento claro e com personagens bem demarcados, o que não se repete em todos os textos do autor russo. Além disso, a literatura é desenhada considerando os efeitos sonoros, a organização do som e outros elementos possíveis, como músicas que adentram à narrativa, exercendo um papel de destaque e modificando a experiência aural.

O potencial do áudio no Brasil e de suas narrativas nativas vem sendo cada vez mais explorado. O *Grupo Globo* produziu e lançou, no último ano, duas das chamadas audioséries ou séries em áudio: *Eles estão aqui*, que estreou em 15 de março de 2023, foi dirigida por M. M. Izidoro e protagonizada por Ícaro Silva, Jackson

¹³ No original: “Det er nemlig ikke alle skrevne historier, som kommer til sin ret som lydbog. Der kan være for mange sproglige metaforer, for mange og for vage karakterer eller en opbrudt tidslinje som står i vejen for lydoplevelsen. I en Original adapterer vi istedet historien og giver den en klar tidslinje, hvor man følger tydelige karakterer med et klart mål i sigte - uden at gå på kompromis med indholdets kvalitet.”

Antunes e Bia Tapuia; e *Depois que tudo mudou*, que estreou em 16 de junho de 2023, também dirigida por M. M. Izidoro e protagonizada por Vinicius Carvalho, Iraci Estrela e Kaique Brito. O serviço de *streaming Spotify*, ainda em 2020, começou a fazer essa exploração no país. *Sofia*, dirigida por Mabel Cézár e protagonizada por Monica Iozzi, Cris Vianna, Otaviano Costa e Hugo Bonemer, foi lançada simultaneamente em diversos países em julho de 2020, contando com adaptações para cada público. Também uma inovação no país, a *Storytel* lançou, em 2019, o *podbook Como ser um Rockstar*, que será explorado a seguir.

2.4.1 Como ser um Rockstar

O *podbook* relaciona duas diferentes mídias digitais – o audiolivro e o *podcast* – em uma nova forma. Ele compreende em si o tamanho, a formatação em capítulos e a narração de histórias esperados de um audiolivro, assim como as características dialogais e informais do *podcast*¹⁴. *Como ser um Rockstar*, primeiro produto nesse formato, foi lançado em 2019 e narra a adolescência/início da juventude de Guga, que vivia em Brasília nos anos 1990. A história se desenvolve mediante desilusões amorosas, experiências musicais e outras vivências da personagem, relatadas por Mariana Mafra ao seu filho Eric Mafra. O interlocutor influencia a narrativa de forma ativa, participando com comentários e representando, por vezes, o ouvinte com suas interjeições, traço fundamental desse subgênero híbrido.

Como ser um Rockstar que chega agora nas livrarias, ganhou vida primeiro em forma de *podbook*: que tem a estrutura e narrativa de um audiobook, mas tem o ritmo e a linguagem de um *podcast*. E tem também o choque de gerações e de personalidades trazidos pela presença do Eric, um adolescente muito mais esperto e confortável na própria pele do que eu era (Mafra, 2021, n. p.).

Mariana Mafra é reconhecida no meio do áudio digital por conta de seus *podcasts*, *Gugacast* e *Jujubacast*, e de outras participações na *podosfera*. Seu primeiro *podcast*, o *Gugacast*, foi criado em 2016 e contava com a apresentação

¹⁴ É válido destacar, conforme apontado por terceiros, que a linguagem dos *podcasts* e a linguagem radiofônica apresentam poucas diferenças. A principal particularidade entre essas duas mídias é sua forma de transmissão, o que pouco interfere na linguagem utilizada. Luciano Pires, quando perguntado por Rodrigo Tigre (Tigre, 2021), se a linguagem havia mudado na transição do rádio para o *podcast*, respondeu que “Ficou praticamente a mesma coisa. Mas no rádio eu falava ‘vocês’ e no *podcast* eu passei a falar com ‘ocê’. Por conta disso, é fundamental pensarmos que a linguagem do *podbook* se assemelha mais ao “áudio” do que ao “livro” de “audiolivro”.

conjunta de seu irmão, Rafael Mafra, e com participação de diversos convidados, que relatavam suas histórias e também liam histórias de ouvintes sobre os mais variados temas, formato compartilhado com o *Jujubacast*. A presença de Mariana e seu histórico no áudio foi o que ocasionou a produção de uma nova forma literária, especialmente pela comunidade formada a partir dessa mídia, como relatado por ela:

Depois de o Gugacast ter algumas temporadas, tive a ideia de, em vez de escrever, trazer o Eric, que é meu principal interlocutor dessas histórias e que tem reações muito inusitadas, e fazer isso em um audiobook, mas, em vez de narrar a história, contar como uma conversa. Por isso, chamei de podbook. Ele é um audiobook, mas tem esse fio, essa característica do podcast (Mafra, 2021, n. p.).

O *podbook Como ser um Rockstar* foi um grande sucesso na plataforma de audiolivros *Storytel*, ficando em primeiro lugar por semanas. Mediante a recepção do novo formato, sua criadora continuou a produzir conteúdo dessa forma. Seu segundo projeto, *Tudo é Música*, foi disponibilizado em 2021 por meio de uma plataforma própria e expande as discussões apresentadas pelo segundo narrador, Ricardo Alexandre, em seu livro homônimo de 2018.

Ricardo Alexandre também é um nome conhecido no meio do áudio por conta de seu *podcast Discoteca Básica*, que apresenta o formato de audiodocumentário. O apresentador difunde, predominantemente, um panorama sobre discos musicais considerados fundamentais, tanto da música mundial como da nacional. Ricardo Alexandre também possui reconhecimento no meio literário, tanto por suas produções jornalísticas, enquanto trabalhador do meio musical, quanto por seus livros sobre o mundo da música, personalidades e pontos de vista sobre outros assuntos.

Apesar de um *podbook* ser uma obra de ficção e o outro não, ambos apresentam semelhanças o suficiente para observarmos as características desse desdobramento da literatura em áudio. A primeira delas é o destaque para músicas em seu desenvolvimento. O *podbook Como Ser um Rockstar*, por exemplo, traz músicas para exemplificar momentos da narrativa. Com a inserção do registro sonoro, é possível compreender não só o que se quer transmitir através da letra escrita pelas personagens, mas também o sentimento por trás de toda a composição a partir dos arranjos instrumentais e sonoros no geral. Os comentários feitos com algumas traduções das letras das músicas e a conversa posterior a cada música sobre a recepção do Eric Mafra e suas opiniões a respeito do que lhe foi apresentado trazem algo que pode ser considerado, de certa forma, novidade no meio literário.

Além disso, é fundamental destacar a presença de mais um agente nas narrações dos *podbooks*. Considerando a semelhança que se busca aos *podcasts*, destaca-se a notoriedade e a preferência dos brasileiros em relação ao formato chamado de *botecocast*. Consoante Tigre (2021), o *botecocast* é a versão tipicamente brasileira em que três ou mais pessoas conversam sobre determinado assunto, muitas vezes sem roteiro. A julgar pelo *podbook Como ser um Rockstar*, o roteiro e o poder narrativo da história se encontrava com Mariana Mafra, enquanto Eric apresentava reações ao que lhe era relatado. Essa característica fundamental da oralidade secundária, a saber, o planejamento da espontaneidade (Ong, 1998) e sua consequente performance, além da conversa presente nas duas narrativas, permitem que o ouvinte se sinta parte do que está acontecendo, aproximando-o e proporcionando um vínculo – que já é explorado pelo *podcast* e por outros meios de comunicação.

Conforme observamos até o momento, é possível compreender que o uso do áudio como meio literário possibilitou diferentes formas de produção de conteúdo, como as séries em áudio e os *podbooks*, não se restringindo aos audiolivros. Segundo apontado por Rubery (2016), a introdução de novas tecnologias nos renova a atenção e a consciência de outras já há muito estabelecidas. Por conta disso, analisaremos mais a fundo o produto principal da literatura em áudio, a saber, o audiolivro, tentando traçar uma trajetória desde sua idealização, até o reconhecimento nacional da mídia, bem como seu comportamento no Brasil na atualidade.

3 O LIVRO EM ÁUDIO

The talking book was not only a spoken version of the book but also a bookish version of speech (Rubery, 2016, p. 89).

Como vimos até aqui, a invenção do fonógrafo se mostrou uma alternativa à imprensa de Gutenberg, e a imaginação que envolvia o aparelho com a literatura permeou o pensamento de muitos daqueles que se importavam com o impacto das novas mídias. O próprio Thomas Edison, em seu texto *The phonograph and its future*, de 1878, maquinava essa ideia:

Um livro de 40.000 palavras numa única placa de metal de dez polegadas quadradas torna-se assim uma forte probabilidade. As vantagens de tais livros em relação aos impressos são demasiado fáceis de ver para serem mencionadas. Tais livros seriam ouvidos onde atualmente nenhum é lido (Edison, 1878, p. 534, tradução nossa)¹⁵.

Edison, assim como Uzanne, acreditava que o livro em áudio era em muito superior ao impresso, dizendo não ser necessário apontar as vantagens de tão claras. Vale apontar que, historicamente, a gravação de discos apresentava uma ponte direta com a literatura oral, e que, de certa forma, as gravações de som apenas permitiam que o público ouvisse a literatura como ela havia sido ouvida durante séculos. De acordo com esta linha de pensamento, os livros seriam a tecnologia disruptiva, não as gravações sonoras (Rubery, 2016).

O que devemos observar, também, é que a tecnologia para a gravação de livros desenvolveu-se não apenas motivada pelos sonhos daqueles que desejavam ver essa realização. O próprio Thomas Edison, por exemplo, faleceu sem que fosse possível a gravação de livros para fins comerciais e de entretenimento. O verdadeiro motor para o progresso da literatura em áudio foi, como apontado por Rubery (2016), a acessibilidade das pessoas com deficiência.

¹⁵ No original: "A book of 40,000 words upon a single metal plate ten inches square thus becomes a strong probability. The advantages of such books over those printed are too readily seen to need mention. Such books would be listened to where now none are read."

Além disso, podemos levar em conta o papel social do livro ao longo dos últimos anos. Como uma forma de remediação¹⁶ da literatura, o destino e o prestígio do audiolivro dependiam de sua aceitação, tendo como parâmetro o texto escrito. Se estamos, como diz Rubery (2016), na era tardia da impressão, o audiolivro pode deixar de ser uma mídia secundária e assumir um papel maior no cenário midiático, aproveitando seu potencial para narrativas e estabelecendo sua posição na ecologia midiática.

Assimilar a história do audiolivro se mostra relevante para uma compreensão aprofundada do desenvolvimento e da evolução dessa forma específica de mídia ao longo do tempo. Sua história fornece uma base para uma investigação crítica mais fundamentada, possibilitando o entendimento das práticas atuais, das tendências emergentes e do potencial futuro dessa forma de mídia. Em um breve panorama da história de audiolivros, podemos observar que

Antes da Internet, as pessoas ouviam audiolivros em cassetes, como faziam nas décadas de 1970 e 1980, quando a *Books on Tape* abriu o seu negócio, e depois em discos compactos. O *Walkman* deu lugar ao *Discman*. A seguir, a tecnologia digital acrescentou à mistura vários novos formatos: filmes sonoros baixáveis, CDs MP3 (um formato híbrido que contém até um livro inteiro num único disco) e CDs melhorados ou CD+ (outro formato híbrido que acrescenta texto, vídeo e gráficos quando utilizado num leitor de CD-ROM). (Rubery, 2016, p. 249, tradução nossa)¹⁷.

Portanto, observaremos, neste capítulo, o desenvolvimento do audiolivro através da história, utilizando por base as discussões trazidas por Matthew Rubery (2016). Além disso, lançaremos luz à história nacional dessa mídia, por meio das pesquisas feitas por Rafael Barbosa (2017) e das menções a *livro falado* no acervo dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, e olharemos para o mercado atual de

¹⁶ Utilizamos remediação como conceituado por Jay David Bolter e Richard Grusin (1999). Essa teoria ressalta a troca e a evolução dinâmicas que ocorrem quando o conteúdo migra de uma mídia para outra, enriquecendo a última com mais do que apenas o material original. Ela também abrange instâncias em que uma mídia é retratada ou referenciada em outra. Tanto as plataformas de mídia emergentes quanto as estabelecidas se envolvem em um processo recíproco de reformulação e adaptação umas às outras. Essa troca perpétua tem como objetivo proporcionar aos consumidores experiências imersivas e genuínas, já que as novas mídias reinventam formas antigas, enquanto as mídias tradicionais respondem e se adaptam às demandas do cenário digital.

¹⁷ No original: "Before the Internet, people listened to audiobooks on cassette tapes, as they had done in the 1970s and 1980s when Books on Tape opened for business, and then on compact discs. The Walkman gave way to the Discman. Next, digital technology added to the mix several new formats: downloadable sound files, MP3-CDs (a hybrid format holding up to an entire book on a single disc), and Enhanced CDs or CD+ (another hybrid format adding text, video, and graphics when used on a CD-ROM player)."

audiolivros no Brasil. Ademais, consideraremos que, além da estreita relação do audiolivro com o livro impresso, “[...] a leitura de audiolivros também se baseia na dramaturgia radiofônica e na tradição oral que envolve a leitura em voz alta” (Have; Pedersen, 2015) e, por isso, dirigiremos nossa atenção à tradição radionovelesca nacional.

3.1 História do audiolivro

Em 1878, com o fonógrafo comemorando apenas seu primeiro aniversário, ainda não havia perspectiva de quando seria possível a gravação de um romance inteiro, considerando que os cilindros só armazenavam e tocavam por alguns poucos minutos, e que cada registro sonoro precisava ser feito individualmente em cada cilindro, uma vez que não havia um método direto de cópia dos arquivos. Apesar disso, Edison acreditava no potencial literário de sua invenção:

Um narrador de primeira classe lerá um romance de Dickens ao fonógrafo. Ele pode ser impresso em uma folha de 10 polegadas, e essas podem ser multiplicadas em milhões de cópias por um processo barato de galvanoplastia. Essas folhas serão vendidas, digamos, por 25 centavos (de dólar, destaque nosso [sic]). Um homem está cansado e os olhos de sua mulher estão falhando, e então eles se sentam e escutam o fonógrafo ler todo o romance dessa folha, com toda a entonação de um recitador de primeira classe. (Edison *apud* Barbosa, 2014, p. 31).

Não obstante, acerca das aspirações de Thomas Edison, ele jamais logrou êxito em gravar romances e comercializá-los a preços acessíveis, sobretudo, devido às limitações tecnológicas da época. Contudo, sua invenção contribuiu para a emergência e para o estímulo dessa ideia ao longo dos anos. A repercussão dessa concepção impulsionou Evert Nymanover, docente da *University of Minnesota*, a propor, em um ensaio datado de 1883, que, caso uma máquina reprodutora de sons fosse incorporada a cada chapéu, seria viável realizar a audileitura enquanto outras atividades eram executadas. Em março de 1885, R. Balmer, da *Bibliothèque Nationale Française*, publicou um ensaio defendendo a instalação de fios que conectassem os dispositivos reprodutores de som localizados no chapéu aos ouvidos, denominados de *Whispering Machine*.

Apesar das várias especulações, a tecnologia para a produção de audiolivros foi somente desenvolvida aproximadamente na década de 1930, quando houve a

mobilização de esforços para reintegrar aos deficientes elementos comuns aos cidadãos do período pós-guerra. Robert Irwin, diretor da *American Foundation for the Blind*, acreditava no potencial da gravação de livros em formato sonoro. A AFB definia o livro falado como gravações nas quais se poderia ouvir um livro sendo lido em voz alta. A principal linha de argumentação a favor da literatura em áudio sustentava que, enquanto os alfabetos táteis exigiam treinamento, qualquer pessoa poderia ouvir um audiolivro, considerando-se que, em 1930, menos de 20% das pessoas cegas eram capazes de ler em Braille, e uma parcela ainda menor desses leitores tinha dominado essa habilidade a ponto de realizar leituras extensas com o mínimo de desconforto em seus dedos (Rubery, 2016).

Numerosos soldados perderam a visão durante a Primeira Guerra Mundial, e o sentimento de dever da nação, em relação a esses indivíduos, foi fundamental para se conseguir apoio e financiamento governamental para essa iniciativa. Segundo Rubery (2016), os primeiros volumes enviados pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos foram a *Bíblia* (os *Evangelhos* e o livro de *Salmos*), documentos patrióticos (como a *Declaração da Independência* e a *Constituição*) e obras de Shakespeare (*As You Like It*, *Hamlet*, *The Merchant of Venice*), em outubro de 1934. Do outro lado do oceano, no Reino Unido, o *Royal National Institute of Blind People* enviou, em novembro de 1935, os livros *The Murder of Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, *Typhoon*, de Joseph Conrad, e *O Evangelho segundo João*.

Para muitos, a diferença entre o livro impresso, o falado ou o em relevo residia apenas na forma de entrega da informação, seja por meio dos olhos, dos ouvidos ou dos dedos. No entanto, para outros, o livro falado era considerado uma forma passiva de consumo literário, de valor inferior ao livro impresso. O termo “livro falado” encapsulava essa questão em suas duas palavras: enquanto “falado”, prometia alcançar leitores excluídos da mídia impressa, e “livro” assegurava que eles ainda estavam em contato com a mesma narrativa dos demais (Rubery, 2016). Nos Estados Unidos, a estratégia para defender o valor do livro falado residia em sua semelhança com o livro impresso:

Os livros falantes reproduziam cada palavra do livro original. As “especificações para gravações de livros falados” da Biblioteca do Congresso insistiam que o texto fosse idêntico [...]. Os títulos dos capítulos, epígrafes e outros recursos paratextuais também tinham de ser lidos em voz alta; os manuais instruíam os narradores a ler as notas de rodapé de uma só vez, já que os discos não tinham quebras

de página. As gravações educacionais até citavam os números das páginas para transmitir o layout do livro de origem (Rubery, 2016, p. 89-90, tradução nossa)¹⁸.

Conforme alinhado pela AFB (*American Foundation for the Blind*), “[...] [a] leitura deve ser (a) adequada ao livro, (b) simpática, mas não exagerada, (c) contida, mas não afetada ou mecânica, (d) atenta ao sentido do livro e habilidosa em garantir a ênfase adequada” (Rubery, 2016, p. 94, tradução nossa)¹⁹. Desse modo, buscava-se minimizar interferências externas ao texto na experiência de leitura. Essa prática é conhecida como leitura neutra, ainda comumente empregada na gravação de livros falados voltados para pessoas com deficiência visual.

Por outro lado, pessoas como Leroy Hughbanks, autor do livro *Talking wax; or, The story of the phonograph*, defendiam a inserção de outros sons nas gravações, além das palavras registradas no livro impresso e, conseqüentemente, a saída dos microfones dos estúdios. Ele afirmava que as gravações também deveriam conter sons do campo, das florestas ou o melhor da natureza. As primeiras tentativas da AFB de utilizar efeitos sonoros foram bem-sucedidas. Um dos álbuns mais populares incluía o canto de pássaros reais. Uma gravação intitulada *Wild Birds and Their Songs*, do ornitólogo Albert Brand, de Cornell, apresentava mais de trinta pássaros cantando e gorjeando (Rubery, 2016).

Os estúdios também experimentaram efeitos sonoros em narrativas convencionais. Já em novembro de 1934, músicas natalinas, sinos e ruídos fantasmagóricos foram adicionados à gravação de *A Christmas Carol*, de Dickens. A gravação teve início com uma verdadeira canção de Natal, *God Rest You Merry, Gentlemen*. A música também animou outras gravações e possibilitou a criação de livros sobre músicos com músicas reais, como a gravação da biografia de Mozart, de Eric Blom, que substituiu as notações originais por música de piano (Rubery, 2016).

Simultaneamente, a conversão do formato impresso para o sonoro apresentava desafios singulares que nem sempre podiam ser superados. Livros considerados

¹⁸ No original: “Talking books reproduced every word of the original book. The Library of Congress’s “Specifications for Talking Book Records” insisted that the wording be identical [...]. Chapter headings, epigraphs, and other paratextual features likewise had to be read aloud; manuals instructed narrators to read footnotes at once since records had no page breaks. Educational recordings even cited page numbers in order to convey the source book’s layout.”

¹⁹ The reading shall be (a) appropriate to the book, (b) sympathetic but not exaggerated, (c) restrained but not stilted or mechanical, (d) attentive to the sense of the book and skillful in securing proper emphasis.

impróprios para gravação incluíam aqueles com numerosos gráficos, dialetos, diagramas, mapas ou estatísticas; obras altamente técnicas ou com abundância de imagens; e livros excepcionalmente longos cuja produção acarretava custos elevados. Além disso, outras justificativas eram apresentadas para a decisão de não realizar a gravação (ver Quadro 1). Considerada uma forma de mídia que promovia certa sensibilidade, obras com cenas consideradas ofensivas, por exemplo, eram recusadas. A recusa em produzir determinados títulos gerava questionamentos sobre o papel de guardião da moral pública desempenhado pela instituição e promovia igualmente uma reflexão sobre o acesso e a censura da literatura para o público dessa literatura na época, a saber, deficientes físicos e visuais (Rubery, 2016).

Quadro 1 – Motivos pelos quais livros solicitados não eram produzidos

Sotaque ou dialeto complexo demais	Mal escrito	Caro demais para produção	Subtramas em excesso	Demanda insuficiente
Historicamente incorreto	Episódios sexuais	Fantástico em excesso	Diálogos em excesso	Blasfêmias em excesso
Indisponibilidade de narradora	Perturbador em excesso	Personagens em excesso	Político em excesso	Técnico em excesso

Fonte: Adaptado de Rubery (2016, p. 161)

As guerras mundiais tiveram um impacto significativo no desenvolvimento tecnológico. Durante esses períodos de conflito, houve uma aceleração na pesquisa e no desenvolvimento de tecnologias militares, impulsionadas pela necessidade de inovação e superioridade em campo de batalha. Avanços notáveis foram alcançados em áreas como comunicações, transporte, medicina, energia e armamento, como o lançamento do disco de vinil de longa duração (LP) em 1948. Além disso, os estúdios começaram a usar a gravação em fita magnética em 1949. As fitas podiam ser editadas para melhorar a nitidez e inserir efeitos sonoros, enquanto os discos fonográficos, fabricados a partir de matrizes de acetato, não podiam ser modificados.

Foi nesse cenário que se desenvolveram outras editoras de audiolivros, voltadas para um público mais amplo, como, por exemplo, a empresa *Caedmon*,

fundada nos anos 1950 por Barbara Holdridge e Marianne Roney. Esses avanços na tecnologia de som possibilitaram que a *Caedmon* produzisse novas gravações de escritores lendo seus trabalhos nas décadas de 1950 e 1960. A editora vendia seus audiolivros com a propaganda de que essa experiência os aproximaria das raízes sonoras da literatura. Para tanto, ela comercializava poemas em suas línguas originais, contando com professores universitários em seu catálogo de narradores. Para se fazer valer da potencialidade do áudio, a empresa defendia um método de escuta que se aproximava da leitura atenta ou leitura lenta (Rubery, 2016).

Assim como a oralidade de poemas de Homero ou de épicos lendários como *Beowulf*, também podemos destacar a produção de *Finnegans Wake*. A densidade linguística do livro, que poderia ser vista como um empecilho, foi uma motivação usada para sua produção e também para sua propaganda:

Em uma obra como *Finnegans Wake*, ela pode muito bem ser a única maneira de chegar a uma experiência do livro. Joyce reduz a linguagem à música pura; e, ao ouvi-la, a pessoa entra em uma espécie de desmaio, não ouvindo nem mesmo as palavras, mas apenas o fluxo e o refluxo do som. A leitura em voz alta não é mais uma ferramenta para ajudar a penetrar na selva, mas uma parte do texto (*Caedmon apud* Rubery, 2016, p. 199, tradução nossa)²⁰.

A tradução fiel e completa das obras literárias para o formato de audiolivros apresentava desafios consideráveis, visto que a reprodução das experiências visuais de poemas e ilustrações em histórias infantis era particularmente complexa em outras mídias. Esse obstáculo é evidente na popularidade da poesia concreta no final dos anos 1950, na qual o significado do verso muitas vezes dependia do *layout* tipográfico. No entanto, as gravações de audiolivros conseguiram compensar a ausência dos efeitos visuais, incorporando efeitos vocais e sonoplásticos que acrescentavam uma dimensão adicional à experiência. Enquanto os leitores de livros impressos desejavam estabelecer um contato direto com o autor, as gravações de palavras faladas pareciam fornecer a proximidade desejada. Essas gravações transmitiam uma sensação de intimidade, mesmo que representassem apenas outra forma de mediação.

Além disso, a evolução da tecnologia não apenas permitiu o progresso das editoras de audiolivros, como a *Caedmon*, mas também proporcionou o surgimento

²⁰ No original: “With a work like *Finnegans Wake*, it may well be the only way of arriving at an experience of the book. Joyce reduces language to pure music; and, hearing it, one slips into a kind of swoon, a not even listening for words, but only the ebb and flow of sound. The reading- aloud is not one more tool to help penetrate the jungle, but a part of the text.”

da empresa *Books on Tape*. O crescimento dos subúrbios, o aumento das distâncias percorridas e a ampla disponibilidade de aparelhos de fita cassete expandiram significativamente o público de livros gravados nas décadas de 1970 e 1980. Fundada por Duvall Hecht em 1975, a *Books on Tape* se tornou uma das maiores editoras de audiolivros do mundo. Seu princípio fundamental era satisfazer a demanda dos americanos por leitura, apesar da falta de tempo. Em resposta a essa necessidade, a *BOT* desenvolveu uma maneira de permitir a leitura sem interromper as agendas lotadas dos indivíduos. O modelo de negócio adotado pela empresa foi bem-sucedido tanto para *Caedmon* quanto para os consumidores. Diferentemente de editoras como a citada acima, que vendiam seus produtos no mercado, a *Books on Tape* disponibilizava suas fitas em formato de aluguel pelo correio. Essa abordagem permitia que os audiolivros fossem consumidos a um custo menor do que se fossem adquiridos.

Outro avanço tecnológico de impacto na indústria do audiolivro foi o *Walkman*, lançado pela *Sony* nos Estados Unidos em junho de 1980. Esse dispositivo portátil, altamente popular, possibilitou que as pessoas desfrutassem de fitas cassete em qualquer lugar. Dessa forma, agora havia diferentes opções de consumo: um mais doméstico e estático, a partir de discos tocados em casa, como modelo proposto pela editora *Caedmon*; o consumo em um veículo com tocador de fita cassete, como explorado pela *Books on Tape*; e, por último, o livre para a realização de movimentos e outras atividades do indivíduo leitor.

As principais editoras do setor optaram por ingressar no mercado apenas a partir da metade da década de 1980. Os audiolivros haviam se tornado um negócio próspero após anos de empreendimentos de baixa visibilidade e rentabilidade, atendendo a escolas, bibliotecas e indivíduos com deficiências. O ponto de inflexão ocorreu em 1985, quando a *Warner Publishing*, a *Random House* e a *Simon and Schuster* estabeleceram divisões dedicadas ao áudio. Essas editoras concentraram-se em produzir versões resumidas de obras de autores e atores renomados, projetadas para alcançar vendas em quantidades até então inimagináveis para os concorrentes de menor porte.

Para Duvall Hecht, fundador da *Books on Tape*, o maior obstáculo para o sucesso de seu negócio não era a concorrência, mas sim os consumidores que ainda não tinham conhecimento da existência dos audiolivros. As vendas de livros gravados continuavam sendo uma pequena fração do total de vendas de livros no país. As

editoras de áudio acreditavam fervorosamente que as pessoas se interessariam por seus produtos se ao menos soubessem da existência deles, ou se deixassem de associá-los apenas à deficiência, ponto de vista compartilhado por agentes do mercado brasileiro, como veremos a seguir.

A *Audio Publishers Association* (APA) tem sido uma defensora e representante do setor desde 1986. Uma das suas primeiras tarefas foi escolher um único termo entre as várias opções disponíveis. O termo preferido pela APA, “audiolivro”, abrangia qualquer gravação de som que contivesse pelo menos 51% de conteúdo falado, preservado em qualquer mídia (fitas cassete, CDs, arquivos digitais) e derivado de um livro impresso, de outra mídia ou de uma produção original. Ironicamente, a consolidação desse termo confirmou oficialmente que essas gravações não precisavam ter origem em livros impressos. Atualmente, os *Audies* – o equivalente ao *Oscar de Hollywood* no setor de áudio – refletem o aumento da importância sonora do livro em suas categorias de premiação: narração solo, narração pelo autor, múltiplos narradores, adaptação de audiolivro, drama em áudio e obra original.

As opções disponíveis beneficiaram os consumidores, especialmente aqueles que relutavam em adotar novas tecnologias, ao mesmo tempo em que causavam dores de cabeça para as editoras, que precisavam produzir títulos em vários formatos ou corriam o risco de perder potenciais clientes. O setor ansiava por um formato único e padronizado (um desafio compartilhado pela indústria da música e do vídeo) e, ao mesmo tempo, mantinha-se dividido em relação à viabilidade dos *downloads* pela internet.

Os arquivos digitais apresentam vantagens óbvias: são fáceis de serem adquiridos, reduzem os custos de distribuição, embalagem e armazenamento, e ocupam menos espaço em comparação a outros formatos. No entanto, assim como os *e-books*, os custos ocultos limitam sua lucratividade. As editoras ainda precisam pagar *royalties* aos autores, salários dos narradores, despesas de estúdio, taxas de licenciamento e gerenciamento de direitos digitais (Rubery, 2016).

A história da mídia audiolivro testemunhou uma evolução notável ao longo do tempo. Desde as primeiras gravações de livros falados até a era dos *downloads* digitais, essa forma de entretenimento e educação conquistou um espaço importante na indústria editorial. As inovações tecnológicas, como o surgimento dos reprodutores portáteis, mesmo que não inseridos em chapéus, os avanços na qualidade do áudio e a disseminação dos dispositivos móveis abriram caminho para uma expansão

significativa do mercado de audiolivros. Além disso, podemos ver também como historicamente se deu a inserção de outros elementos para além da voz na narrativa sonora, que será analisada mais profundamente no contexto atual em breve. Agora, voltemos nossa atenção novamente para a história do audiolivro, desta vez em nosso país, para que também compreendamos como foi o caminho trilhado até aqui.

3.2 Audiolivros no Brasil

Também aqui no Brasil, a invenção do fonógrafo provocou os ânimos e o imaginário do público leitor acerca do futuro do livro. No sábado de 15 de janeiro de 1938, o escritor e jornalista Affonso Schmidt desenvolvia a seguinte previsão no jornal *Folha da Manhã*:

Parece-me que o livro, na sua parte material, está em vias de uma grande transformação. Diversos factores [sic] estão se reunindo e trabalhando para isso. E o primeiro desses factores [sic], sem duvida o mais importante, é o economico [sic]. [...]
 Anda no ar um processo que poderá conciliar perfeitamente nossa preguiça de ler, a nossa falta de vista, a nossa carencia [sic] de tempo – com a necessidade absoluta das emoções da leitura. Sim, porque para o nosso seculo [sic] o livro é um artigo de primeira necessidade. Esse processo consistirá um dia em offerecer [sic] ao publico [sic] o livro falado – talvez mesmo sincronizado... – por meio de discos. Se isso se der, ninguém mais irá a uma livraria comprar, por exemplo, “O Intendente do Ouro”, do sr. Amadeu de Queiroz. Irá, sim, a uma casa de discos e, antes de adquirir a obra, inteirar-se-á do director [sic] que a montou, do “speaker” que a leu, do “cast” que se encarregou dos diálogos, etc. (O LIVRO..., 1938, p. 6).

Como podemos observar, a literatura era considerada uma prática cultural de grande relevância para a sociedade. A literatura falada, que complementaria a tradicional escrita, tinha um público: aqueles com preguiça de ler, aqueles que não tinham tempo para realizar tal tarefa e aqueles com “falta de vista”. Assim como ocorreu nos Estados Unidos e no Reino Unido, a força motora principal por trás do desenvolvimento tecnológico e das gravações das primeiras fitas e discos era o público com deficiência. No Brasil, o desenvolvimento dessa tecnologia tinha duas frentes: uma no Rio de Janeiro, com o *Instituto Benjamin Constant*, e outra em São Paulo, com a *Fundação para o Livro do Cego no Brasil*, atualmente nomeada como *Fundação Dorina Nowill para Cegos*.

O *Instituto Benjamin Constant* é uma instituição pública brasileira especializada na educação e reabilitação de pessoas com deficiência visual, e é considerado uma referência nacional no ensino de pessoas cegas e com baixa visão, oferecendo educação especializada desde a educação infantil até o ensino médio, bem como cursos técnicos e superiores voltados para a formação de profissionais na área da deficiência visual. Além disso, o instituto promove atividades de inclusão social, desenvolvimento de tecnologias assistivas e produção de materiais pedagógicos adaptados, visando proporcionar autonomia e qualidade de vida às pessoas com deficiência visual.

A *Fundação Dorina Nowill para Cegos* é uma organização brasileira sem fins lucrativos, fundada em 1946 pela educadora Dorina de Gouvêa Nowill. Criada sob o nome *Fundação para o Livro do Cego no Brasil*, teve seu nome mudado em 1991 como homenagem à Dorina. A instituição tem como missão promover a inclusão social de pessoas cegas e com baixa visão, por meio da produção e distribuição de livros, revistas, periódicos e materiais pedagógicos acessíveis, além de oferecer serviços de reabilitação, educação e capacitação profissional. Eles desenvolvem tecnologias assistivas, como *softwares* e aplicativos, que auxiliam no acesso à informação e no desenvolvimento de habilidades das pessoas com baixa visão e são reconhecidos como uma das principais instituições do Brasil no apoio e promoção da autonomia e independência das pessoas com deficiência visual.

Foi no Rio de Janeiro que o livro falado teve sua primeira ocorrência. Em 29 de novembro de 1954, saía no jornal a seguinte notícia:

Com a gravação dos primeiros artigos da Constituição Brasileira, lidos pelo ministro da Educação e Cultura, professor Cândido Mota Filho, foi iniciado, ontem, no Instituto Benjamin Constant, o 1º Livro Falado para os cegos do país (ENSINO..., 1954, p. 5).

Assim como na iniciativa americana, um documento legal foi o primeiro a ser produzido como Livro Falado, frisando o potencial educativo da ferramenta para o público portador de deficiência visual. Apesar dessa ocorrência no jornal, pouco se sabe a respeito da chegada da tecnologia em questão no Brasil. Como apontado por Rafael Barbosa (2018), a falta de dados públicos consolidados, seja sobre o setor audiolivresco atual, seja sobre sua história no país, é uma das barreiras enfrentadas pelas pesquisas sobre o tema. Para a presente dissertação, optamos por nos basear

em ocorrências sobre o assunto nos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo*, levando em consideração as duas instituições já mencionadas.

No início do século XX, temos também registro do catálogo da Casa Edison, empresa pioneira no ramo da indústria fonográfica no Brasil. Fundada em 1900 pelo empresário Frederick Figner, a companhia tinha como principal atividade inicial a importação, seguida pela fabricação e venda de discos fonográficos. A Casa Edison introduziu o gramofone e os primeiros discos de gramofone no país, popularizando a reprodução de música gravada. Conforme observado por Rafael Barbosa (2017), “[...] devem ser destacados no catálogo da Casa Edison gêneros que vão de discursos a poesias e romances curtos, ainda que não fossem predominantes” (p. 237). Mesmo que esses, segundo ele, não possam ser considerados o que seria chamado de livro falado, os registros apontam para a exploração do potencial do áudio para a literatura de entretenimento, não apenas como tecnologia assistiva, assim como as produções do *Selo Festa*, criado nos anos 50 pelo jornalista Irineu Garcia, que tinha em seu catálogo a gravação de *O Pequeno Príncipe* (Barbosa, 2017).

No Rio de Janeiro, já era conhecida e disseminada a produção de livros falados para deficientes visuais desde 1970. O chamado *Clube da Boa Leitura*, com a direção do professor de música cego Beno Arno Marquardt, começou a realizar gravações de livros com ajuda de voluntários, que viriam a se chamar ledores. Esse papel fundamental para a divulgação da literatura em áudio, tido por muitos pesquisadores como o marco inicial da literatura em áudio no país (cf. Jesus, 2011) foi reconhecido no jornal em 1966, sob o título de “Clube de Boa Leitura distribui livros falados para os cegos”:

Desde 1970 funciona, no Rio, o Clube da Boa Leitura (Rua Dr. Xavier Segaud, 173), com finalidade de distribuir fitas cassetes com a gravação de obras literárias, especialmente a deficientes da visão e a pessoas enfermas e impossibilitadas de ler. [...] No Brasil, o pioneirismo cabe ao Instituto Benjamin Constant, onde em 1937, passou a ser usado um toca-discos no ensino de idiomas aos cegos (CLUBE..., 1976, n. p.).

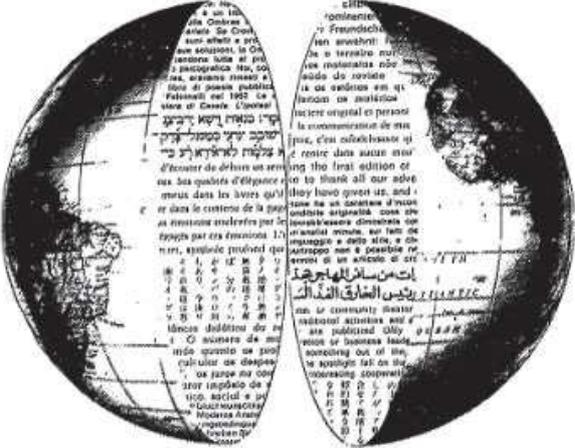
Apesar da iniciativa do clube ser considerada por muitos – e o próprio manual de produção de livros falados do Instituto Benjamin Constant – como a primeira no Brasil, podemos ver que outros empreendimentos já tinham tomado lugar, seja a gravação da *Constituição*, em 1954, seja a de outros livros, como destacado a seguir:

Em 1968, a Liga Feminista Israelense do Brasil fundou, em São Paulo, uma biblioteca falada para empréstimos com livros e uma revista de assuntos culturais gravados. Em Belo Horizonte, a Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais tem uma seção de livros falados, com cabines para leitores. Também na Fundação para o Livro do Cego, em São Paulo, há livros gravados em cassete, com mais de meia hora de duração, mas para os quais há necessidade da utilização de máquinas especiais de leitura de fitas (CLUBE..., 1976, n. p.).

É válido ressaltarmos que a notícia que usamos como base para esse apontamento foi publicada em 1976, quando a tecnologia já estava, de certa forma, disseminada pelas grandes cidades do sudeste do país. A primeira gravação de um livro falado na Fundação para o Livro do Cego no Brasil, atual Fundação Dorina Nowill para Cegos, ocorreu em 16 de agosto de 1972. Um ano depois, o jornal *Folha de S. Paulo* noticiava que “[...] em um ano, o Departamento do Livro Falado gravou mais de 60 obras literárias” (HOJE..., 1973, p. 20). Dentre elas, há o registro das gravações de *Incidentes em Antares*, *Tereza Batista Cansada de Guerra* e *O Velho e o Mar*.

Antes da execução do projeto paulistano, porém, a tecnologia já era destaque no cenário livresco nacional. Como podemos ver no anúncio da II Bienal Internacional do Livro (Figura 1), ocorrida entre 17 e 25 de junho de 1972, em São Paulo, um dos itens em destaque na “pequena amostra do cardápio” era “o livro falado para cegos”. Esta Bienal desempenhou um papel fundamental no panorama cultural e literário do Brasil. Realizada no Pavilhão de Exposições do Parque do Ibirapuera, o evento teve como objetivo primordial fomentar o livro e a leitura, estabelecendo um espaço propício para o encontro entre o público e a produção literária nacional e internacional. Com a participação de escritores renomados, editoras, livreiros e leitores, a Bienal desempenhou um papel relevante no fortalecimento do mercado editorial brasileiro, proporcionando uma plataforma para a exposição e comercialização de uma ampla variedade de obras literárias. Além disso, promoveu o estímulo ao hábito de leitura, especialmente entre os jovens, e propiciou um diálogo intercultural entre escritores brasileiros e estrangeiros, contribuindo para a diversificação e enriquecimento do cenário literário do país.

Figura 1 – Anúncio da II Bienal Internacional do Livro



**Prepare seu apetite
para o maior banquete
de cultura do mundo.**

De hoje tem aqui uma festa linda que criou a
civilização, a II Bienal Internacional do Livro, dia 17 a
18 de Junho, na Fundação da Fundação Bienal no
Itaipava, vai ser um grande acontecimento em sua vida.

Em uma pequena amostra do cardápio:

Milhares de livros de diversas países, em alguns das
principais editoras da América, da Europa e da Ásia.
Você vai ver e ler em todos os formatos, em todos os
tipos de encadernação, com capas e ilustrações lindas
pelos melhores artistas do mundo.
Escritores famosos conversando com você e dando
autógrafos. Editores que vão mostrar como trabalham,
distribuição e vendas o livro. Moderno sistema de
impressão em pleno funcionamento. O livro falado
para todos, livros antiquários, raridades.

Uma sala especial para crianças, que vai fazer até
as suas crianças se interessarem por esse velho de
400 anos. Livraria modelo, a maior variedade de livros
de todas as editoras que estiverem respondendo, com
descontos especiais.

Seminários, conferências e debates sobre grandes
temas do momento.

Leve sua família ao banquete e desperte o apetite
das crianças e das crianças. Todos vão achar a BIL
um espetáculo delicioso.

**II BIENAL
INTERNACIONAL
DO LIVRO**

parte das comemorações do Ano Internacional do
Livro e do 100.º aniversário da Independência.

Fonte: Acervo do jornal *Folha de S. Paulo* (1972)

Em uma matéria posterior sobre a experiência da Bienal, o jornal *O Globo* apresentou o livro falado, que “leva ao cego as emoções vivas da literatura”: “[...] numa sala especial da II Bienal Internacional do Livro, está exposto o livro-falado, a mais recente conquista da técnica em benefício dos deficientes visuais. Consiste na gravação de obras literárias por atores de renome” (O LIVRO-FALADO..., 1972, p. 5). Nessa reportagem, afirma-se que as origens do livro falado no Brasil estão na *Fundação para o Livro do Cego no Brasil* e também que a primeira gravação realizada

teria sido do livro *O Coronel e o LobisOMEM*, de José Cândido de Carvalho, narrado por Stélio Garcia²¹.

Poucos anos depois, o livro falado já apresentava uma grande aceitação pelo público geral. Em um anúncio no jornal *O Globo* (Figura 2), a promoção do livro-falado *Como requerer um divórcio* afirma que “[...] o livro falado é um verdadeiro consultor cativo, que lhe diz o essencial, enquanto V. trabalha ou passeia” (DIVÓRCIO, 1978, p. 8). A editora *Sugestões Literárias*, em sua publicidade, destaca o potencial de multitarefas do áudio, explorando o público ocupado.

Figura 2 – Anúncio do livro falado *Como requerer um divórcio*

DIVÓRCIO
o Livro Falado da
Sugestões diz tudo sobre o assunto (*)

Como requerer um Divórcio
(Lei n.º 6.515, de 20-12-1977)

De autoria do dr. Fernando H. Gentile, corroborada por consagrada equipe de especialistas
Por apenas Cr\$ 400,00 V. recebe:

1. Um magnífico volume encadernado, 16x11cm, com estojo embudido de fita "cassete", contendo os textos legais, ilustrações e formulários de apoio à parte narrada.

2. Em MF, utilizável em qualquer tipo de gravador, com os comentários expendidos de modo prático, sucinto, didático e objetivo — acompanhados de efeitos musicais.

Em encarte especial, 30 x 40 cm: **Ficograma dos Procedimentos Judiciais**

(*) Livro Falado é um verdadeiro consultor cativo, que lhe diz o essencial, enquanto V. trabalha ou passeia.

Fita "Cassete"

Nas boas livrarias ou pelo Reembolso Postal

Fonte: Jornal *O Globo* (1978)

Esse elemento de simultaneidade também é explorado pela editora Francisco Alves em parceria com a Áudio Cultural. Ao descrever o público do livro falado, a

²¹ Acreditamos que, apesar de o nome no jornal estar grafado desta maneira, o ator em questão é Stênio Garcia, que já possuía notoriedade na época. Não foram encontrados registros de um ator de nome 'Stélio', como apresentado no jornal.

divulgadora do produto anuncia que “Seria covardia se lançássemos este produto pensando só nos cegos. Vamos também preencher as noites solitárias dos caminhoneiros nas estradas, os passeios de bicicleta e as caminhadas.” (O LIVRO..., 1986. p. 3). A chamada do anúncio também destaca essa característica, ao publicar “o livro que fala quando você não tem tempo para a leitura”, mencionando atividades como pegar o carro para levar as crianças à escola, passar a roupa da semana, fazer a barba e ler em pé no ônibus cheio²². Dentre os livros publicados por essa editora, temos *Bufo e Spallanzani*, de Rubem Fonseca, *O Cão dos Baskerville*, de Sherlock Holmes e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

Além da *Francisco Alves*, outras editoras voltadas para o entretenimento do público geral chegam ao mercado brasileiro, como “gravadoras e editoras como *Polygram*, *Livraria da Vila* e *Sony*” (Barbosa, 2017, p. 239). O reconhecimento da literatura em áudio foi tão amplo, a partir do final dos anos 1980, que até a *Academia Brasileira de Letras* começou a realizar gravações de livros de seus imortais. Em 1993, a gravadora *Polygram* entrou no mercado nacional, como noticiado no jornal *Folha de S. Paulo*:

O mercado brasileiro começa a despertar para as gravações literárias. A partir de segunda, em bancas, livrarias e lojas de discos de todo o país, a gravadora Polygram começa a vender uma série de “audiolivros”: cassetes com autores lendo textos próprios (POLYGRAM..., 1993, p. 4).

Assim como no mercado americano, o destaque para autores lendo seus próprios textos demonstrava o apelo comercial da prática. Seja para livros de autoajuda, seja para poesias ou memórias, o narrador mais buscado nessa época por grandes empresas eram os próprios autores. Isso difere muito da prática comum no início da produção da literatura em áudio no Brasil, quando vemos leitores voluntários e também atores de renome narrando livros.

Mais para o fim do século, em 1994, a aceitação dos audiolivros no país é tão grande, mesmo com uma pequena variedade de títulos (Figura 3), que o caderno *Folha Nordeste da Folha de S. Paulo* traz uma seção de consumo inteiramente voltada para os livros “para ouvir”, destacando a prática da escuta, aproveitada também

²² É interessante observarmos que muitas destas tarefas eram atribuídas tanto a homens quanto a mulheres, destacando o caráter universal da literatura e também dos audiolivros nesse período.

durante as férias, além de trazer relatos de consumidores que descreviam sua experiência com esse tipo de mídia (LOJAS OFERECEM..., 1994, p. 3).

Figura 3 – Títulos disponíveis em 1994 em Ribeirão Preto/SP

Arte Regional/Foto Insign

AUDIOLIVROS À VENDA EM RIBEIRÃO PRETO			
Poesia	Preço	Tema	Gravadora
Carlos Drummond de Andrade	R\$ 12,48	seleção de poemas do autor	Polygram
Mário Quintana	R\$ 12,48	seleção de poemas de autor	Polygram
Vinicius de Moraes	R\$ 12,48	seleção de poemas de autor	Polygram
Memórias	Preço	Tema	Gravadora
Confissões de uma Adolescente (Maria Mariana)	R\$ 12,48	A atriz e escritora conta suas experiências de adolescente	Polygram
Feliz Ano Velho (Marcelo Rubens Paiva)	R\$ 12,48	O escritor narra suas memórias de universitário e conta como ficou sua vida depois de um acidente que o deixou paraplégico	Polygram
Auto-ajuda	Preço	Tema	Gravadora
Comunicação Global (Lair Ribeiro)	R\$ 17,96	O médico e escritor dá dicas para que as pessoas aprendam a se expressar melhor	Sony Music
O Sucesso Não Ocorre Por Acaso (Lair Ribeiro)	R\$ 17,96	Autor ensina o caminho para o "sucesso"	Sony Music
O Momento de Felicidade (Fátima Ali)	R\$ 16,20	A escritora fala sobre a busca da felicidade no cotidiano	Polygram
Aventura	Preço	Tema	Gravadora
Cem Dias Entre o Céu e o Mar (Amir Klink)	R\$ 16,20	o escritor e navegador conta sua viagem da África ao Brasil em um barco a remo	Polygram
Paratii (Amir Klink)	R\$ 16,20	Klink fala sobre sua viagem solitária à Antártida	Polygram

Onde comprar

Siciliano (tel. 623-1516); Paraler (tel. 623-4909)*

* É necessário encomendar os audiolivros
Fonte: Lojas consultadas

Fonte: Acervo do jornal *Folha de S. Paulo* (1994)

Com a virada do século, é possível acompanharmos também a evolução do mercado nacional. Como apontado por Barbosa,

Embora já houvesse produção de audiolivros anteriormente no Brasil, devemos considerar que somente em 2005 surgiu a primeira editora brasileira especializada em livros narrados, a Book Records, que depois se tornou Audiolivro Editora. No mesmo ano, surgiu a Nossa Cultura, também exclusivamente voltada aos audiolivros, mas que logo expandiu para outros formatos (ebook [sic], impresso). A Audiolivro Editora surgiu em São Paulo, com sete títulos em seu catálogo, e chegou a possuir 170, de acordo com o que indicava o site da editora na época de nossa apuração, no mestrado (2018, p. 84).

As diferenças entre uma editora, uma gravadora e uma distribuidora de audiolivros são fundamentais para compreender a dinâmica da indústria editorial. Uma editora de audiolivros é responsável pela seleção, edição e produção dos conteúdos em formato de áudio, trabalhando em estreita colaboração com autores, narradores e profissionais de produção. Sua função principal é garantir a qualidade e a diversidade do catálogo de audiolivros, além de cuidar dos aspectos legais e contratuais relacionados aos direitos autorais. Já uma gravadora de audiolivros concentra-se na gravação, mixagem e masterização dos áudios, utilizando técnicas de produção sonora para criar uma experiência imersiva e de alta qualidade para os ouvintes. Por fim, a distribuidora de audiolivros é responsável pela comercialização e distribuição dos produtos finais para as plataformas de venda, lojas físicas e *on-line*, estabelecendo parcerias e acordos de distribuição que ampliem a visibilidade e o alcance dos audiolivros.

3.2.1 A cultura das radionovelas e audiodramas nacionais

Ao mencionarmos a história dos audiolivros no Brasil, não podemos deixar de comentar a respeito da cultura do rádio e de seu desenvolvimento no país. Schafer (2011) classifica o rádio como um dos mecanismos sonoros mais revolucionários da Revolução Elétrica, juntamente com o fonógrafo e o telefone. Essa tecnologia chegou ao Brasil, de forma oficial²³, em 7 de setembro de 1922, durante a Exposição Internacional comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. O evento tinha como intuito representar a vida econômica e social do Brasil em 1922 diante dos estrangeiros, bem como diante dos brasileiros, retratando o progresso que já se havia feito e o potencial do que ainda estava por vir.

As exposições universais e internacionais tencionavam apresentar os feitos industriais das diferentes nações. O primeiro evento, chamado *A Grande Exibição*, foi realizado em Londres em 1851 e tinha como tema “A indústria de todas as nações”. A partir desse momento, várias outras exposições se seguiram e trouxeram muitas contribuições ao mundo moderno, como a *Torre Eiffel*, construída para a Exposição Universal de Paris de 1889, que celebrava o centenário da revolução francesa, e o

²³ Cabe o destaque à figura do Padre Roberto Landell de Moura, brasileiro que teria tido sucesso em testes de transmissão de som através do espaço e que, conseqüentemente, teria feito a primeira transmissão a partir da tecnologia do rádio em 1900, 22 anos antes da data oficial (cf. Almeida (2006)).

formato de filme *IMAX*, apresentado na Exposição Especializada de 1974, na cidade de Spokane, nos Estados Unidos. Com base nesse histórico, era de se esperar que a Exposição Internacional brasileira deveria, também, trazer novidades tecnológicas para o país²⁴. E foi na inauguração do evento que o então presidente Epitácio Pessoa fez o seu discurso transmitindo a voz à distância e sem o uso de fios.

A tecnologia encontrou no Brasil muitos entusiastas e um público amplo. Edgar Roquette-Pinto, considerado pai da radiodifusão brasileira, foi um dos maiores defensores de seu potencial por aqui. Em um país em que cerca de 80% da população nacional era semi ou completamente analfabeta, o rádio poderia, para ele, se tornar o meio principal de educação para aqueles que não tinham acesso a escolas ou meios formais de aprendizagem. Por conta da acessibilidade da mídia, que não necessita de um nível de letramento profundo para ser compreendida, e do meio, que por sua vez pode ser portátil, pequeno e utilizado através de pilha, tornando-se dessa forma independente de energia elétrica, acreditava-se que a democratização do ensino havia encontrado o seu mais forte aliado. Dessa forma, iniciou-se a *Rádio Sociedade*, através da qual eram ministradas disciplinas como Língua Portuguesa, Matemática, Ciências e História, bem como apresentadas música erudita e outras formas de cultura culta.

O rádio também se tornou uma forma de entretenimento popular, sendo responsável por transmitir músicas dos mais diversos gêneros, narrações de jogos de futebol e outras formas de lazer. Dentre estas, também podemos apontar “os “teatros em casa”, os “radiatros”, os inúmeros esquetes teatrais presentes nos mais variados programas das emissoras de rádio de diversas regiões do país” (Calabre, 2007, p. 68). Seja por esse perfil mais geral, seja por seu potencial educativo que adentrava todo o país, o meio sonoro cresceu cada vez mais em popularidade. Com sua

²⁴ Assim como muitos outros grandes eventos celebrados no Brasil até os dias atuais, o evento que deveria exemplificar o progresso também trouxe muitos problemas para os brasileiros. Conforme Motta (s/d) afirma no verbete *Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil* do *Atlas Histórico do Brasil*, “As obras de preparação da área da exposição mobilizaram a população carioca. A demolição do morro do Castelo, berço da cidade, para dar lugar à construção dos pavilhões e palácios nacionais e estrangeiros, provocou aceso debate entre os que consideravam o arrasamento um “imperativo da modernidade”, e aqueles que viam o desaparecimento da “colina sagrada” como um verdadeiro “sacrilégio”. Os gastos excessivos com um empreendimento tão custoso, especialmente em uma época de dificuldades financeiras, bem como a demora na construção dos prédios, muitos só concluídos após a inauguração da exposição, provocaram, de parte a parte, ataques contundentes e defesas inflamadas. De qualquer modo, é importante lembrar que a edificação de um espaço especialmente criado para a exposição tinha o intuito de revelar a capacidade do anfitrião de realizar empreendimentos excepcionais”.

expansão, as marcas o viram como um ambiente de propaganda lucrativo, que se comunicava com uma vasta audiência. Dessa forma, assim como aconteceu com as *soap-operas* americanas – que são formas televisivas dramatizadas, como as telenovelas nacionais – com o objetivo de promover marcas de sabão, ocorreu também no Brasil o início das radionovelas.

Patrocinada pela marca *Colgate*, a primeira radionovela foi ao ar em meados de 1941. *Em Busca da Felicidade* era uma adaptação de Gilberto Martins de uma radionovela cubana e foi transmitida pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A aceitação foi enorme e o público-alvo desta e de outras produções era feminino. Como Lia Calabre afirma,

Os grandes anunciantes desse tipo de programação eram, em geral, os fabricantes de produtos de limpeza e de higiene pessoal. [...] O horário matinal concentrava os maiores índices diários de audiência feminina. Os textos comerciais que acompanhavam as radionovelas, dirigidos para a “prezada ouvinte”, refletiam a valorização da presença feminina no mercado consumidor. Eram apresentados produtos que limpavam melhor, facilitando o serviço feminino no lar, ao lado dos que embelezavam a mulher, deixando-a tão linda como as estrelas de Hollywood ou sintonizadas com as últimas novidades tecnológicas surgidas nos países desenvolvidos. (Calabre, 2007, p. 72-73)

Mas não só de produtos para as mulheres vivia o rádio. De acordo com Oliveira, Limeira e Kneipp (2022), a mídia também investia em séries ou seriados mais curtos, que ficavam no ar durante anos e normalmente pertenciam aos gêneros de aventura e mistério. Diferentemente das radionovelas, que podiam durar de meses a anos – Calabre (2007) afirma que a média de duração era de dois meses – e que tinham uma trama mais complexa, com muitos personagens e diferentes núcleos, as séries radiofônicas eram um produto ficcional de 15 minutos de duração, tendiam a ficar no ar durante anos e tinham a trama completa, com desfecho resolvido no mesmo episódio.

O auge da radiodifusão no Brasil, comumente identificado como “Era de Ouro do Rádio”, abrange o período entre o final da década de 1930 e o início da década de 1960. Essa época testemunhou uma notável ascensão e influência do rádio como um meio de comunicação de massa no meio cultural brasileiro, facilitadas por uma confluência de fatores, incluindo avanços na tecnologia de rádio, patrocínio do governo sob o comando do presidente Getúlio Vargas e pelo profundo impacto cultural da programação de rádio, que cunhou seu lugar como um ponto focal para

entretenimento, disseminação de informações e articulação cultural durante esse período, contribuindo decisivamente para a formação da cultura popular brasileira. O advento e a popularidade generalizada dos dramas em série, ou radionovelas, resumiram essa influência cultural, cativando o público com narrativas envolventes e tornando-se uma faceta integral da programação radiofônica brasileira.

A época mencionada acima, entretanto, acabou sucumbindo à ascensão da televisão na década de 1960. O impacto da "Era de Ouro do Rádio" está firmemente enraizado nos anais culturais do Brasil, constituindo um período transformador que deixou uma marca duradoura no meio cultural da nação, espelhando desenvolvimentos análogos em outros países latino-americanos. Sua profunda ressonância cultural é exemplificada por sua incorporação em obras literárias como *Tia Júlia e o escrevinhador*, de Mario Vargas Llosa, e obras brasileiras como *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *Café na cama*, de Marcos Rey. No entanto, a cultura de ouvir, parte integrante do meio de comunicação radiofônico, foi eclipsada pela ascensão da cultura visual.

Apesar do arrefecimento da produção e consumo de radionovelas e radioséries, o rádio persistiu e seus produtos não foram esquecidos, adaptando-se aos formatos em evolução e aos avanços tecnológicos. A remediação de radiodramas para audiodramas é facilitada pelas similaridades compartilhadas entre eles. Ambos lançam mão de estruturação de paisagens sonoras, atuação de voz e música para transmitir narrativas roteirizadas. Elas também priorizam técnicas imersivas de design de som, empregando efeitos sonoros – que, deve-se destacar, eram feitos ao vivo no rádio com os mais diversos meios (cf. Calabre (2007)) – e música de fundo para aprimorar a experiência auditiva e cativar os ouvintes. A atuação vocal assume um papel central tanto no radiodrama quanto no audiodrama, em que atores habilidosos dão vida aos personagens exclusivamente por meio de performances vocais, transmitindo emoções, personalidades e nuances narrativas. Outros agentes são fundamentais para a criação de uma boa produção, como o roteirista, o contrarregra ou sonoplasta, o ensaiador ou diretor e o editor de áudio ou técnico de som.

Apesar de os audiodramas serem semelhantes a radiodramas em muitos aspectos, eles são frequentemente disseminados por meio de formatos de podcast, oferecendo um modo flexível de consumo e permitindo que o público faça *streaming* ou download de episódios conforme sua conveniência. O cenário de gêneros dos audiodramas é notavelmente diversificado, atendendo, assim, a um amplo espectro

de preferências do público. Esta diversidade pode ser justificada pelo contexto de surgimento das audiosséries, que “nasceram no contexto social das multitelas em um mundo cada vez mais dividido entre nichos os quais permitem a liberdade e sobrevivência de diversas narrativas ficcionais” (Oliveira; Limeira; Kneipp, 2022, p. 144). Muitos audiodramas adotam uma estrutura seriada, lançando episódios sequencialmente ao longo do tempo, promovendo assim um envolvimento consistente e a construção da expectativa dos ouvintes. O cenário contemporâneo é caracterizado por produções independentes facilitadas por equipamentos de gravação acessíveis e plataformas de distribuição digital. Essa democratização da produção resultou em uma proliferação de conteúdo de audiodrama inovador e diversificado, como apontado pelas autoras:

Entre as vantagens desse novo formato, estão o seu baixo custo e amplo alcance, pois, as plataformas digitais estão cada vez mais intrincadas no cotidiano dos indivíduos. Por isso, podemos constatar que, com base nas novas configurações da sociedade digital, as audiosséries terão longevidade, pois com a popularização das plataformas digitais, seu fácil acesso e o crescente aumento de produtos especializados em nichos, os indivíduos podem consumir o que lhes convém e não exatamente o que alguém propõe – o que acontecia com as séries radiofônicas. (Oliveira; Limeira; Kneipp, 2022, p. 114- 115)

Em suma, as raízes históricas do radiodrama durante a era de ouro do rádio, marcadas por dramas em série e programação diversificada que entretinha e envolvia o público, deram surgimento aos atuais audiodramas, que herdaram e atualizam essas tradições, muitas vezes adotando uma narrativa inovadora em vários gêneros e formatos. Apesar da mudança para plataformas digitais de distribuição de podcasts para o audiodrama, os elementos fundamentais da narração auditiva, da exploração criativa de narrativas e do entretenimento permanecem integrais, conectando essas duas formas além das fronteiras temporais e tecnológicas. A evolução histórica e as manifestações contemporâneas destas formas de narração sonora destacam o impacto transformador das plataformas digitais sobre as possibilidades narrativas, a acessibilidade e a autonomia criativa inerentes ao audiodrama e a persistência da cultura do ouvir, cultivada em nosso país através dos anos.

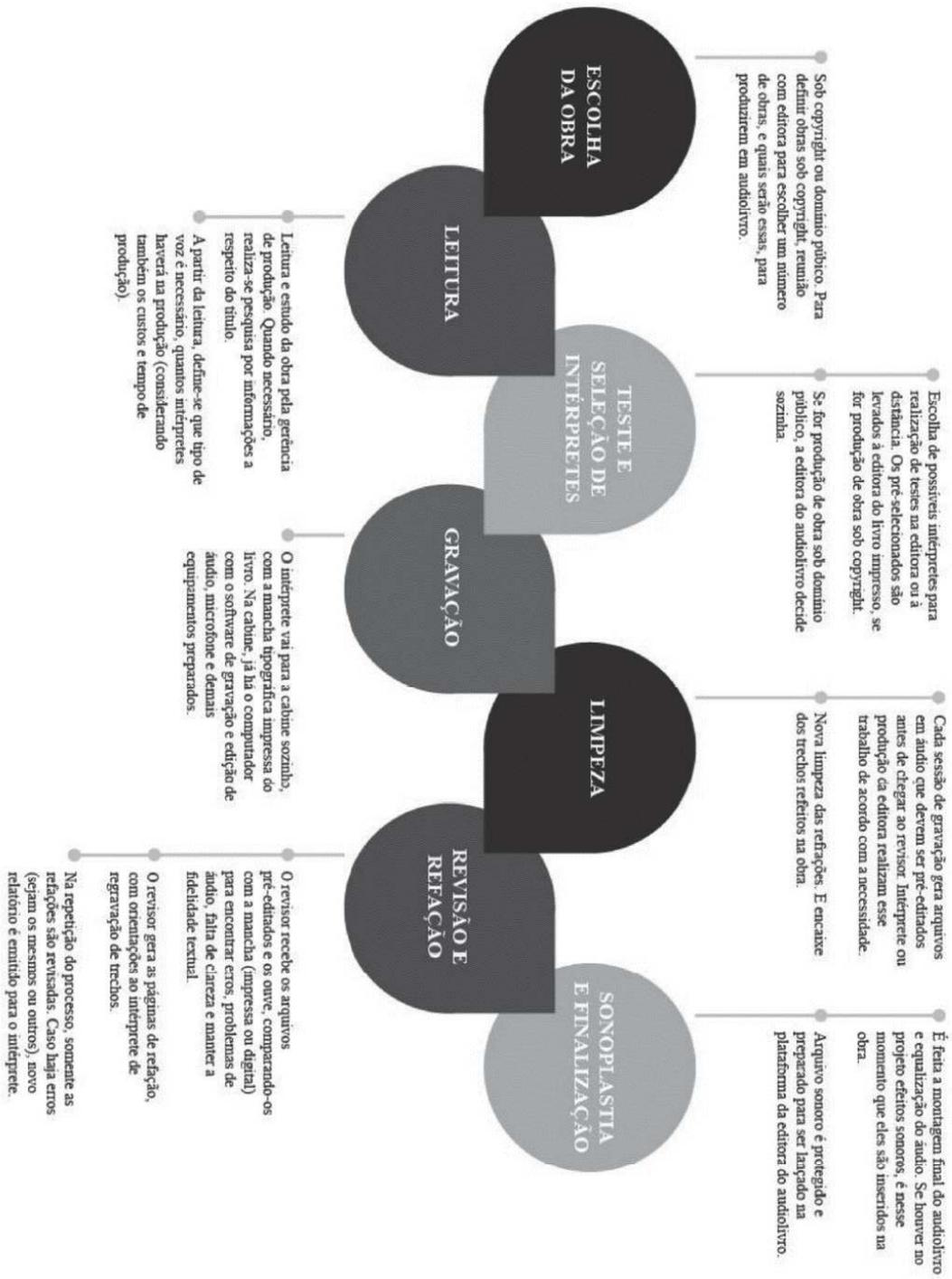
Agora, passaremos para um exame mais próximo do cenário mercadológico de audiolivros no Brasil.

3.3 O mercado de audiolivros

Atualmente, o mercado conta com diversos serviços de *streaming* voltados para o público brasileiro, com edições próprias e um catálogo gigantesco, sendo, em sua maioria, empresas que se dedicam à edição, gravação e distribuição dos audiolivros. A relação entre a esfera de produção de audiolivros e o comércio apresenta uma interação complexa influenciada pela dinâmica econômica, tecnológica e pelo comportamento do público-alvo. Um exemplo é pensar como a acessibilidade facilitada pelas plataformas digitais impulsiona um aumento no consumo de audiolivros, obrigando os produtores a investir na produção e distribuição digitalizadas. O ramo da literatura em áudio acomoda vários modelos de negócios, incluindo serviços de assinatura, compras individuais e programas de empréstimo de bibliotecas, e a popularidade e a eficácia desses modelos exercem uma influência substancial sobre as determinações de produção, ditando os tipos de audiolivros a serem produzidos e as plataformas para sua disseminação. Temos, por exemplo, o modelo de negócios da *Ubook* – atual *Audimo*²⁵ –, empresa reconhecida no cenário latino-americano, criada em 2014. Em sua pesquisa, Barbosa (2018) elaborou um panorama a respeito do fluxo de produção da empresa:

²⁵ “A marca Ubook continua existindo, mas agora ela concentra a área editorial e projetos B2B do grupo. Ela passa a operar sob o guarda-chuva da Audimo, que centraliza todos os nossos negócios de ‘audiotainment’, o que inclui a plataforma de streaming”, de acordo com a matéria disponível em <<https://www.publishnews.com.br/materias/2023/03/29/ubook-agora-e-audimo-e-incorpora-funcionalidades-de-ia-a-nova-plataforma>>. Acesso em 23 jun. 2023.

Figura 4 – Processo de produção de audiolivros



Fonte: Barbosa (2018)

O processo de produção de audiolivros abrange uma infinidade de trajetórias, moldadas por inúmeras variáveis, incluindo o gênero textual, a editora envolvida, considerações estilísticas, aspectos linguísticos e outros fatores influentes. O setor de audiolivros testemunhou um crescimento exponencial nos últimos anos, causado pelo aumento da demanda, que é alimentado por fatores já citados como maior acessibilidade por meio de plataformas digitais, crescimento das preferências dos consumidores por conteúdo compatível com várias tarefas e a crescente popularidade dos serviços de audiolivros por assinatura. Uma empresa considerada fundamental para se pensar o cenário de audiolivros no Brasil é a *Tocalivros*. Fundada em 2013 e, portanto, antes da empresa *Ubook*, a produtora já foi responsável pela criação de mais de mil audiolivros em toda sua trajetória. Com base na metodologia defendida por Barbosa (2018) ao delinear o protocolo de produção de audiolivros na *Ubook*, apresentamos também os insights processuais detalhados por Sobota (2023). O relato de Sobota, derivado de uma imersão observacional durante um dia de trabalho na *Tocalivros*, fornece insights valiosos sobre as nuances do processo de produção de audiolivros:

Quadro 2 – Processo de produção de um audiolivro

Etapa do processo	Descrição
Contato com as editoras	A produtora pode oferecer um projeto para uma editora ou receber demandas.
Pré-produção	Construção de roteiro a partir do texto original, pesquisa de pronúncia e outros elementos constituintes da obra.
Produção	Escolha do narrador e gravação, acompanhada por diretor e/ou produtor.
Edição	Processamento dos arquivos de áudio. Regravações podem ser solicitadas

Pós-produção	Revisão dos processos anteriores, inserção de efeitos sonoros e trilhas musicais e processo de mixagem e masterização.
Comercialização	Disponibilização nas plataformas digitais

Fonte: adaptado de Sobota (2023)

Como podemos observar, o processo de produção de um audiolivro é exaustivo e envolve diversos atores e técnicas. Para cada hora de áudio gravado, estima-se ser necessário realizar duas horas de gravação. Para cada hora de áudio finalizado, porém, estima-se um dia inteiro de trabalho do editor. Os esforços colaborativos de narradores, diretores, editoras, técnicos de som e editores de som corroboram para o desenvolvimento desta forma de arte distinta e imersiva. Reconhecer a importância de cada função elucida a intrincada tapeçaria da produção de audiolivros, enfatizando a necessidade de uma colaboração harmoniosa para fornecer conteúdo de audiolivro que cativa e repercute em um público diversificado. No capítulo 5, nos aprofundaremos mais nos papéis de alguns dos agentes criativos dos audiolivros, debatendo a respeito de sua importância e seu impacto na cadeia de criação e recepção literária.

Para além dos agentes mencionados, o ecossistema da literatura em áudio é influenciado pelas estratégias competitivas dos principais participantes do mercado. As principais editoras e plataformas investem de forma planejada na produção de audiolivros, muitas vezes garantindo os direitos de títulos populares para atender à crescente demanda dos consumidores. Os modelos de assinatura, que oferecem aos usuários acesso a uma vasta biblioteca de audiolivros, tornaram-se um padrão de negócios dominante, moldando ainda mais o cenário econômico do setor. O ponto central dessa exploração é o impacto que esses tipos de negócios exercem sobre as determinações de produção. À medida que o setor de audiolivros amadurece, o papel do posicionamento de marca se torna cada vez mais significativo, como apontado no blog da *Bookwire Brasil*, empresa de *digital publishing*:

Quando pensamos em audiolivros de Ficção e Sci-fi, percebemos um público fiel em plataformas como a Storytel, que oferece um modelo de assinatura que dá acesso ilimitado a uma vasta biblioteca de audiolivros. Se pensamos em desenvolvimento pessoal e bem-estar, players como Scribd e Google Play têm relevância e se destacam.

Enquanto o primeiro trabalha com um modelo de assinatura, o segundo opera com vendas a *(sic)* la carte. Já em relação aos títulos cristãos, Google Play e Pilgrim despontam. A última também trabalha com um modelo de assinatura. As obras infantis, muitas delas com design de som e trilhas sonoras, têm encontrado um caminho interessante através da Árvore de Livros, entre outros modelos de bibliotecas digitais, sendo acessadas por inúmeras escolas e instituições de Ensino no Brasil. (Bookwire Brasil, 2023)

A diferenciação da marca dentre tantas opções se mostra fundamental para o bom funcionamento do negócio. Como já ressaltamos anteriormente, o contexto de redes atual permite e condiciona um mercado de nicho, apresentando um material especializado e precisamente focado, adaptado a um público-alvo específico, muitas vezes limitado, que se distingue por interesses, preferências ou necessidades exclusivas. Esse público-alvo geralmente é menor em escala, mas unido por interesses, preferências ou necessidades compartilhadas. O conteúdo é projetado para proporcionar uma experiência diferenciada e especializada, com o objetivo de atender aos requisitos específicos do nicho identificado. A plataforma de audiolivros *Pilgrim*, por exemplo, se identifica como “uma plataforma para cristãos de hoje” em seu *Instagram*. Um aspecto integral do conteúdo de nicho é sua função na formação de comunidades. Ao atender a interesses compartilhados, o conteúdo de nicho serve como um catalisador para que indivíduos com a mesma opinião se conectem, compartilhem experiências e participem de discussões centradas em seu nicho específico.

A criação de comunidades também é vista em outros meios digitais de literatura como produção independente através de plataformas de escrita colaborativa, como o *Wattpad*. O envolvimento direto entre autores e leitores floresceu por meio de plataformas de mídia social e sites dedicados a autores. A interação direta possibilitada pelos meios promove um senso de comunidade e permite que os autores recebam feedback imediato, contribuindo para o cultivo de um público leitor dedicado. Dessa forma, autores independentes encontram seu público e podem desenvolver novos produtos direcionados a eles. Este foi o caso da autora Mary C. Muller. Autora de diversos livros, como *Antes de tudo acabar* e *Os 12 desejos de Turquesa*, dentre outras produções, Mary Muller publicou sua webnovela *Desmortos* inicialmente em 2011, na plataforma *Wattpad*. Em 2022, ela começou a reescrever sua história e ampliou seus meios de acesso, publicando-a no *Tapas*, no *Wattpad*, através do clube de assinaturas *Apoia-se* e, destacamos aqui, no *Spotify* em forma de áudio. Há uma

previsão de lançamento do livro nas versões física e digital em março de 2024 através da editora Nacional.

A veiculação do audiolivro, segundo ela (vide Anexo A), permitiu que ele se tornasse conhecido por pessoas que não tinham tido contato com a história. A mídia, porém, ainda não é o carro chefe da divulgação do seu trabalho, que ainda está atrelada às redes sociais. Entretanto, a autora acredita no potencial de alcance do livro disponibilizado em áudio de forma gratuita, considerando pessoas que não tem tempo, são disléxicas, são pessoas com deficiência visual, dentre outros públicos de áudio. A democratização da leitura encontra na publicação digital um grande aliado, especialmente ao se considerar o preço do papel e os custos de publicação, em particular pesando as dificuldades de produção de forma independente. A gravação do audiolivro de *Desmortos*, por exemplo, é feita pelo microfone do celular, dentro de um armário da casa da autora. A edição, feita no *Audacity* (software gratuito), tem como prioridade a remoção de ruídos, repetições e erros. É um trabalho que demanda um tempo considerável, especialmente no cenário de baixo orçamento de produção e de poucas pessoas envolvidas.

A seguir, nossa investigação se aprofundará em uma análise das audialidades, com o objetivo de discernir as nuances dos constituintes sônicos que contribuem para a estatura do audiolivro como uma manifestação literária. As dimensões auditivas desse formato literário merecem consideração cuidadosa, pois formam uma camada integral de expressão narrativa. Essa exploração ressalta a convergência interdisciplinar da estética auditiva e do discurso literário.

3.4 Audialidades

Assim como previamente debatido, a auralidade da literatura traz consigo características que diferem o texto escrito/impresso do texto falado/gravado. No audiolivro, por exemplo, diferentemente do livro visual/tátil, temos a presença fundamental de uma voz – o narrador – que corporifica o texto. Além disso, o áudio permite que sejam incorporados efeitos sonoros, trilhas musicais e outras formas de sonoplastia que complementam a narrativa e criam atmosferas imersivas. Esses elementos podem aprimorar a ambientação, criar tensão e emoção, proporcionando uma experiência sensorial aos ouvintes.

A questão da exploração da sonoridade dos audiolivros pode ser considerada ambígua e é percebida por muitos como uma fuga do carácter literário do texto. Quando a editora *Francisco Alves* entrou no mercado de livros falados, ela defendia a integralidade do seu texto “inclusive com as anotações no rodapé da página, sem sonoplastia, e mantendo a qualidade literária” (O LIVRO..., out. 1986. p. 3). Uma das interpretações possíveis da propaganda nos permite entender que a ausência de sonoplastia contribuía para a qualidade literária, de forma a minimizar as diferenças entre a mídia física e a falada. Essa postura, porém, não era – e até o dia de hoje, não é – um consenso no meio de produção e consumo de literatura em áudio, como podemos ver em uma matéria sobre os audiolivros italianos:

O audiolivro não é um livro gravado numa fita – diz Gianfranco de Boslo, técnico responsável – como um filme não é uma narração literária em celulóide. Na base de cada obra há um roteiro que segue novas técnicas, aptas para o meio. Nos textos da seção de poesia, por exemplo, cujos primeiros títulos serão “Eugenio Montale”, “Giacchino Elli” e “A Poesia e a Revolução Soviética” os textos poéticos são inseridos num quadro narrativo e musical de ambientação histórica, política e cultural. Haverá livros declamados, musicalizados, gritados. (NA ITÁLIA..., out. 1976, p. 31)

Rubery (2016) defende que o fonógrafo repetiu o padrão de outras tecnologias de comunicação emergentes, com destaque para a prensa de Gutenberg. Ao se gravar um livro com o fonógrafo inicialmente, raras eram as inserções de outros sons que não a voz do narrador. Vimos o exemplo da gravação de *Wild Birds and Their Songs*, que foi aceita amplamente por apresentar ao público dos audiolivros naquela época, a saber, pessoas com baixa ou nenhuma visão, os sons de alguns animais, bem como a gravação de *A Christmas Carol*, que potencializava a imersão no texto literário a partir de canções de Natal e outros elementos sonoros relacionados a essa festividade. Entretanto, essa aceitação ampla se deu ao se pensar na literatura em áudio como tecnologia assistiva e não como literatura. Para o público vidente, a primazia pelo texto literário foi e é defendida até os dias atuais, considerando as suplementações sonoras como irrelevantes para o produto final.

Felizmente, porém, este posicionamento não é supremo no desenvolvimento e nas reflexões acerca dos audiolivros. Compreendemos, assim como Have e Pedersen, que o carácter sonoro da literatura tem diferentes desdobramentos e impactos em sua textualidade. O som tem o potencial de afetar e alterar a percepção do texto. Quando lemos um livro de forma visual, o texto é vocalizado apenas dentro

da nossa cabeça. Por outro lado, ao ouvirmos um *audiobook*, o texto se torna (per)sonificado por uma voz concreta, performática e física. O som tem o potencial de comunicar significados através de sua velocidade, seu timbre, seu tom e de outros elementos, além de desenvolver o lado emocional do texto de forma exponencial. Por conta disso, as autoras defendem que os aspectos do som e da voz tornam-se cruciais para os estudos do audiolivro.

A literatura em áudio é afetada pela intensidade, pelo ritmo, e por qualidades de voz e dos outros elementos sonoros inseridos no texto. Embora esses recursos não estejam diretamente relacionados à semântica do texto, eles ainda são cruciais para nossa compreensão geral do que está sendo apresentado. Como exemplificado por Barbosa, podemos observar esse efeito em textos com muitos personagens, como *Crime e Castigo* ou a saga *Harry Potter*, que trazem uma demanda ao narrador para que o texto possa ser compreendido:

Se por um lado a oralidade é explicitadora de quem fala, um intérprete tem sempre um gênero, o que explica a consideração da ligação dos estilos dessas vozes com os estilos de texto por dar sentido de intimidade, identificação com o ouvinte, por outro, a repetição dessa voz em diversos personagens exigirá que o conteúdo verbal seja explícito em sua construção (Barbosa, 2018, p. 189).

O áudio também permite que o leitor esteja fazendo outras atividades enquanto lê, como já comentado. A leitura pelo áudio “oferece algumas possibilidades de ação e experiência e elimina outras. Ela libera o corpo e os olhos para se moverem ou relaxarem” (Have; Pedersen, 2015, p. 67, tradução nossa)²⁶. Ele contribui para a mediatização de muitos campos da prática social, como o caminhar, o arrumar casa e o fazer atividade física. Um dos maiores exemplos é o aplicativo *Zombies, Run!*, que foi desenvolvido para mesclar a escuta de uma narrativa com uma aventura na qual o ouvinte deve completar missões:

Nessa MRS [história de realidade mista], os usuários ouvem uma história fictícia de apocalipse zumbi sobre um corredor em uma missão, enquanto eles mesmos correm. Uma diferença importante entre a história *Zombies, Run!* e um audiolivro "normal" é que os ouvintes assumem o papel de um personagem na história. Assim, a corrida acontece em ambos os mundos simultaneamente: no mundo físico, os usuários fazem sua rotina de corrida e, no mundo virtual, seu

²⁶. No original: “[...] Reading audiobooks in sound affords some action and experience possibilities and eliminates others. It frees the body and eyes to move or to relax”.

personagem corre para cumprir uma variedade de missões (Kan; Ploderer; Gibbs, 2014, p. 115, tradução nossa)²⁷.

Além disso, devemos destacar novamente o papel do narrador na experiência literária. O narrador, seja ele o autor ou um profissional de voz, tem o potencial criador, uma vez que, a partir de sua performance, ele desenvolve diferentes interpretações do material original. Dessa forma, ele passa a impactar tanto o texto, modificando-o, quanto a experiência do leitor, de forma a imprimir sua percepção na recepção literária e permitir que novos elos na cadeia de recepções sejam desenvolvidos. O potencial da voz é destacado por Kuzmičová:

Com a presença de uma voz humana real, cada palavra pode parecer afetivamente carregada. Por meio da prosódia e da modulação da voz, são oferecidos ao ouvinte caminhos interpretativos que, de outra forma, talvez não se abrissem. Por meio de várias gravações de textos únicos por diferentes intérpretes, a natureza proteana da recepção narrativa fica mais clara do que nunca (Kuzmičová, 2016, p. 217, tradução nossa)²⁸.

A voz assume diversos papéis na produção do audiolivro, seja com a performance dos intérpretes, que podem ser únicos ou múltiplos e que podem dramatizar o texto em um nível maior ou menor, seja na vocalização de elementos paratextuais, como a creditação, informações catalográficas e paratextos do editor e do autor²⁹. Para além da voz, a experiência do áudio é complementada – ou suplementada, uma vez que adiciona camadas interpretativas ao texto – por efeitos sonoros adicionados à gravação. Alguns livros não contam com essa inserção, enquanto outros os apresentam de forma ornamental ou ambiental, desenvolvendo uma paisagem sonora.

Para exemplificar o impacto da presença de efeitos sonoros na experiência auditiva, temos os relatos de ouvintes, que afirmam que a imersividade do texto é extremamente conectada à presença de efeitos sonoros. De acordo com Barbosa (2014), a ouvinte Paula afirma que alguns detalhes que passariam despercebidos em

²⁷ No original: “In this MRS, users listen to a fictional zombie apocalypse story about a runner on a mission, while actually running themselves. An important difference in the *Zombies, Run!* story from a “regular” audiobook is that listeners take on the role of a character in the story. Thus, running is happening in both worlds simultaneously: in the physical world, users do their running routine and in the virtual world, their character runs to accomplish a variety of missions.”

²⁸ No original: “Through the presence of an actual human voice, every single word can seem affectively charged. Through prosody and voice modulation, interpretive paths are offered to the listener that might not have opened up otherwise. Through multiple recordings of single texts by different performers, the protean nature of narrative reception becomes clearer than ever.”

²⁹ Para melhor observação desses fenômenos, cf. Barbosa (2018).

uma leitura visual são destacados e chamam a atenção a partir dos efeitos sonoros, como o cenário e eventos da natureza. Ele também compartilha a opinião de Augusto, que relata que a inserção de efeitos sonoros desperta memórias, facilitando a imersão na narrativa e a retenção das informações.

Em um comentário disponível na página do site da *Tocalivros* da gravação de Thiago Ubaldo do texto de Franz Kafka *A Metamorfose* (2023), uma ouvinte compartilha a seguinte posição: “A história é clássica, mas a narração e sonorização fez toda a diferença aqui. Ouvir quando Gregor cai, ouvir o violino, ouvir a maçã que o atinge nas costas foram partes impressionantes para mim”³⁰. Esta percepção, assim como as dos relatos compartilhados em Barbosa (2014), corrobora para o entendimento da importância do papel do editor de áudio e do diretor de áudio, funções fundamentais para a interpretação e experiência do texto. Dessa forma, concordamos com Barbosa (2018) ao considerarmos a voz, a entonação e a interpretação necessárias à qualidade da obra, acrescentando também a boa execução do encaixe de outros elementos sonoros³¹, como sons ambientes, distorção da voz e elementos citados na narrativa, o que será aprofundado no capítulo 5.

A partir das discussões apresentadas até o presente momento, desde a apresentação de uma literatura em áudio, passando pela história dos audiolivros e dando destaque às audialidades do texto, partiremos agora para uma defesa da leitura pelo ouvir e uma análise dos comportamentos e preferências de leitores-ouvintes no capítulo a seguir.

³⁰ Disponível em <<https://www.tocalivros.com/audiolivro/a-metamorfose-franz-kafka-thiago-ubaldo-tocalivros-classicos>>. Acesso em: 26 jun. 2023.

³¹ Acreditamos que, embora a experiência seja enriquecida ao acrescentarem efeitos sonoros na narrativa, sua ausência não é necessária para que uma obra seja bem produzida. Entretanto, quando eles se fazem presentes, é fundamental que corroborem para a narrativa, buscando apresentar uma experiência contrapontual ou consonante, conforme os conceitos apresentados por Wittkower (2011).

4 O LEITOR DO ÁUDIO

Listening to books is one of the few forms of reading for which people apologize (Rubery, 2016, p. 1)

No início de seu livro, Matthew Rubery narra uma conversa que teve com um amigo, que mencionou ter lido um livro, mas que admitiu posteriormente que, na verdade, tinha – apenas – escutado a versão em áudio. A correção apresentada pelo leitor/ouvinte reflete um debate em torno da legitimidade das diferentes formas de consumir conteúdo literário, seja por meio da leitura visual ou da leitura/audição de audiolivros. Neste trabalho, defendemos que a leitura pode ser feita de múltiplas formas, considerando-a como um processo de criação de significado que envolve o reconhecimento, a interpretação e a assimilação das ideias representadas pelo material simbólico (Tattersall-Wallin, 2021; Rubery, 2016). A abordagem ampliada do conceito de leitura permite que entendamos que o material simbólico pode ser de diferentes naturezas, partindo de um texto escrito que é reconhecido de forma visual, até uma palavra grafada em Braille, reconhecida de forma tátil, assim como nos aponta Lúcia Santaella:

Toda essa variedade de leitores resulta do fato de que, desde os livros ilustrados e, depois, com os jornais e revistas, o ato de ler passou a não se limitar apenas à decifração de letras, mas veio também incorporando, cada vez mais, as relações entre palavra e imagem, entre o texto, a foto e a legenda, entre o tamanho dos tipos gráficos e o desenho da página, entre o texto e a diagramação. (...) Consequentemente, não há por que manter uma visão purista da leitura restrita à decifração de letras. Do mesmo modo que, desde o livro ilustrado e as enciclopédias, o código escrito foi historicamente se mesclando aos desenhos, esquemas, diagramas e fotos, o ato de ler foi igualmente expandindo seu escopo para outros tipos de linguagens. Nada mais natural, portanto, que o conceito de leitura acompanhe essa expansão (Santaella, 2013, p. 165).

Além disso, a integração de diversas maneiras de interagir com o texto destaca a transformação do conceito de letramento em um mundo cada vez mais tecnológico e diversificado. Essa evolução na concepção de letramento, que vai além da tradicional ideia de alfabetização, também destaca a necessidade de adaptação diante das constantes mudanças tecnológicas. O leitor contemporâneo não se limita apenas à decodificação de palavras impressas; ele é desafiado a interpretar

informações em diferentes formatos, como vídeos, áudios e imagens. Ele também não é mais apenas um leitor contemplativo, como veremos a seguir. A habilidade de transitar fluidamente entre essas modalidades não apenas enriquece a experiência de leitura, mas também prepara os indivíduos para um mundo onde a comunicação assume diversas formas. A literacia do século XXI, ao abraçar essa versatilidade, promove a autonomia intelectual e a capacidade de navegar por uma sociedade cada vez mais multimídia. Dessa forma, a promoção de uma abordagem inclusiva da leitura não só enriquece o indivíduo, mas também contribui para a construção de uma comunidade preparada, crítica e adaptável aos desafios contemporâneos.

No capítulo atual, defenderemos a audição de audiolivros como um meio legítimo de leitura – destacando a leitura literária –, apresentando as questões a respeito do efeito da leitura no cérebro, do perfil do leitor contemporâneo e também os questionamentos feitos a respeito da legitimidade dessa forma de compreensão pelo áudio. Em seguida, apresentaremos dados sobre os comportamentos de leitores de audiolivros.

4.1 Em defesa da leitura pelo ouvir

Embora a legitimidade do consumo de audiolivros seja frequentemente questionada, especialmente com justificativas que enfatizam a natureza visual da leitura, os estudiosos argumentam que o ato de ler não se limita a um processo neurológico singular (Rubery, 2016, p. 14). A compreensão convencional da leitura geralmente gira em torno da decodificação visual das letras, que constroem palavras, frases etc. – uma atividade inerentemente associada à percepção visual. No entanto, é fundamental considerar que o reconhecimento de palavras envolve elementos visuais e auditivos, sendo o mapeamento dos sons para as letras uma etapa fundamental na alfabetização (Rubery, 2016, p. 14).

Para aprofundar este discurso, é imperativo reconhecer que a leitura visual e o ato de consumo e compreensão de audiolivros não se desenvolvem de maneiras idênticas, conforme observado por Rubery. Segundo ele, pesquisas que se utilizaram de métodos de mapeamento imagético do cérebro identificaram uma área dedicada especificamente ao processamento de palavras – pesquisas feitas por investigadores que consideram a leitura como um processo que envolve a decodificação de símbolos gráficos em linguagem, vale destacar – que se encontra em uma região específica do

cérebro associada à visão. O autor pontua que as vítimas de AVC que sofrem lesões nessa área perderão a capacidade de ler, mesmo que tenham sido leitores competentes durante toda a vida, e conclui afirmando que a leitura é neurológica e cognitivamente diferente do que ocorre quando uma pessoa ouve um livro, processo que ativa o córtex auditivo, uma área distinta do cérebro.

É necessário que reconheçamos que os dois processos de compreensão – visual e auditiva, nosso foco aqui – representam manifestações distintas, porém interconectadas, do fenômeno abrangente que é a leitura. Ao adotar uma perspectiva mais ampla, podemos perceber que a leitura vai além dos limites da decodificação visual tradicional, reconhecendo que várias modalidades sensoriais contribuem para a experiência multifacetada de extrair significado da linguagem escrita ou falada. Consideramos, assim como Elisa Tattersall-Wallin (2021, p. 4-5), para fins de prosseguirmos na pesquisa, que a leitura pelo ouvir engloba todas as atividades de leitura realizadas com a ajuda dos ouvidos, como a leitura de audiolivros, livros falados ou a realizada enquanto se ouve alguém lendo um livro ou outro texto em voz alta em tempo real.

No cenário da leitura de audiolivros, temos um ato interpretativo realizado por um narrador deslocado do ambiente de escuta e a inserção ou remoção de sons feita de forma técnica. Em exemplos como *A Revolução dos Bichos*, narrado por Fábio Porchat, são inseridos efeitos sonoros que corroboram para a situação que está sendo narrada, causando uma redundância que altera a produção de sentidos. David Sheinberg (2017) defende que a audição de um audiolivro deve ser identificada como uma experiência estética por si só, sendo ela uma experiência que implica o envolvimento com o texto performado de forma auditiva como membro da audiência. Para entendermos melhor essa experiência, devemos levar em consideração, portanto, todo o processo que envolve a leitura pelo ouvir, como destaca Linkis:

[Ouvir] significaria uma ênfase nos aspectos auditivos dos textos literários em vez de meramente no conteúdo textual; uma ênfase, isto é, no som do próprio texto, das palavras, mas também dos ruídos contextuais; em alguns casos, sons da gravação, a voz e a respiração do narrador, talvez até mesmo o som de páginas sendo viradas (Linkis, 2020, p. 410, tradução nossa³²).

³² No original: “the “listening” approach, in Nancy’s definition, would mean an emphasis on the aural aspects of the literary texts rather than merely on the textual content; an emphasis, that is, on the sound

Nesse contexto, ao ouvir o audiolivro, o leitor se aprofunda nas dimensões auditivas dos textos literários, o que sugere um encontro imersivo com a literatura que se estende às paisagens sonoras dentro e ao redor do texto. A ênfase no "som do próprio texto" ressalta a qualidade poética da linguagem, reconhecendo que o aspecto auditivo das palavras contribui para o impacto estético e emocional de uma obra literária. Além disso, a inclusão de "ruídos contextuais" amplia o escopo, abrangendo os sons ambientes que podem acompanhar a experiência de leitura e promovendo uma conexão mais profunda e imersiva com o ambiente narrativo. Dessa forma, é possível ressaltar uma apreciação não apenas das palavras em si, mas também dos elementos auditivos circundantes que contribuem para a experiência geral. Esse processo do ouvir é evidenciado na discussão apresentada por Tattersall-Wallin:

Quando uma pessoa ouve os sons de um audiolivro, não basta simplesmente ouvi-lo para poder lê-lo. É necessário um processo de criação de significado. O usuário precisa estar ouvindo ativamente o audiolivro para criar um significado a partir do texto e, assim, poder lê-lo (Tattersall-Wallin, 2021, p. 5, tradução nossa³³).

Apesar de muitos, como já vimos anteriormente, considerarem a atividade de ouvir um audiolivro algo passivo e, portanto, menos legítimo do que a leitura visual, defendemos juntamente com a autora que a criação de significados se dá através de uma atividade do leitor, o que indica o trabalho e a atenção demandadas pela e para a atividade. No trabalho de Tattersall-Wallin (2021), três modos de escuta – semântico, causal e reduzido – são identificados com base na categorização de Chion (2012)³⁴. Esses modos são relevantes para a discussão de vários aspectos da leitura por meio da audição.

A escuta semântica envolve dar sentido à linguagem falada, o que é parte integrante da leitura pelo ouvir, em que o significado é derivado da linguagem falada

of the text itself, of the words, but also of the contextual noises; in some cases, sounds from the recording, the narrator's voice and breathing, perhaps even the sound of flipping pages."

³³ No original: "When a person hears the sounds of an audiobook it is not enough to simply hear it in order to read it. A meaning making process is required. The user needs to be actively listening to the audiobook to create meaning from the text and thus be reading it."

³⁴ Tattersall-Wallin se utiliza da nomenclatura proposta por Chion (2012), apresentada no capítulo "The three listening modes", publicado no livro organizado por Jonathan Sterne, "The Sound Studies Reader": "Em resumo, a audição semântica implica dar sentido à linguagem falada, a audição causal nos ajuda a reunir pistas sobre a causa de um som e, por fim, a audição reduzida se concentra nas características do som em si, sem interpretar a causa ou o significado" (Tattersall-Wallin, 2021, p. 5, tradução nossa).

a partir de um texto escrito. Essa forma de escuta difere da escuta de conversas cotidianas devido à presença de frases estruturadas e à linguagem complexa característica do meio escrito. A audição causal também é fundamental, pois ajuda a identificar a fonte ou a causa dos sons. Para os leitores de audiolivros, a audição reduzida auxilia no reconhecimento de narradores, vozes de personagens e tons, contribuindo para a compreensão da narrativa. O destaque dos recursos causais em audiolivros recentes, incluindo efeitos sonoros e vários narradores, reflete as tendências em evolução no setor e também a necessidade de um esforço interpretativo por parte do ouvinte.

É inegável, porém, que ouvir um texto pode se apresentar como um meio menos eficiente de compreensão. De acordo com Singh e Alexander (2022), textos mais curtos consumidos auditivamente podem levar a uma melhor memorização do que seus equivalentes impressos. Textos com vários elementos (diagramas, figuras, cabeçalhos) são mais adequados para o consumo por meio de impressos do que de audiolivros, pelo motivo óbvio de que o áudio não pode codificar imagens³⁵. Além disso, os textos impressos têm uma qualidade de permanência que não existe nos audiolivros. A impressão oferece aos leitores a opção de fazer uma pausa e refletir sobre as palavras ou de voltar ao texto lido anteriormente com muito mais facilidade do que a audição. A audição, como tal, é mais transitória, aumentando o desafio dos ouvintes de reproduzir um segmento anterior do texto, considerando especialmente que a maioria dos reprodutores de audiolivros apresenta apenas a possibilidade de retornar alguns segundos do texto, ou o capítulo inteiro, o que faz com que as frases costumeiramente sejam cortadas. Como Tom Webster (2022) critica, o modo de consumo de audiolivros faz com que, na maioria das vezes, seja necessário contextualizar imediatamente o que está ouvindo no momento com o que se lembra das sessões anteriores de audição, que podem ter ocorrido há horas ou dias³⁶.

³⁵ Por outro lado, o áudio pode funcionar como um outro criador de sentido. Vejamos o exemplo de livros ilustrados: se, por um lado, a imagem que compõe a história juntamente com o texto não pode ser narrada sem perder sua força narrativa, a inserção de um efeito sonoro e da dramatização da voz do narrador garante um novo sentido potencial.

³⁶ Devemos nos atentar para o fato de que em uma sociedade oral, na qual as narrativas orais eram o meio primeiro de se compartilhar literatura, os textos sonoros tinham traços característicos para auxiliar o ouvinte: por vezes, as narrativas começavam *in medias res*, técnica literária que envolve começar uma narrativa no meio do seu desenvolvimento; os personagens frequentemente eram apresentados com epítetos, que poderiam ser adjetivos ou frases descritivas, regularmente usados para acompanhar ou substituir um nome, como “Aquiles, o de pés velozes”; e uma recursividade e a presença de repetições da história com frequência, além do ritmo bem marcado. Entretanto, como vivemos em uma sociedade de oralidade secundária, apoiamo-nos em estratégias e práticas da escrita, mesmo que seja

Tattersall-Wallin (2021) discute a transição de um livro impresso para um e-book e um audiolivro, destacando que o conteúdo é o único aspecto que permanece amplamente consistente em todas essas correções. No caso de um audiolivro, ele mantém o mesmo título, capítulos e frases do livro impresso³⁷, mas é apresentado em um formato de áudio. Apesar da transformação, a natureza linear do texto permanece inalterada na mudança para um audiolivro. Entretanto, há nuances na mediação do impresso para o áudio que podem afetar o conteúdo de várias maneiras, principalmente por meio das escolhas feitas pelo narrador, assunto que será aprofundado no próximo capítulo. Esta natureza interpretativa dos audiolivros, em que o narrador se torna um mediador crucial para influenciar a percepção do público e o processo de criação de significado, leva à consideração das maneiras multifacetadas pelas quais a transição do impresso para o áudio pode afetar – e geralmente afeta – o envolvimento do público com o material, envolvimento este que será explorado a seguir.

4.2 Entre o ouvinte e o leitor

Alberto Manguel, escritor, tradutor e crítico literário, teve um relacionamento próximo e único com o renomado escritor argentino Jorge Luis Borges. Conforme relatado em seu livro *Uma história da leitura* (2004), Manguel, então um jovem, trabalhou como leitor pessoal de Borges, que estava quase cego naquela época. O famoso autor, conforme conta Manguel, foi até a livraria em que o moço trabalhava e perguntou a ele se seria possível, durante as noites, depois de seu trabalho, que ele o visitasse para que lesse para ele. O crítico literário conta sobre a rotina da leitura, um ritual quase sempre igual: ao chegar, Borges escolhia o texto, que prontamente era lido pelo jovem. Era, de certa forma, um reencontro para o mais velho com textos já reconhecidos e um achado para o mais novo, que “descobria um texto lendo-o em voz alta” (2004, n. p.). Ele descreve a relação que cada um tinha com o texto da seguinte forma:

para produzirmos conteúdos aurais. O retorno ao texto é uma dessas características fundamentais da cultura escrita que apresentam implicações profundas para a maneira como pensamos e usamos a linguagem.

³⁷ Considerando um livro na íntegra (não resumido). Há casos, porém, mesmo com livros completos, em que há a mudança de alguns termos, como “leitor” para “ouvinte” e “lendo” para “ouvindo”, quando há uma conversa com o leitor, que passa a ser um ouvinte.

Ler para um cego era uma experiência curiosa, porque, embora com algum esforço eu me sentisse no controle do tom e do ritmo da leitura, era todavia Borges, o ouvinte, quem se tornava o senhor do texto. Eu era o motorista, mas a paisagem, o espaço que se desenrolava, pertenciam ao passageiro, para quem não havia outra responsabilidade senão a de apreender o campo visto das janelas. Borges fazia-me parar ou pedia que continuasse, Borges interrompia para comentar, Borges permitia que as palavras chegassem até ele. Eu era invisível (Manguel, 2004, n. p.).

O comentário feito por Manguel destaca uma dinâmica especial, na qual o leitor-narrador se torna um guia ou condutor, conduzindo pela paisagem literária, enquanto o ouvinte-leitor emerge como o verdadeiro mestre do texto. A percepção do leitor-narrador sobre seu controle sobre o tom e o ritmo enfatiza seu papel ativo na transmissão da narrativa. No entanto, a revelação mais significativa reside no domínio do ouvinte-leitor sobre o desenrolar do espaço textual. Mesmo diante da cegueira física, Borges exerce autoridade ao dirigir o ritmo e ditar pausas ou continuidades. A ideia de que ele, apesar de sua cegueira, carrega a responsabilidade de apreender o campo literário vislumbrado pelas "janelas" denota uma sensibilidade aguçada às dimensões auditivas e imaginativas da literatura, bem como lança luz sobre a relação simbiótica entre a leitura e a audição, demonstrando como os papéis convencionais de leitor e ouvinte podem se transformar em uma jornada colaborativa, em que o ouvinte-leitor não apenas recebe, mas também molda ativamente a experiência narrativa.

Com o passar do tempo, a relação do leitor com o som do texto foi alterada, como bem se sabe. Manguel comenta sobre o assunto em seu livro, no qual investiga a natureza transformadora da leitura silenciosa, esclarecendo a profunda mudança que ela traz para o relacionamento do leitor com o livro e com as próprias palavras. A leitura silenciosa libera o leitor, segundo o autor, das restrições temporais da pronúncia, permitindo uma conexão irrestrita com o texto. As palavras ganhariam uma nova existência dentro do domínio interno do leitor, livre da necessidade de vocalização, e esse espaço interno concederia ao leitor a liberdade de percorrer as palavras rapidamente, permitindo interpretações diferenciadas e promovendo uma interação dinâmica com o texto.

A capacidade de decifrar completamente ou apenas sugerir as palavras – processo comum de leitura visual, no qual não nos atentamos a todas as letras da palavra, mas inferimo-las – reflete a autonomia do leitor em navegar pelo texto em seu próprio ritmo, criando um envolvimento rico e personalizado. Manguel também

introduz a ideia de que o livro, protegido por suas capas, torna-se uma posse e um conhecimento íntimo para o leitor, evocando um senso de propriedade e retratando o livro como um companheiro querido, que o leitor pode visitar e possuir na quietude de sua própria contemplação, produto de um desfrute individual.

O controle individual do tempo, do ritmo de pensamento e do processo de leitura, frutos da leitura silenciosa preponderante em nossos dias, não está presente na audição de um audiolivro, que apresenta uma dinâmica distinta, entre o ato de ler independentemente e a experiência comunitária de se ter o texto lido. O reconhecimento de que ouvir alguém ler restringe certas liberdades inerentes à leitura individual, como escolher um tom pessoal, enfatizar pontos específicos ou visitar passagens favoritas ressalta as diferenças entre as práticas de leitura solitária e comunitária. No entanto, defendemos e reforçamos a ideia de que esse ato cerimonial proporciona ao texto qualidades únicas que elevam sua identidade, constituindo uma vivência única, bem como aponta Manguel:

Ouvir alguém ler com o propósito de purificar o corpo, por prazer, para instrução ou para dar aos sons supremacia sobre o sentido, ao mesmo tempo enriquece e empobrece o ato de ler. Permitir que alguém pronuncie as palavras de uma página para nós é uma experiência muito menos pessoal do que segurar o livro e seguir o texto com nossos próprios olhos. Render-se à voz do leitor - exceto quando a personalidade do ouvinte é dominante - retira nossa capacidade de estabelecer um certo ritmo para o livro, um tom, uma entonação que é exclusiva de cada um (Manguel, 2004, n. p.).

A noção de que o texto versátil ganha uma identidade respeitável por meio do ato de leitura comunitária – seja ela entre duas pessoas, o leitor-narrador e o ouvinte-leitor, ou mais – sugere que a experiência compartilhada transmite um entendimento e uma apreciação coletivos. De certa maneira, embora o leitor solitário possa ter mais liberdade, o ato comunitário de ouvir uma leitura confere ao texto uma identidade distinta, unidade e presença espacial que agrega valor à experiência literária compartilhada. Para que esse ato comunitário e compartilhado se torne completo, é necessário levarmos em conta tanto o conteúdo – este que já existe anteriormente no caso de audiolivros, uma vez que está ligado ao texto escrito, que será interpretado por um ou mais narradores – quanto o receptor, o leitor-ouvinte. É nessa figura que nos ateremos nos próximos subcapítulos, focando o nosso olhar em para quem o audiolivro é feito, a partir da divisão proposta por Wolfgang Iser (1996): o leitor

imaginado, aqui chamado de ouvinte-modelo, e o leitor real, aqui chamado de ouvinte ubíquo.

4.2.1 O ouvinte-modelo

A Estética da Recepção foi uma corrente na teoria literária que se desenvolveu principalmente na Alemanha, na década de 1960. Podemos destacar como principal contribuição desta abordagem teórica a constituição de um novo olhar para a relação entre a obra literária e seus leitores, salientando a importância da resposta do leitor na compreensão e interpretação da obra. Observaremos mais atentamente as colocações de Wolfgang Iser (1996) e Umberto Eco (2004) a respeito do leitor imaginado – ideal ou modelo – do texto ficcional. Este leitor, que corresponde àquele visado no âmbito da produção literária, difere-se daquele que materialmente existe no mundo real. Desse modo, sua concepção apresenta diferenças para os dois pensadores da literatura.

Para melhor entendermos a questão dos leitores para os pesquisadores supracitados, podemos nos valer da colocação de Jack Stillinger (1991), apresentada em seu livro *Multiple authorship and the myth of solitary genius*, em que ele apresenta a importância do leitor, tanto quanto do autor, para a completude de uma obra. Ele compreende que uma produção literária funciona da mesma maneira que outras formas de comunicação, as quais só podem ser realizadas na presença de dois agentes:

Nenhum autor pode controlar cada efeito específico - ou mesmo, provavelmente, uma proporção muito grande dos efeitos específicos - de uma obra na mente de um leitor. São necessárias pelo menos duas pessoas, um emissor e um receptor, para que haja comunicação; em uma obra literária, a atividade criativa colaborativa por parte do leitor é uma necessidade absoluta e inevitável (Stillinger, 1991, p. 186, tradução nossa³⁸).

Dessa forma, podemos compreender que o autor codifica suas ideias e sentimentos em palavras e estruturas literárias, que são então decodificadas pelo leitor. Este processo é fundamental para a comunicação efetiva. No entanto, na

³⁸ No original: “No author can control every specific effect—or even, probably, a very large proportion of the specific effects—of a work in the mind of a reader. It takes at least two people, a sender and a receiver, to constitute communication; with a literary work, collaborative creative activity on the part of a reader is an absolute and unavoidable necessity”.

literatura, este processo pode ser mais complexo e subjetivo, pois o autor pode usar símbolos, metáforas e outras técnicas literárias que podem ter diferentes interpretações. Além disso, a experiência e o contexto histórico-social em que se encontra o leitor também podem influenciar na interpretação da obra. Mas como o autor pode, então, planejar a composição do seu texto sem a outra ponta do processo? É nesse contexto que Iser e Eco propõem seus leitores imaginados pelos autores, como veremos a seguir.

Iser (1996) propôs o conceito de "leitor ideal" ou "leitor implícito" em sua obra *O ato da leitura*. Este leitor ideal é uma construção teórica que representa aquele que o texto literário pressupõe ou sugere. De acordo com o pesquisador, o texto literário deixa lacunas que são preenchidas pelo leitor durante o processo de leitura. O leitor ideal é aquele que é capaz de preencher essas lacunas de maneira adequada, participando ativamente da construção de significados. Portanto, a relação entre a produção literária e a criação do leitor ideal é intrínseca. O autor, ao criar uma obra literária, também está criando, de certa forma, o leitor ideal para essa obra. Esse leitor ideal seria capaz de preencher as lacunas deixadas pelo texto e, assim, participar ativamente da construção dos significados. É importante notar que o leitor ideal é um conceito teórico e não necessariamente corresponde a um leitor real. Cada leitor real trará suas próprias experiências, conhecimentos e interpretações para a leitura, o que pode resultar em diferentes interpretações da mesma obra literária, conforme Iser explica:

À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência (*sic*), o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. O preenchimento dessa forma vazia e estruturada não se deixa prejudicar quando os textos afirmam por meio de sua ficção do leitor que não se interessam por um receptor ou mesmo quando, através das estratégias empregadas, buscam excluir seu público possível. Desse modo, a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele (Iser, 1996, p. 73).

Por outro lado, o “leitor modelo” proposto por Umberto Eco é uma construção teórica que representa um leitor idealizado. Este leitor é capaz de decodificar e interpretar corretamente o texto de acordo com as intenções do autor. No entanto, Eco enfatiza que a leitura do texto literário não permite toda sorte de interpretação. Ou seja, embora o leitor modelo seja ativo e criador na interpretação de um texto literário, existem limites para essa interpretação. Portanto, enquanto o “leitor ideal” de Iser é definido pela sua capacidade de preencher as lacunas deixadas pelo texto, o “leitor modelo” de Eco é definido tanto pela sua capacidade de interpretar o texto de acordo com as intenções do autor, quanto pela sua aderência aos limites da interpretação estabelecidos pelo texto.

O leitor modelo, conforme conceituado por Eco (2004), não é um indivíduo concreto, mas uma construção intelectual que engloba um conjunto de competências culturais, habilidades linguísticas e estratégias interpretativas consideradas necessárias para um envolvimento ideal com obras literárias. Esse leitor idealizado possui um amplo conhecimento das convenções literárias, das referências culturais e dos códigos semióticos, o que permite uma compreensão sofisticada e heterogênea do texto. Ambos os conceitos, no entanto, destacam o papel ativo e crucial do leitor na interpretação e na construção de significados a partir de um texto literário. Eles também reconhecem que cada leitor real trará suas próprias experiências e interpretações para a leitura, o que pode resultar em diferentes interpretações da mesma obra literária.

Trazendo as discussões apresentadas a respeito dos leitores ideais, sejam eles modelos ou implícitos, para o campo dos audiolivros, podemos lançar mão da argumentação apresentada por Graziela Vianna (2014), que reflete sobre o potencial expressivo dos elementos sonoros da linguagem radiofônica. A pesquisa da autora ressalta o potencial comunicativo único do rádio, enfatizando sua capacidade de evocar uma miríade de significados para além de uma analogia simplista habitualmente feita sobre a questão. Através da apresentação da ideia de “significado potencial”, a autora encapsula o resultado da interação entre os elementos constituintes de uma peça publicitária de rádio. Para ela, o ouvinte-modelo situado longe do local de produção introduz a ideia de que o público-alvo pode estar geograficamente distante, reforçando a universalidade do alcance comunicativo do rádio. O conceito de significado potencial se alinha à noção de que a eficácia de um

anúncio de rádio não se limita a uma interpretação predeterminada, mas se desdobra no processo de recepção.

Vianna (2014) defende a natureza dinâmica da interpretação, enfatizando que o envolvimento do ouvinte com a peça radiofônica envolve um processo cocriativo. A articulação de elementos dentro de um anúncio é vista como uma força orientadora, direcionando o ouvinte para a construção de significado dentro do plano de conteúdo. Essa noção se alinha às perspectivas semióticas, enfatizando a importância dos sinais e sua interpretação na criação de significado. O conceito de ouvinte-modelo sugere uma expectativa predeterminada dentro da peça radiofônica, antecipando um entendimento coletivo entre os ouvintes. No entanto, a autora afirma que a percepção de cada ouvinte é inerentemente única, com imagens sonoras criadas com base em experiências pessoais e repertórios individuais.

O reconhecimento de que o ouvinte-modelo é influenciado por contextos socioculturais acrescenta uma camada de complexidade ao processo de interpretação. A capacidade de interpretar produtos simbólicos veiculados na mídia está intrinsecamente ligada ao repertório cultural de cada um. Essa relação entre a dimensão histórico-cultural e os elementos constituintes da mensagem contribui para as diversas imagens sonoras sugeridas aos ouvintes individuais. Alinhando-se com as perspectivas defendidas por Iser e Eco, a autora apresenta os ouvintes, ao invés de alvos passivos, como participantes ativos no processo de criação de significado, afirmando que os ouvintes se fazem presentes na mensagem ao serem previstos pela produção radiofônica, o que ressalta a natureza dinâmica e interativa da comunicação.

Da mesma forma, postulamos que o ouvinte-modelo do audiolivro opera em uma estrutura comparável. Por meio da incorporação estratégica de efeitos sonoros específicos ou da dramatização da voz do narrador, os responsáveis pela produção de significado pressupõem um sistema interpretativo compartilhado com o ouvinte-modelo. Subentende-se que a consumação do significado ocorre após a compreensão desse ouvinte-modelo, refletindo a suposição na comunicação radiofônica de que determinados elementos evocarão respostas antecipadas no público. Isso ressalta a crença em um contexto cultural e interpretativo compartilhado, alinhando-se com as perspectivas de Iser e Eco mencionadas anteriormente. A participação ativa do ouvinte do audiolivro, semelhante à do ouvinte de rádio, manifesta-se por meio da interação dinâmica entre os elementos transmitidos e a estrutura interpretativa do indivíduo, bem como da articulação de seus conhecimentos a respeito dos códigos,

de suas habilidades interpretativas e da organização de seu conjunto de competências culturais.

4.2.2 O ouvinte ubíquo

Traremos ao foco agora o leitor real dos audiolivros, o indivíduo contemporâneo que modifica e é modificado pelo mundo ao seu redor. Para essa análise, nos valeremos das considerações postas por Lúcia Santaella a respeito dos tipos de leitores, a saber, o leitor contemplativo, o movente, o imersivo e o ubíquo, leitor este que receberá maior atenção, por ser considerado o perfil predominante entre os ouvintes de audiolivros. Antes de prosseguirmos, é fundamental que expliquemos a que o termo ubíquo se refere. O dicionário Houaiss (2009, p. 1899) apresenta o adjetivo como aquilo “que está ou existe ao mesmo tempo em toda parte”. Já Santaella traz em seu livro *Comunicação ubíqua*, de 2013, a definição de que a ubiquidade é “um atributo ou estado de algo ou alguém que se define pelo poder de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo” (Santaella, 2013, p. 78).

O leitor ubíquo é fruto da existência de dois espaços simultâneos que habitamos, a saber: o espaço ciber, ou virtual, e o mundo físico. Diferentemente de um momento em que a internet apresentava uma conexão com aparelhos fixos e que, portanto, só poderia ser acessada de determinados lugares no mundo físico, com os aparelhos eletrônicos portáteis, dos quais o *smartphone* é o principal representante, escancarou-se o fenômeno do acesso aos dois espaços já citados. Vimos que o audiolivro, ao libertar o corpo do leitor, permite que ele transite entre a realidade e a literatura, vivenciando o espaço ao seu redor de forma modificada pelo livro e tendo o livro modificado pelo espaço ao seu redor. Desta forma, não há como negar as características compartilhadas entre o leitor ubíquo e o leitor de audiolivros e, portanto, consideramos que a definição de Santaella personifica o ouvinte-leitor.

A autora oferece uma exploração diferenciada da natureza evolutiva dos perfis de leitores ao longo da história, contextualizando-os dentro das mudanças sociais e tecnológicas mais amplas que moldaram a interação humana com a mídia escrita e digital, assim como delineaia arquétipos distintos de leitores, cada um refletindo o meio sociocultural e os avanços tecnológicos de sua respectiva época. O leitor contemplativo, retratado como emblemático dos tempos pré-industriais, representa

uma época em que os livros eram reverenciados como fontes de reflexão meditativa e esclarecimento intelectual. Esse perfil de leitor é caracterizado por um envolvimento mais lento e introspectivo com o texto, alinhando-se com o êthos cultural do Renascimento e do início do período moderno.

Em contraste, o leitor móvel surge como um produto da Revolução Industrial e da proliferação da urbanização, coincidindo com o advento da mídia de massa, como jornais, fotografia, cinema e televisão. Esse leitor é descrito como sintonizado com o ritmo acelerado e a natureza dinâmica da vida urbana moderna, navegando em um cenário saturado com diversas formas de estímulos visuais e textuais. Por sua vez, o leitor imersivo representa um fenômeno contemporâneo, moldado pelo surgimento da mídia digital e das tecnologias interativas. Esse leitor é caracterizado por uma experiência sensorial profundamente engajada, envolvendo todo o corpo no consumo de informações. Os modos não lineares e interativos de engajamento redefinem a relação entre o leitor e o texto, dando início a novos paradigmas de consumo de informações. De modo geral, Santaella (2013) ressalta a interação dinâmica entre os leitores e seus contextos socioculturais, ilustrando como as mudanças na tecnologia, na urbanização e na mídia influenciaram a maneira como os indivíduos se envolvem com o conteúdo escrito e digital. Ao delinear perfis de leitores distintos em épocas históricas, podemos observar como todos esses perfis contribuíram para a formação do leitor ubíquo, assim como argumenta a autora:

Do leitor movente, o leitor ubíquo herdou a capacidade de ler e transitar entre formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos, direções, traços, cores, luzes que se acendem e se apagam, enfim esse leitor cujo organismo mudou de marcha, sincronizando-se ao nomadismo próprio da aceleração e burburinho do mundo no qual circula em carros, transportes coletivos e velozmente a pé. Ao mesmo tempo em que está corporalmente presente, perambulando e circulando pelos ambientes físicos – casa, trabalho, ruas, parques, avenidas, estradas – lendo os sinais e signos que esses ambientes emitem sem interrupção, esse leitor movente, sem necessidade de mudar de marcha ou de lugar, é também um leitor imersivo. Ao leve toque do seu dedo no celular, em quaisquer circunstâncias, ele pode penetrar no ciberespaço informacional, assim como pode conversar silenciosamente com alguém ou com um grupo de pessoas a vinte centímetros ou a continentes de distância (Santaella, 2013, p. 172).

Em seu estudo, a autora expõe os desafios enfrentados pelo leitor moderno, especialmente o leitor ubíquo, que navega em um ambiente informacional complexo e multifacetado. Ela destaca o conceito de "economia da atenção", que ressalta a

natureza fragmentada da atenção em uma era marcada pelo consumo onipresente de mídia digital. Nesse contexto, o leitor é retratado como alguém que enfrenta uma infinidade de estímulos que disputam sua atenção simultaneamente, levando a um fenômeno conhecido como multitarefa. Em vez de se concentrar apenas em detalhes relevantes, o leitor precisa navegar por uma infinidade de fluxos de informações. No entanto, Santaella (2013) reformula esse desafio não como um prejuízo à qualidade da leitura, mas como uma característica que precisa ser reconhecida e adaptada, especialmente em ambientes educacionais. Ao reconhecer e abordar as realidades da multitarefa, os educadores podem aumentar a eficiência do processo de criação de significado no mundo onipresente de hoje.

De modo geral, a observação apresentada pela pesquisadora lança luz sobre a natureza evolutiva das práticas de leitura na era digital, enfatizando a importância de compreender e acomodar os desafios exclusivos enfrentados pelos leitores contemporâneos, assim como ressalta a necessidade de estratégias proativas para otimizar a compreensão e o envolvimento com a leitura em meio às complexidades do consumo moderno de informações. Tendo ciência de quem é o ouvinte-leitor do qual falamos até o presente momento, nos ateremos agora às suas preferências literárias, buscando compreender melhor a figura que estamos analisando.

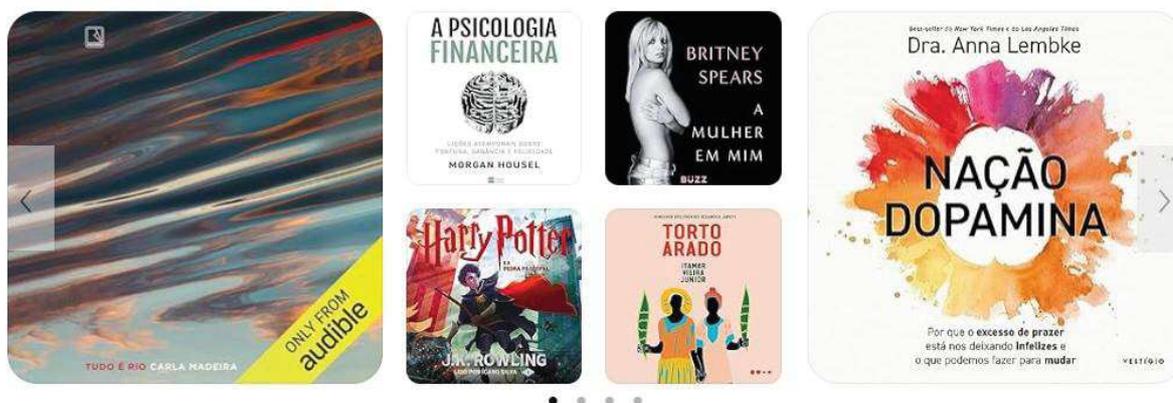
4.3 Preferências do público leitor-ouvinte

A identificação dos audiolivros mais ouvidos serve como uma fonte fundamental de informações sobre as tendências literárias predominantes, as predileções do público e fenômenos culturais mais amplos. Em primeiro lugar, essas informações oferecem às editoras, aos autores e aos distribuidores uma inteligência de mercado inestimável, informando as decisões estratégicas relacionadas à curadoria de conteúdo, aos planejamentos de publicação e aos esforços de marketing. Ao discernir quais gêneros, autores ou títulos específicos gozam de maior popularidade entre os ouvintes, as partes interessadas podem adaptar suas ofertas para melhor se alinharem às preferências do público, aumentando assim a competitividade no mercado e o envolvimento dos ouvintes. Da mesma maneira, a popularidade de determinados audiolivros serve como um medidor dos interesses coletivos do público e das preocupações da sociedade.

Em resumo, a identificação dos audiolivros mais ouvidos oferece uma lente multifacetada por meio da qual é possível examinar a dinâmica do mercado, as preferências do público, as influências culturais, as realizações artísticas e as oportunidades de crescimento e enriquecimento pessoal no âmbito da narrativa em áudio. Semelhantemente aos estudos dedicados aos livros mais vendidos, como o publicado por Jodie Archer e Matthew Jockers (2017), *O segredo do best-seller*, podemos inferir diversas informações a partir da análise dos audiolivros mais ouvidos. No nosso cenário, assim como nos serviços de *streaming* de outras formas de mídia, não são publicados os números que dizem respeito ao acesso à produção, como número de *plays*, de *downloads* ou de adição do livro à biblioteca. Por conta dessas limitações, lançaremos mão das informações disponíveis no site da *Audible* Brasil, coletadas no dia 06 de janeiro de 2024, apresentadas em uma área do site cujo título é “Audiolivros mais ouvidos”, conforme demonstra a imagem abaixo:

Figura 5 – Audiolivros mais ouvidos de acordo com o site *Audible*

Audiolivros mais ouvidos



Fonte: site *Audible*

A lista de livros e as informações principais coletadas no site estão disponíveis no Anexo B. É fundamental considerarmos que, por se tratar de uma amostra pequena que contém apenas 24 títulos, bem como por estarmos considerando apenas uma plataforma de audiolivros entre as muitas disponíveis no país, o resultado a ser tratado aqui deve ser analisado como apontamentos do horizonte audioliterário, mas não como uma retratação fiel do que é ouvido no Brasil. A empresa, que anunciou o início de seu funcionamento em território nacional em 03 de outubro de 2023, apresenta

tanto um serviço de *streaming* de audiolivros, no qual paga-se uma assinatura mensal para se ter acesso a mais de cem mil títulos, como um serviço de varejo, no qual é possível comprar um dos audiolivros disponíveis.

Para começar nossa análise, olharemos para a data de lançamento de cada livro em áudio. O mais antigo da lista, *O ano em que disse sim*, escrito por Shonda Rhimes e narrado por Claudia Jones, foi publicado em 13 de março de 2018, enquanto o mais recente, *Deixe de ser pobre*, escrito e narrado por Eduardo Felberg, foi lançado em 26 de dezembro de 2023. Da lista, 75% dos títulos (n=18) foram publicados no ano anterior à coleta, apontando para um interesse na produção desta forma de literatura, bem como um interesse do público por novas gravações.

Quanto à duração dos audiolivros, podemos perceber uma grande variação: enquanto o audiolivro mais curto – *talvez a sua jornada agora seja só sobre você*, escrito por Landê Albuquerque e narrado por William Lima – conta com 02 horas e 17 minutos de gravação, o mais longo – *A sociedade do anel*, escrito por J. R. R. Tolkien e narrado por Mauro Ramos – emprega 26 horas e 35 minutos de áudio. A duração média dos títulos é de 07 horas e 06 minutos, o que pode ser equivalente a um livro de 280 páginas³⁹.

A respeito de detalhes gerais, todos os livros são em Língua Portuguesa e apenas um – *Deixe de ser pobre*, já citado anteriormente – não é narrado na íntegra, apresentando uma versão resumida do livro. Não há uma clara preferência por livros de ficção e de não ficção de acordo com a lista, uma vez que eles representam cada um metade (n=12) da amostra. Entretanto, 67% dos livros da lista são narrações de textos traduzidos (n=16) e, dos livros nacionais, 50% (n=4) são narrados por seus autores.

Por fim, daremos atenção às categorias e subcategorias atribuídas aos títulos apresentados, conforme consta na Tabela 1:

³⁹ O número utilizado representa o livro *Comunicação não-violenta*, escrito por Marshall B. Rosenberg e narrado por João Bento Jr Domingues, que conta com 07 horas e 13 minutos de áudio.

Tabela 1 – Categorias dos audiolivros mais ouvidos pela *Audible*

Categoria	Número de livros na lista
Literatura e Ficção	7
Biografias e Memórias	3
Psicologia e Saúde Mental	3
Desenvolvimento Pessoal	2
Ficção Científica e Fantasia	2
Sucesso na Carreira	2
Thriller e Suspenses	2
Dinheiro e Finanças	1
Gestão e Liderança	1
Poesia	1

Fonte: elaboração própria

Os dados sobre as categorias de audiolivros mais ouvidas no *Audible* revelam percepções interessantes sobre as preferências de seu público. Literatura e ficção emergem como a categoria mais popular, com sete audiolivros capturando a atenção dos ouvintes, o que sugere um interesse contínuo em narrativas e obras de ficção. Biografias e memórias, psicologia e saúde mental e desenvolvimento pessoal vêm logo atrás, cada uma com três audiolivros na lista, o que pode apontar para um envolvimento significativo com narrativas voltadas para o crescimento pessoal,

indicando um desejo de introspecção e aprendizado com as histórias de vida de outras pessoas, o que pode ser conferido em pesquisas mais aprofundadas sobre o tema em questão.

Gêneros como Ficção Científica e Fantasia e *Thriller* e Suspense também atraem um interesse notável, com dois audiolivros cada. Essas categorias tendem a atender a públicos que buscam entretenimento e exploração imaginativa. Além disso, categorias como Sucesso na Carreira, Dinheiro e Finanças e Gerenciamento e Liderança, cada uma representada por um audiolivro, sugerem um interesse pragmático em desenvolvimento profissional, alfabetização financeira e habilidades de liderança eficazes entre os ouvintes.

De modo geral, a diversidade de categorias de audiolivros reflete os interesses multifacetados e as preferências variadas do público, abrangendo uma ampla gama de gêneros que atendem tanto à curiosidade intelectual, quanto às necessidades de entretenimento. Observaremos agora mais atentamente o público ouvinte de audiolivros, a partir dos dados coletados em uma pesquisa.

4.4 Hábitos de consumo de audiolivros

Nesta exploração, nos aprofundaremos nas descobertas abrangentes derivadas do estudo intitulado *Pesquisa sobre hábitos de consumo de audiolivros*, identificado pelo Certificado de Apresentação para Avaliação Ética número 69308723.1.0000.5147. O principal objetivo dessa pesquisa foi mapear o cenário dos hábitos de consumo de audiolivros que prevalecem no meio literário brasileiro. Na parte metodológica, este estudo adotou uma abordagem que integrava metodologias quantitativas e qualitativas para produzir uma compreensão maior dos comportamentos investigados. A parte quantitativa do estudo foi realizada por meio da implementação de um questionário on-line projetado e disseminado em plataformas de mídia social. Esse questionário serviu como uma ferramenta para a solicitação de dados relativos aos padrões, preferências e propensões de consumo de audiolivros dos ouvintes brasileiros e foi aplicado entre 05 de julho e 07 de setembro de 2023.

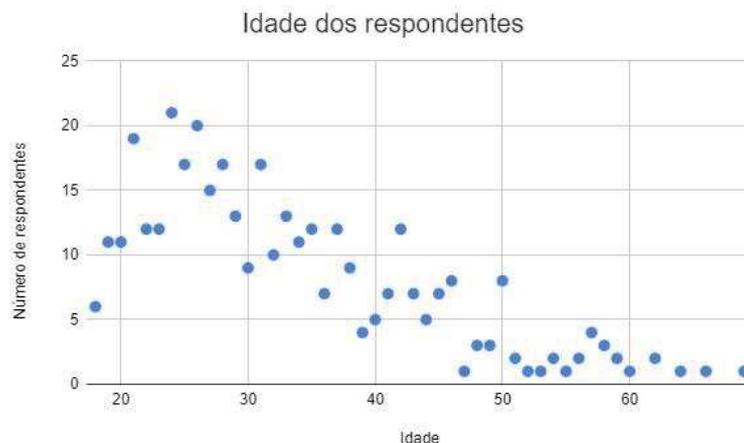
Logo em seguida, entre 07 de setembro e 07 de outubro de 2023, a dimensão qualitativa da investigação foi realizada por meio da implementação de entrevistas semiestruturadas por e-mail, conduzidas com voluntários que já haviam respondido

ao questionário. Essas entrevistas, adaptadas de acordo com o que os entrevistados responderam no questionário, aprofundaram-se nas complexidades das práticas de consumo de audiolivros, elucidando as motivações, os desafios e as experiências dos entrevistados com esta forma literária e outras formas de mídia de áudio. É imperativo observar que a amostra do estudo foi selecionada de forma a incluir apenas usuários da Internet, maiores de 18 anos, que se envolvem no consumo de audiolivros. Essa seleção garantiu que as percepções obtidas no estudo refletissem as atitudes, os comportamentos e as preferências predominantes na população-alvo de adeptos de audiolivros.

Essa pesquisa tem uma importância significativa, pois visa a fornecer informações valiosas sobre os comportamentos e as preferências dos indivíduos que consomem audiolivros. Esses insights podem beneficiar editores, autores e outros envolvidos no setor literário, ajudando-os a entender melhor seu público e a adaptar seu conteúdo de acordo com seus gostos, como vimos anteriormente. Além disso, o estudo lança luz sobre as percepções das comunidades acadêmicas e literárias sobre os audiolivros e seus consumidores. A pesquisa contou com respostas de 431 participantes através do questionário on-line, sendo 368 ouvintes de audiolivros com mais de 18 anos de idade. Além disso, entrevistas por e-mail enriqueceram ainda mais os dados, com percepções de 41 entrevistados. As respostas para o estudo, que serão investigadas a seguir, podem ser observadas detalhadamente nos Anexos III, IV, V, VI, VII e VIII.

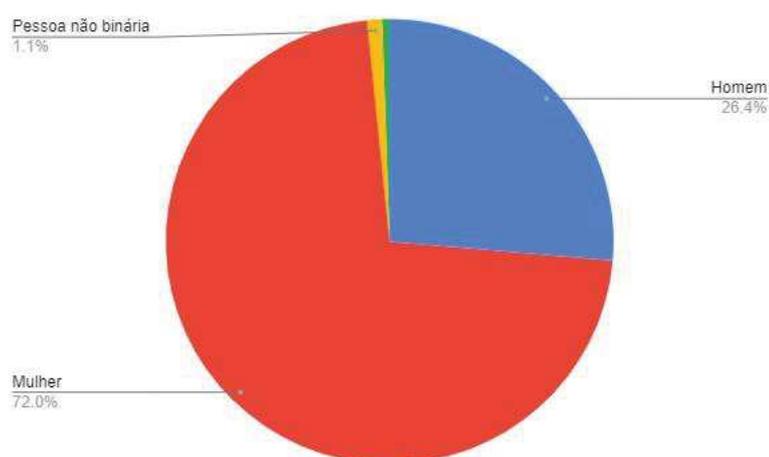
Os respondentes apresentaram uma variedade de idades, com uma média de 33,04 anos. O espectro abrange desde 18 anos, com o participante mais jovem, até 69 anos, com o mais idoso. A Figura 6 ilustra essa distribuição, revelando uma predominância demográfica entre as idades de 20 e 30 anos, com uma concentração significativa observada aos 24 anos de idade, compreendendo o maior subgrupo de respondentes (n=21).

Figura 6 – Idade dos respondentes



Quando questionados a respeito de há quanto tempo são consumidores de audiolivros, as respostas variaram entre menos de um ano até trinta anos, com uma média de três anos acompanhando livros em áudio. O conjunto de participantes envolvidos na pesquisa é caracterizado por uma predominância de representantes do sexo feminino, totalizando 265 indivíduos, enquanto o número de participantes do sexo masculino é de 97. Além disso, o grupo inclui 4 indivíduos identificados como não binários, e outros 2 optaram por não fornecer essa informação.

Figura 7 – Sexo dos participantes

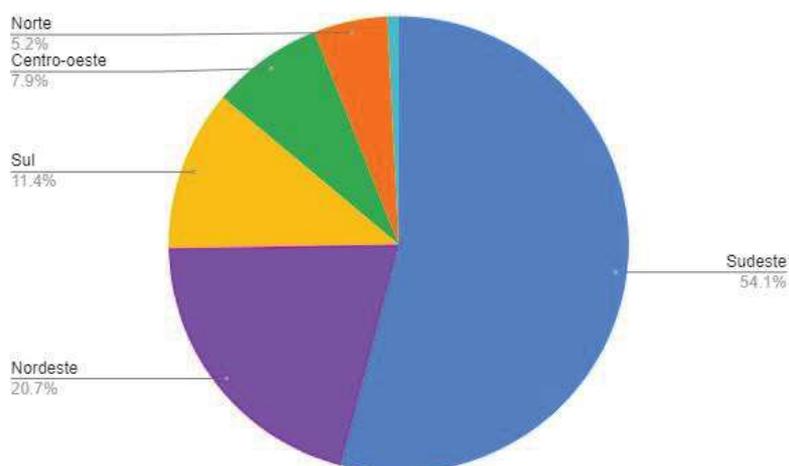


Fonte: elaboração própria

O questionário contou com resposta de brasileiros de quase todos os estados, exceto dos estados do Amazonas e do Amapá. Entre os estados que contribuíram

com o maior número de respondentes, destacam-se São Paulo (n=86), Minas Gerais (n=73), Rio de Janeiro (n=35), Alagoas (n=23) e Santa Catarina (n=16). Três dos participantes que responderam não residem atualmente no Brasil, mas são brasileiros. Em relação à escolaridade dos participantes, 65 pessoas indicaram ter concluído o Ensino Médio como seu nível educacional mais elevado, enquanto 158 afirmaram possuir graduação. Além disso, 75 participantes declararam possuir uma pós-graduação lato sensu (especialização), 54 possuem mestrado e 16 possuem doutorado.

Figura 8 – Estados dos respondentes



Fonte: elaboração própria

4.4.1 Gêneros

Em resposta a perguntas sobre seus gêneros preferidos de audiolivros, os participantes expressaram uma gama diversificada de preferências. O romance surgiu como a escolha predominante, com 55 indivíduos indicando uma inclinação para narrativas que aqui entendemos como imbuídas de temas e sentimentos românticos⁴⁰. Além disso, a fantasia despertou um interesse significativo, com 51 menções.

⁴⁰ Devido à falta de explicação e de direcionamento no formulário, não é possível afirmar com clareza se “romance” diz respeito à temática romântica ou ao gênero narrativo. Entretanto, observamos que em categorias de sites como *Amazon* e *Audible*, as histórias que comportam sentimentos românticos estão em destaque, o que nos faz acreditar que o consumidor esteja se referindo às mesmas narrativas.

A pesquisa revelou ainda uma notável inclinação para audiolivros cristãos, com 32 participantes expressando uma preferência por literatura alinhada com sua fé. É interessante notar que, para além desses respondentes, 12 entrevistados apresentaram uma afinidade por narrativas entrelaçadas com elementos espirituais. O número expressivo de respostas relacionadas a esses temas, destoante das preferências apresentadas no levantamento feito na plataforma *Audible*, pode ser justificado, como será mencionado à frente, pela participação de assinantes do aplicativo *Pilgrim*, voltada para conteúdos cristãos, e de outros serviços que apresentam um leque de livros voltados para outras religiões.

Além disso, a pesquisa capturou um envolvimento multifacetado com a ficção, evidenciado pelos 30 entrevistados que expressaram uma preferência geral por narrativas ficcionais em vários subgêneros, sendo ficção uma divisão ampla, que engloba muitos dos audiolivros já citados anteriormente. Notavelmente, o suspense surgiu como uma escolha de gênero atraente, com 16 participantes expressando uma predileção por narrativas emocionantes e cheias de tensão.

Catorze entrevistados destacaram sua preferência por literatura clássica. Se, como dizia Italo Calvino, os clássicos são aqueles livros dos quais sempre se escuta dizer que está sendo lido, a propensão desses indivíduos para essas obras consagradas ressalta o papel dos audiolivros como um meio de reconexão com narrativas familiares. Essa inclinação sugere que os audiolivros servem para muitos como uma ponte para histórias atemporais, facilitando o envolvimento com textos conhecidos por uma segunda vez.

Ademais, a ficção científica ou sci-fi cativou a imaginação de 11 indivíduos. Além disso, a pesquisa destacou um interesse crescente em audiolivros voltados para o desenvolvimento pessoal e o autoaperfeiçoamento, conforme evidenciado pelos 10 entrevistados que mencionaram a literatura de autoajuda. Ao mesmo tempo, um número igual de participantes expressou preferência por audiolivros de não ficção. Por fim, a ficção literária, caracterizada por sua ênfase no mérito literário e na narração de histórias com nuances, repercutiu em sete entrevistados, ilustrando uma apreciação pela profundidade da narrativa e pela expressão artística no cenário dos audiolivros.

Pode-se inferir que as preferências expressas pelos entrevistados divergiram dos dados apresentados pela plataforma *Audible*, conforme discutido na seção 4.3. Vários fatores podem contribuir para essa variação, o que justifica uma análise mais aprofundada:

- (i) A segmentação de audiolivros na *Audible* é predominantemente orientada para o mercado, alinhando-se a modelos de categorização semelhantes aos empregados pela Amazon para livros tradicionais. Por outro lado, na pesquisa, os entrevistados tiveram a liberdade de articular suas preferências pessoais, muitas vezes categorizando os livros com base em seu entendimento subjetivo. Consequentemente, um livro classificado como romance pelo entrevistado pode se enquadrar na categoria mais ampla de literatura e ficção da *Audible*.
- (ii) A discrepância também pode se originar da dinâmica temporal inerente aos lançamentos de audiolivros. Os audiolivros mais populares da *Audible* geralmente compreendem produções recentes, possivelmente introduzidas após o período da pesquisa, influenciando assim a análise comparativa.
- (iii) Certos gêneros de audiolivros destacados pelos entrevistados, como literatura com tema religioso, podem apresentar uma presença mais acentuada em plataformas alternativas além do escopo da *Audible*.
- (iv) A natureza aberta das respostas da pesquisa permitiu que os ouvintes delineassem suas categorias preferidas, resultando em uma mistura de gêneros e tipos. Essa fluidez na classificação, aliada a instâncias de repetição de categorias, contribui para a complexidade dos resultados comparativos e ressalta a natureza multifacetada das preferências de audiolivros.

À luz dessas considerações, as disparidades observadas entre as preferências dos entrevistados e o catálogo da *Audible* ressaltam a interação diferenciada entre inclinações individuais, dinâmica de mercado e ofertas específicas de plataforma no cenário do audiolivro. Além disso, elas mostram a possibilidade de uma reinvestigação com ouvintes de literatura em áudio do Brasil, considerando a renovação de catálogo apresentada no cenário nacional a partir da entrada da *Audible* no país.

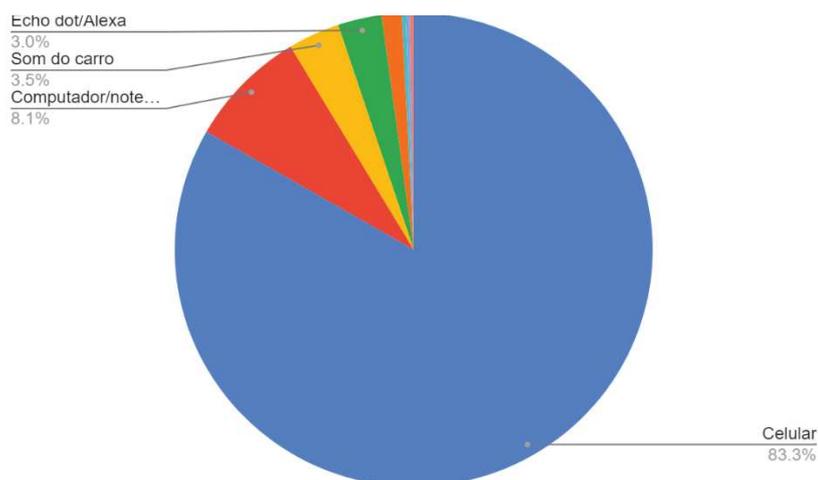
4.4.2 Meio

Uma das perguntas apresentadas no questionário era “Você escuta audiolivros por qual meio?”, seguida de algumas sugestões de opções e espaço para que os respondentes preenchessem a lacuna com suas próprias escolhas. Em seguida, foi

perguntado por qual aparelho o audiolivro era consumido, dando exemplos como celular, tablet, notebook, *Echo Dot/Alexa* e som do carro.

Os dados apresentados revelam tendências interessantes nos hábitos de consumo de audiolivros entre os entrevistados. A esmagadora maioria, 83,3%, opta por ouvir audiolivros usando seus smartphones, destacando a conveniência e a acessibilidade dos dispositivos móveis no consumo moderno de mídia. É interessante notar que a mídia outrora dominante, a saber, o aparelho de som do carro, sofreu um declínio de popularidade, ocupando agora o terceiro lugar entre os entrevistados. Essa mudança reflete o cenário em evolução do consumo de audiolivros, com os modos tradicionais de entrega, como na época da empresa *Books on Tape*, como vimos no Capítulo 3, dando lugar a opções mais versáteis e portáteis

Figura 9 – Aparelhos utilizados

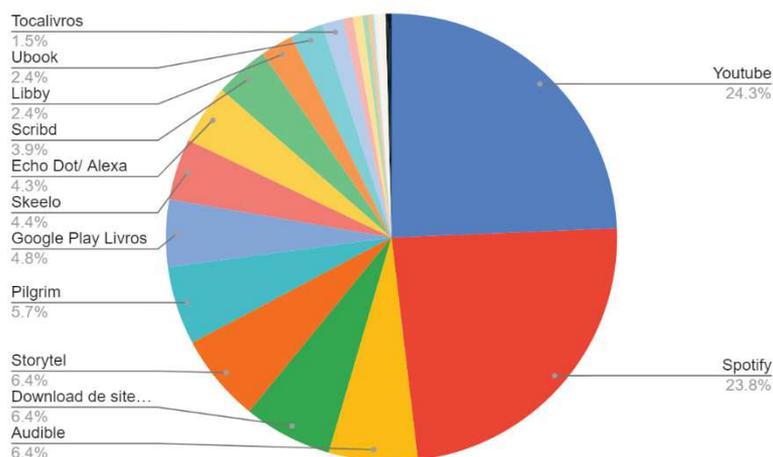


Fonte: elaboração própria

Além disso, a proeminência de plataformas de audiolivros estabelecidas, como a *Audible* e a *Storytel*, ao lado de plataformas de nicho, como a *Pilgrim*, que atende principalmente a grupos cristãos, ressalta a variedade de opções disponíveis para os consumidores de audiolivros. Essa diversidade reflete a natureza dinâmica do mercado de audiolivros, com plataformas que atendem a vários interesses, preferências e dados demográficos. Porém, é fundamental que, antes de continuarmos analisando os dados, destaquemos que durante o período da pesquisa apresentada, o grupo Amazon ainda não havia lançado o serviço da *Audible* no Brasil. Os respondentes, portanto, tinham que consumir conteúdo estrangeiro e pagar a

assinatura em moeda estrangeira, o que tornava o serviço inacessível à maior parte da população brasileira interessada em audiolivros. Entretanto, desde outubro de

Figura 10 – Meios para audição de audiolivros



2023, com uma oferta em moeda nacional e com descontos para clientes de outros serviços da Amazon, a plataforma cresceu imensamente em popularidade no país. Se a pesquisa fosse refeita em 2024, acreditamos que o resultado obtido apresentaria uma leve diferença neste sentido.

Fonte: elaboração própria

4.4.3 Podcasts

Inicialmente, em um estágio inicial de investigação que culminou nesta dissertação, uma das hipóteses abordadas dizia respeito à interseção entre audiolivros e podcasts. Em que medida essa relação se manifesta de fato? A empresa sueca de audiolivros *Storytel*, quando apresentada como patrocinadora do *Gugacast*, finalizava a sua publicidade com a seguinte afirmação: “se você gosta de podcast, vai gostar de audiolivros”.

A associação entre podcasts e audiolivros feita pela *Storytel* reflete uma compreensão astuta do mercado de áudio e das preferências dos consumidores. Ambos os formatos, podcasts e audiolivros, compartilham semelhanças em sua natureza auditiva e na forma como são consumidos, o que torna essa comparação pertinente. Entretanto, é importante observarmos também as diferenças entre as duas

mídias. Neste momento, nos atentaremos para a percepção que os ouvintes apresentam destas diferenças e das semelhanças, com base nos comentários apresentados no Anexo D.

Figura 11 – Ouvintes de podcast



Fonte: elaboração própria

Quando questionados sobre a opinião que tinham a respeito dessa relação, alguns dos ouvintes de audiolivros e de podcasts mencionaram a ideia de que a audição ativa a imaginação e permite um maior envolvimento com a história, sugerindo que a ausência de estímulos visuais nos dois formatos pode estimular a criatividade do ouvinte.

Outro ponto levantado é a diferença na natureza do conteúdo: enquanto os podcasts muitas vezes se assemelham a conversas informais, os audiolivros tendem a ser narrativas mais estruturadas. Isso pode influenciar a maneira como os ouvintes interagem com cada tipo de conteúdo e como percebem seu papel na experiência auditiva. Além disso, a observação sobre a facilidade de perder o foco em um podcast em comparação com um audiolivro destaca a complexidade da narrativa e a exigência de atenção por parte do ouvinte em cada formato.

Por fim, a distinção entre ser um espectador passivo em um podcast e um participante ativo em um audiolivro ressalta a diferença na dinâmica de interação entre os dois tipos de mídia. Enquanto os ouvintes de podcasts podem se sentir mais envolvidos na conversa, os ouvintes de audiolivros podem adotar uma postura mais contemplativa e reflexiva ao acompanhar uma história. Essas percepções destacam

a riqueza e a diversidade de experiências proporcionadas pelo consumo de conteúdo de áudio.

Quando perguntados, no questionário, a respeito de quais podcasts os respondentes costumavam ouvir, eles mencionaram 735 nomes. Os que foram citados nominalmente mais de 5 vezes podem ser observados na tabela 2:

Tabela 2 – Menções a podcasts

Podcasts	Número de menções
Não Inviabilize	27
Nerdcast	22
Mano a Mano	20
BTcast	17
Irmãos.com	14
Inteligência Ltda	12
Café da Manhã	11
Modus Operandi	11
Xadrez Verbal	11
O Assunto	10

Fonte: elaboração própria

Dos dez podcasts mencionados anteriormente, cinco seguem um formato com roteiro, dos quais *Café da Manhã* e *O Assunto* têm vínculos com jornais, apresentando um teor mais formal. Por outro lado, podcasts como *Modus Operandi*, que aborda crimes reais, *Xadrez Verbal*, com foco em política internacional, história e atualidades, e *Não Inviabilize*, que narra histórias dos ouvintes, exploram a versatilidade do roteiro, permitindo comentários adicionais relacionados ao tema abordado.

Os outros cinco podcasts, a saber, *Nerdcast*, *Mano a Mano*, *BTcast*, *Irmãos.com* e *Inteligência Ltda*, adotam uma estrutura de pauta e frequentemente apresentam entrevistas e convidados, caracterizando-se por uma informalidade mais próxima da interação casual, como observado nas respostas sobre as diferenças entre audiolivros e podcasts. Os ouvintes desse tipo de "mesacast" podem sentir-se parte de uma conversa em grupo, na qual os assuntos são discutidos em detalhes e é aceitável desviar o foco por momentos para compreender o todo.

4.4.4 Motivo

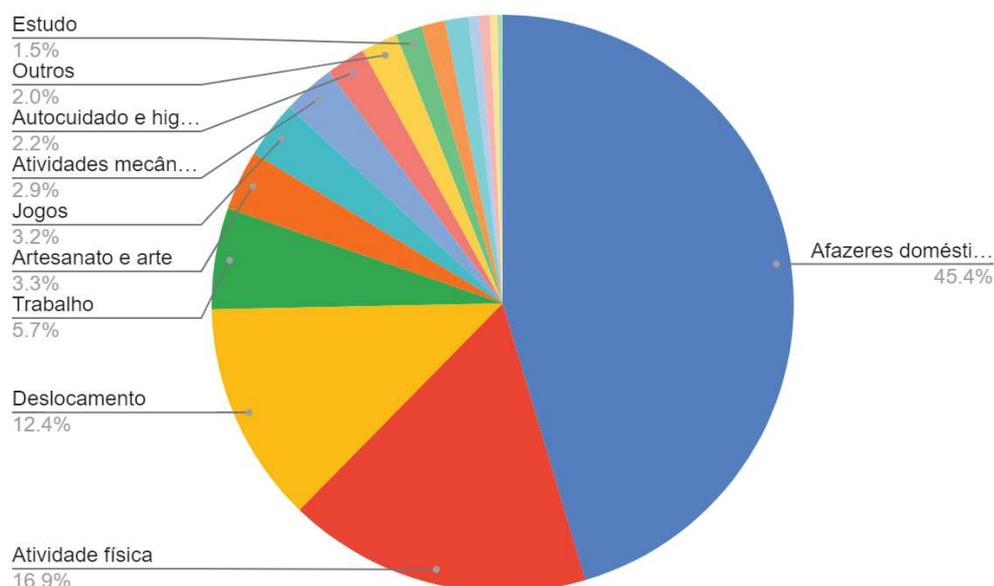
No Anexo E, é possível conferir as respostas dadas ao perguntar o porquê de as pessoas ouvirem audiolivros. Essas respostas revelam uma variedade de motivos pelos quais as pessoas optam por consumir essa mídia. Alguns mencionam a conveniência e a liberdade que os audiolivros oferecem em comparação com a leitura tradicional, destacando a capacidade de realizar outras atividades enquanto ouvem, como não estar amarrado a uma cadeira ou poder se mover livremente. Além disso, a dificuldade de concentração ao ler visualmente é citada como um motivo para optar pelos audiolivros, sugerindo que a audição pode ser uma alternativa mais acessível e agradável para alguns indivíduos.

Outros mencionam a experiência emocional de ter alguém contando uma história, evocando uma sensação de nostalgia e conforto semelhante à infância. Essa conexão afetiva com a narrativa pode ser um elemento importante na escolha de ouvir audiolivros, proporcionando uma experiência mais envolvente e pessoal. Além disso, a praticidade e a capacidade de evitar o cansaço visual também são citadas como motivos para escolher os audiolivros. Para aqueles que passam longos períodos lendo ou trabalhando em dispositivos eletrônicos, os audiolivros oferecem uma alternativa que permite desfrutar de uma história sem sobrecarregar ainda mais os olhos.

4.4.5 Tarefas

Outra pergunta que foi feita no questionário diz respeito às atividades que eles desenvolvem de forma concomitante à audição de um audiolivro, considerando que apenas 13,8% dos respondentes (n=48) afirmou não realizar nenhuma atividade enquanto escutava audiolivros. As tarefas listadas nas respostas foram resumidas em alguns grupos, como é possível ver no gráfico da figura 14:

Figura 12 – Tarefas realizadas enquanto se escuta audiolivros



Fonte: elaboração própria

A listagem dessas atividades juntamente à audição de audiolivros sugere que os audiolivros se integraram a vários aspectos da vida e da rotina diária das pessoas. Isso indica que o consumo de audiolivros não se limita a sessões de audição dedicadas, mas estende-se a cenários de multitarefas em que os indivíduos se envolvem em outras atividades enquanto ouvem. Essa integração destaca a flexibilidade e a acessibilidade dos audiolivros, permitindo que as pessoas desfrutem da literatura enquanto realizam tarefas ou participam de atividades que, de outra forma, exigiriam sua atenção total. Ela também ressalta a adaptabilidade dos audiolivros a diferentes ambientes e estilos de vida, tornando-os uma opção conveniente para pessoas com agendas lotadas ou que buscam entretenimento e enriquecimento durante as atividades cotidianas, que foram listadas mais detalhadamente no Quadro 3:

Quadro 3 – Atividades citadas

Academia	Cozinhar	Maquiagem
Acompanho com a leitura	Crochê	Meditação
Afazeres domésticos	Desenho	Ônibus
Ajustar planilha	Deslocamento	Organização
Amamentação	Digitação	Organizar a casa
Análise	Dirigir	Organizar a cozinha
Anotações	Dobrar roupa	Organizar espaços
Artesanato	Edição de fotos	Organizar livros
Atividade física	Esporte	Organizar o ambiente de estudos
Atividades de computador	Estender roupa	Organizar o ambiente de trabalho
Atividades diversas	Estudo	Organizar o quarto
Atividades manuais	Faxina	Organizar roupas
Atividades mecânicas	Fazer a unha	Passar roupa
Atividades rotineiras	Ginástica	Passear com cachorro
Banho	Gravura	Pintura
Bicicleta	Guardar roupas	Preparar para dormir
Bordar	Ilustração	Quebra-cabeça
Caminhada	Internet	Redes sociais
Celular	Jardinagem	Se arrumar
Colagens	Jogar	Tarefas burocráticas
Colorir	Lavar	Tomar sol
Comer	Lavar a louça	Trabalho
Compras	Lavar roupa	Transporte público
Corrida	Limpar a casa	Tricô
Corte de tecidos	Limpar armários	Twitter
Costura	Limpeza	Varrer a casa

Fonte: elaboração própria

Entretanto, é fundamental destacarmos que, como é possível ver no Anexo C, existem atividades que não são concordantes com a audileitura. A preferência ou a

capacidade de realizar outras atividades durante a audição de audiolivros varia de acordo com a complexidade e demanda de atenção de cada tarefa, bem como das preferências individuais de cada ouvinte.

A tarefa que mais interfere na concentração durante a audição de audiolivros varia entre os respondentes. Alguns relatam que atividades que demandam atenção intensa, especialmente atividades que exigem leitura ou escrita complexa, como tradução, escrita e revisão de textos e planejamento de aulas são evitadas durante a audição de audiolivros, devido à dificuldade de conciliar as duas tarefas. Outros entrevistados mencionam tarefas mais automáticas de limpar a casa, desenhar ou pintar, indicando que preferem evitar atividades que demandem raciocínio ou concentração intensa, como jogar jogos com narrativas complexas ou realizar atividades que exijam criatividade na execução. Além disso, usar redes sociais, conversar com outras pessoas ou realizar pesquisas no computador são citados como atividades que atrapalham a imersão na audição do audiolivro.

É possível, então, compreender que a grande questão da multitarefa, como já pontuado por Santaella (2013), envolve elementos da economia da atenção: se há apenas uma quantidade limitada de atenção a ser alocada nas atividades a serem realizadas e se o audiolivro é uma mídia que demanda bastante atenção, não é possível ouvir literatura de forma eficaz juntamente com outra atividade que demande uma grande concentração.

Isso não contraria o pressuposto – e já assumido aqui – papel de uma literatura “do durante” e “do enquanto”. Essa função assumida pela literatura em áudio reflete a ideia de que os audiolivros são consumidos enquanto as pessoas realizam outras tarefas, como limpar a casa, dirigir, fazer exercícios ou cozinhar. Ao preencher os espaços vazios do dia a dia, como deslocamentos ou momentos de espera, os audiolivros transformam momentos antes considerados ociosos em oportunidades de imersão na literatura. Essa prática se torna parte integrante da rotina, adaptando-se aos estilos de vida modernos e oferecendo uma forma conveniente de acessar literatura sem exigir um comprometimento exclusivo de tempo ou atenção. Assim, compreender como os audiolivros funcionam como uma literatura “do enquanto” ressalta como eles se encaixam perfeitamente nos intervalos entre atividades e até mesmo de forma concomitante a elas, tornando-se uma maneira prática e eficaz de desfrutar de narrativas enquanto realizamos tarefas diárias.

Os apontamentos do estudo aqui analisados chamam a atenção para alguns elementos, em especial para a compreensão do papel do narrador nesse cenário. Como elemento-chave na experiência auditiva, o narrador desempenha um papel crucial na formação da relação entre o ouvinte e a obra. Ao explorar as preferências e expectativas dos consumidores de audiolivros, podemos aprofundar nossa compreensão sobre como o desempenho do narrador influencia a imersão do público na narrativa, jogando luz sobre o potencial criativo, autoral e modificador deste personagem. Esses elementos, juntamente com outras perguntas feitas na pesquisa, serão examinados com maior atenção no capítulo a seguir.

5 AS AUTORIAS DO ÁUDIO

even when all phases and functions of composition are performed by a single author, we need to recognise that most novels are much more like films than we are prepared to acknowledge in deserving a long roll-out of credits at the end (Love, 2002, p. 37).

Para finalizar o trabalho exploratório e defensorio dos audiolivros, acreditamos que uma das principais contribuicoes que a analise da literatura em audio pode trazer para o campo dos estudos literarios e a compreensao das diferentes formas de autoria presentes nessa midia literaria. Participantes do sistema literario e com regras proprias, os audiolivros apresentam algumas figuras a mais no processo de autoria-recepcao, sendo a de maior destaque o narrador. Esse narrador, como sera discutido a seguir, pode vir a ser o autor original do texto ou um narrador profissional, que empresta a sua voz para dar vivacidade ao trabalho.

No livro *Authorship and Film*, organizado por David A. Gerstner e Janet Staiger, a organizadora (2003) apresenta um panorama abrangente a respeito das diferentes abordagens de autoria na teoria, algo que se aplica a todo meio, especialmente artistico. Inicialmente, Steiger conceitua a autoria como uma origem, em que o autor e visto como um agente livre e a producao e vista como uma expressao direta da agencia do autor. Em seguida, a pesquisadora discute a autoria como personalidade, em que as idiossincrasias pessoais do autor sao sobrepostas a forca causal na producao. Nessa abordagem, o autor nao e mais considerado um agente totalmente consciente, mas idealmente possui uma personalidade coerente que se reflete na producao do texto.

Outra perspectiva abordada e a de autoria como uma sociologia da producao, em que os autores sao considerados como parte de um sistema social e economico mais amplo. Aqui, a organizacao da producao e o lugar do individuo dentro dela sao descritos com mais detalhes, destacando as dinamicas que sustentam o capitalismo. Além disso, o texto explora a autoria como assinatura, em que os autores sao reconhecidos pela recorrência de traços em várias obras atribuídas a eles. Nessa abordagem, a presença do autor e percebida através da consistência temática e estilística em seu trabalho. Outras abordagens incluem a autoria como estratégia de leitura, em que o autor e visto como uma construcao fantasiosa do leitor e a autoria

como um lugar de discursos, onde a agência é removida e a produção de sentido é atribuída a discursos culturais mais amplos.

É a partir desse cenário que observaremos, no presente capítulo, os conceitos e ideias já elaborados e desenvolvidos por pensadores da autoria. Em seguida, nos aprofundaremos na figura do narrador como um autor, para então seguirmos e examinarmos outros agentes criacionais e criativos do processo literário, seguindo para um estudo de caso a respeito de dois audiolivros: *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, narrado por Ícaro Silva e publicado em 2020 pela *Storytel*, e *A Revolução dos Bichos*, narrado por Fábio Porchat e publicado em 2021 pela *Tocalivros*. Na análise detalhada dos comentários nas plataformas *Audible* e *Tocalivros*, nos atentaremos àqueles que destacam a narração e outros elementos sonoros, como a inserção de efeitos.

5.1 Sobre autoria

Devemos inicialmente refletir sobre o que entendemos por autoria nos dias de hoje e sobre como essa compreensão e sua importância foi se alterando através do tempo. A crítica literária foi, por muito tempo, fortemente atrelada à análise biográfica dos autores. Conforme apontado por Marcel Proust (1954), Charles Augustin Sainte-Beuve (1804–1869) era um dos principais críticos no cenário francês do século XIX e era, também, um dos nomes de destaque relacionados a essa abordagem. O método que leva seu nome, apresentado por Proust em *Contre Sainte-Beuve* (1954), se baseava na ideia de que uma obra de literatura deveria ser julgada não apenas pelo seu conteúdo, mas também pelo seu contexto histórico e, destacamos, pela vida de seu autor.

Na coleção de ensaios escritos por Proust, o autor argumenta que o método Sainte-Beuve consistia em não diferenciar o homem e a obra, julgando um escrito a partir da biografia do autor e de seus círculos de convivência e afetos (Coelho, 2009, p. 53). Contrapondo o método vigente e abrindo as portas para uma nova interpretação literária, Proust (1954) sugere que a interpretação e o julgamento da obra deveriam ser feitos a partir dela mesma, deixando de lado o biografismo imperante na crítica no momento.

Alguns anos depois, em 1968, o teórico francês Roland Barthes se distancia mais alguns passos do biografismo na crítica literária. Em seu trabalho *A morte do autor*, Barthes salienta o comportamento do cenário literário de seu momento, no qual

“o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra e nós, seus leitores, simples usufrutuários” (Barthes, 2004, p. 27). Seu ensaio argumenta a favor da importância do leitor na interpretação do texto literário, denunciando a negligência da perspectiva do leitor.

o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constringe-o determinado sentido da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; [...] procura-se estabelecer o que o autor quis dizer, e de modo algum o que o leitor entende (Barthes, 2004, p. 27-28).

Roland Barthes propõe, então, que a atribuição de sentido num texto seja derivada da experiência do leitor e não das intenções do autor, abrindo caminho para uma série de novas interpretações possíveis e relativizando o domínio soberano do autor. O texto seria, então, completo quando em contato com o seu destinatário, considerando que é nele que toda a sua significação é cumprida. Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é no autor, como se disse até o presente, é no leitor: o leitor é o espaço onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino (Barthes, 2004, p. 64)

Dessa maneira, o teórico se opõe à apropriação do autor pelo sentido e argumenta a favor da irrelevância do autor para a interpretação do texto. A intenção e compreensão do autor sobre o texto perderiam, a partir dessa análise, sua força para a crítica literária, trazendo a interpretação do leitor para o centro do debate. Por fim, Barthes defende que o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor, legitimando o apagamento da primazia autoral. Em 1969, com as ideias apresentadas em *A morte do autor* já reverberando nos meios teórico-literários e filosóficos, é a vez de Michel Foucault trazer a questão do autor à tona a partir de outro olhar. Em uma comunicação concedida à *Société Française de Philosophie* sob o título de *Qu'est-ce qu'un auteur?*, o historiador argumenta que o autor não representa apenas uma figura humana que produz uma obra, mas encarna também uma função, um sujeito do discurso. Diferentemente de Barthes, Foucault reconhece a importância e o papel do autor para o seu texto, considerando-o o resultado de um conjunto de práticas sociais e discursivas. O autor seria, para ele, aquele cujo nome corresponde à sua obra.

Dessa forma, “[o] nome de autor é um nome próprio; [...] é o equivalente a uma descrição” (Foucault, 1997, p. 42), caracterizando a ele próprio. A autoria seria, portanto, o produto de uma rede de discursos e de um processo de poder que se alteraria ao longo do tempo e de acordo com as transformações da sociedade, distanciando-se da ideia simples de criação. O nome do autor seria construído conforme a produção desse criador e lhe daria autoridade, ou não, em determinados assuntos.

O nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (Foucault, 1997, p. 45).

Foucault reconhece que o autor não deve ser o proprietário da significação de sua obra, mas, ao mesmo tempo, nega a sua morte. Ele assente que a autoria influencia a significação de um texto por colocá-lo em certos contextos, mas, ao mesmo tempo, defende que não é um processo de análise da vida pessoal do autor que induz a interpretação de sua obra. Essa discussão iniciou um novo caminho na crítica literária. Recusando a supremacia da pessoa do autor e assumindo sua devida importância para o trabalho, o estruturalismo e o pós-estruturalismo literário seguiram seu caminho tendo o texto como principal fonte de informação sobre ele próprio e tendo o leitor como ponto focal no processo de significação da invenção literária. As discussões até então apresentadas reverberam até os nossos dias nos meios literário, sociológico e filosófico, em diferentes proporções. Mesmo que sejam revividas para serem contestadas e postas à prova, sua relevância décadas depois revela a profundidade do discurso apresentado e o seu impacto nos ambientes em que circulam. Com a virada dos estudos culturais na década de 1980 e com um destaque para a produção literária de minorias, o autor voltou a ter certo destaque quando considerada a sua produção, trazendo um enfoque especial para as chamadas “escrevivências”.

Nos dias atuais, com a conectividade e globalização proporcionadas pela internet, os papéis desempenhados pelo leitor e pelo autor se modificaram. Os leitores tiveram sua voz amplificada com possibilidades de compartilhamento público de resenhas, opiniões e recomendações, assumindo um papel semelhante ao de críticos,

enquanto os autores puderam criar pontes mais diretas e pessoais com os leitores, compartilhando não só seu trabalho, mas também seu processo de criação e sua vida pessoal. As ligações desenvolvidas entre ambas as partes permitiram também um espaço com diálogo e promoção de novas produções, assim como um retorno mais rápido sobre a recepção de determinadas obras. Essas conexões transfiguraram, igualmente, as relações de poder e ampliaram a gama de opções de interação do leitor com o trabalho literário. Ainda que se possa, de alguma forma, anular a voz do autor em sua produção, como nos exemplos elencados por Barthes, não se pode fazê-lo como via de regra em sua recepção. O leitor pode, a seu modo, buscar satisfazer-se pelo texto ou buscar suplementos a ele na figura do autor e em seu contexto cultural, social e histórico [...], pois fica a cargo do leitor interpretar o texto da maneira que preferir. E essas possibilidades de recepção são hoje cada vez mais diversas (Andrade, 2022, p. 57, adaptado).

Andrade defende a tese de que a sociedade contemporânea presencia uma exumação do autor. Reconhecendo a morte do autor nos sentidos de interpretação primordial e exaltando o papel do leitor como objeto de encontro de todas as tessituras presentes no discurso textual, ele argumenta que as relações entre leitor e autor se alteraram tanto no meio digital que o autor pode ser, então, exumado, mas por opção dos próprios leitores:

A hipótese da exumação do autor aqui diz respeito a uma escolha do leitor ou a uma ação da indústria do entretenimento de recorrer à figura autoral para subsidiar suas leituras e/ou críticas, muito por conta das revoluções sociais e culturais pelas quais passamos como uma sociedade capitalista, globalizada e conectada virtualmente. Ainda que se diga exumação, não se trata aqui de um estudo biográfico das fontes, mas, sim, de um estudo sobre a recepção literária na era digital e no mundo globalizado — uma análise sistêmica de como, hoje, o leitor, público das mídias e internauta, recebe uma obra literária e se comporta em relação a ela e seu autor (Andrade, 2022, p. 13-14).

5.2 A função-autor e o narrador

É pertinente enfatizar que a conceituação de uma obra literária está intrinsecamente ligada à noção de autoria. Conforme apontado por Roger Chartier (2012, p. 64), “a construção da autoria é função de uma nova forma de livro”, ressaltando assim a interação dinâmica entre as produções literárias e seus contextos sócio-históricos. A evolução da materialidade da literatura, passando de transmissões de narrativas orais para formatos contemporâneos, como audiolivros, apresenta

diferentes repercussões no processo de produção, nos agentes das obras e nos impactos sociais, políticos e culturais.

Um exemplo notável que ilustra a evolução da identidade autoral é perceptível durante a transição das tradições literárias medievais para as modernas, sintetizada pelo surgimento dos polígrafi, ou escritores contratados. Esses literatos, adeptos da escrita proficiente e versados em diversos assuntos, eram contratados para produzir um espectro de composições que abrangia "verso ou prosa, textos originais ou traduções, adaptações ou plágios de outros escritores" (Briggs; Burke, 2006, p. 63). Essa fase de transição delinea uma mudança na percepção e na função dos autores, acentuando a fluidez e a complexidade inerentes aos papéis autorais em épocas temporais:

De certo modo, os polígrafi estavam na fronteira entre dois mundos. Eram essencialmente compiladores trabalhando segundo a tradição medieval, reciclando o trabalho de outros. Mas, vivendo na época da impressão gráfica, eram tratados como autores e tinham os nomes impressos na capa. (Briggs; Burke, 2006, p. 63)

Chartier (2012) fornece uma análise abrangente da questão do autor, elucidando particularmente a transformação da autoria coletiva dentro das trupes teatrais em relação aos textos impressos. Ele ilustra essa mudança por meio de um exame de *Bartholomew's Fair*, em que Ben Jonson (1572-1637), o dramaturgo, afirma a propriedade na indução⁴¹ da peça: "O autor promete apresentar-lhes, por meio de nós [ou seja, os atores] uma nova e única peça chamada Bartholomew's Fair, alegre e ruidosa, com acrobacias, feita para agradar a todos e ofender a ninguém" (Jonson, *apud* Chartier, 2012, p. 48).

Dessa forma, o trabalho coletivo teatral deslocou-se para a figura do seu autor, cabendo aos atores apenas a representação, a transmissão, da obra criativa de Jonson. Conseqüentemente, o criador do texto impresso assume uma posição semelhante à de um detentor de direitos autorais, embora anterior às concepções contemporâneas de direitos de propriedade intelectual, enquanto outros participantes funcionam como meros veículos para a disseminação da composição do autor.

⁴¹ A indução é uma parte introdutória de uma peça de teatro e funciona como uma ferramenta narrativa que ajuda a ambientar os espectadores e a criar uma atmosfera adequada para a compreensão e apreciação da obra, já que frequentemente estabelece o contexto da história e apresenta os personagens principais.

Apesar de o escritor, nesse caso, romper com uma tradição de reconhecimento de produção colaborativa, essa compreensão de performance deslocada da produção já apresenta manifestações anteriores. Esse fenômeno encontra ressonância nas obras do poeta latino Marco Valerio Marcial (38 – 104 d.C.), que trata essa questão em um de seus poemas, dizendo: “Os epigramas que você recita, ó Fidentino, são meus; mas quando os recita mal, passam a ser teus” (Marcial, 1.38; em tradução de Cesila, 2004).

A crítica articulada na passagem acima ressalta a crença de que a qualidade da performance de um artista poderia afetar significativamente o mérito de uma obra e potencialmente manchar a reputação do autor original. Conseqüentemente, de acordo com essa perspectiva, uma performance mal executada exigiria que o novo poeta assumisse a responsabilidade e, portanto, a autoria dos epigramas apresentados de forma inadequada. Essa ênfase no papel da representação e do desempenho na formação da produção escrita encontra eco nas reflexões de Pierre de Ronsard, séculos mais tarde.

Ronsard (1524–1585), o poeta francês famoso por sua composição do épico francês *La Franciade*, aprofunda esse tema em um discurso preliminar dirigido ao leitor de sua obra. Nele, Ronsard busca explicar suas intenções como autor e, ao mesmo tempo, reconhece a inevitável liberdade do leitor de interpretar e criticar sua obra ao adquiri-la. No entanto, usufruindo de seu direito de autor, ele faz o seguinte pedido:

Só vou lhe pedir uma coisa, leitor: queira pronunciar os meus versos e adaptar a sua voz ao sentimento deles, não como alguns os leem, mais como uma missiva, ou como cartas reais, do que como um poema bem recitado; e lhe peço também, onde vires esta marca “!” queira levantar um pouco a sua voz para dar graça ao que vai ler (Ronsard, 1572, n. p., tradução nossa⁴²).

Essa solicitação, que oferece orientações ao leitor sobre como interpretar seu texto, evidencia principalmente o impacto da pontuação na leitura. O ponto de exclamação, por exemplo, indica uma entonação mais enfática para que o texto seja recitado de maneira mais próxima à sua concepção original, buscando realçar sua

⁴² No original: “Je te suppliray seulement d’une chose, lecteur, de vouloir/ bien prononcer mes vers et accomoder tá voix à leur/ passion, et non comme quelques uns les lisent, plustost à/ la façon d’une missive, ou de quelques lettres royaux, que/ d’un poème bien prononcé, et te supplie encore de rechef,/ où tu verras cette marque «!» vouloir un peu eslever ta/ voix pour donner grace à ce que tu liras.”

expressividade. Embora a intervenção do autor no processo de leitura e recitação não seja uma novidade, considerando a tradicional supremacia do criador do texto no processo interpretativo, um afastamento desse paradigma foi proposto por John Ward.

Ward (1704–1773), renomado estudioso de Shakespeare e editor de diversas de suas obras, desenvolveu um sistema de pontuação que foi aplicado nas peças do grande dramaturgo inglês para orientar sua declamação em cena. Desse modo, Ward introduziu uma nova abordagem interpretativa do texto, não apenas para os atores, mas também para o público receptor. A pontuação por ele adicionada indicava pausas, momentos de silêncio e modulações vocais, conforme aponta Chartier (2015). Ainda de acordo com ele,

Ao alterar a pontuação, Ward revela a sua interpretação (em ambos os sentidos da palavra) destes versos. Ele multiplica as pausas, joga com silêncios de diferentes comprimentos e marca a entonação que a voz deve assumir no palco [...]. As anotações de John Ward na sua cópia da edição de 1676 colocam a peça numa nova temporalidade: a da representação (Chartier, 2015, n. p., tradução nossa⁴³).

Jack Stillinger relata o processo de desenvolvimento e criação de *Peyton Place*, de Grace Metalious, livro que alcançou imenso sucesso após sua publicação em 1956. Segundo Stillinger, Metalious dedicou anos à elaboração do romance, com evidências de sua autoria encontradas em manuscritos e registros biográficos. No entanto, a jornada do romance até a publicação envolveu contribuições de outras pessoas, incluindo a sugestão do título por Aaron Sussman, chefe da agência de publicidade, e uma contribuição editorial significativa de Leona Nevler e da editora Kitty Messner. Nevler concentrou-se em refinar o texto, conforme relata o pesquisador, enquanto Messner fez mudanças substanciais, incluindo alterações estilísticas, modificações de personagens e a remoção de elementos controversos. Ele também descreve que Metalious, desanimada com as edições, sentiu que sua visão original havia sido comprometida (Stillinger, 1991).

O potencial criador dos editores e dos atores fica, então, escancarado. Por consequência, a interpretação como forma de criação a partir de uma obra já existente (a do escritor-autor) torna-se o foco de diversas indagações. Como um narrador de

⁴³ No original: “En modifiant la ponctuation, Ward révèle son interprétation (au double sens du terme) de ces vers. Il multiplie les pauses, joue sur des silences de longueurs différentes et marque l’intonation que doit prendre la voix sur la scène [...]. Les annotations portées par John Ward sur son exemplaire de l’édition de 1676 installent la pièce dans une nouvelle temporalité : celle de la représentation.”

um audiolivro, então, apresenta as suas marcas e a sua liberdade no processo de representação? Seria ele responsável, como indicado por Marcial, por estragar uma obra e, portanto, deveria ele assumir essa responsabilidade? Ou teria ele, como no exemplo dado por Ward, a prerrogativa de indicar uma nova maneira de se ler e interpretar – nos dois sentidos, assim como na conjuntura exposta por Chartier (2015) – textos muitas vezes distantes de seus autores, no tempo e/ou no espaço?

Essas questões ganham destaque e forma quando pensadas no cenário e contexto atuais, com novas materialidades da literatura e, também, com as novas práticas de escrita e circulação de textos entre autores e leitores e, nesse caso, com a figura do narrador. Como apontado por Andrade (2022, p. 57-58),

Se a morte do autor teve o livro impresso como seu suporte teórico, ou seja, a materialização da linguagem por meio da escritura no papel, a exumação do autor tem como suporte teórico a conectividade e a fluidez da era digital, as quais levam o leitor de hoje para muito além da materialidade do texto.

Buscaremos responder a essas perguntas analisando, mais especificamente, a figura do narrador de audiolivros em contraposição com o leitor e observando como o autor-narrador de seu próprio livro afeta as percepções dos leitores-ouvintes.

5.2.1 O narrador como auctor

Apesar de termos visto, no Capítulo 3, que livros falados são sinônimos para audiolivros, no cenário atual, a nomenclatura livro falado é geralmente utilizada para se referir à literatura em áudio como uma tecnologia assistiva, sendo disponibilizada gratuitamente através de incentivos para a leitura de pessoas com baixa ou nenhuma visão. No contexto de um livro falado, o leitor é aquele que lê em voz alta o texto, respeitando as normas de acessibilidade. Por conta disso, o leitor é responsável por indicar sinais gráficos, como aspas e parênteses, e também por fazer a descrição de imagens e gráficos⁴⁴. Isso faz com que essa figura destoe daquela do narrador, reconhecido por sua performance do texto e pela incorporação do seu temperamento interpretativo no que está sendo recitado. Como apontado por Patrícia Silva de Jesus,

⁴⁴ A descrição de imagens e gráficos, assim como a incorporação das notas de rodapé na narração de um audiolivro são opcionais, definidas no momento de pré-produção pelo diretor de arte responsável pelo audiolivro e executadas – ou não – posteriormente pelo narrador.

A diferença mais marcante entre um audiolivro e o Livro Falado é mesmo a carga de emoção posta na leitura, já que é impossível interromper uma leitura artística para citar, por exemplo, início e fim de aspas ou soletrar uma palavra de idioma estrangeiro sem comprometer a estética da apresentação (2011, n. p.).

A autora define o audiolivro como “um desdobramento artístico de uma obra literária” (2011, n. p.), enquanto o Livro Falado seria “uma Tecnologia Assistiva, cujo objetivo é o acesso à informação com o mínimo de interferência de interpretação de terceiros” (Jesus, 2011, n. p.). O narrador de um audiolivro, então, não seria apenas aquele que lê o texto em voz alta, mas também o responsável por lançar mão de estratégias para engajar o leitor através de emoções.

Compreendemos, então, que o narrador entrega, diferentemente do leitor, uma performance que pode interferir na interpretação. É nessa interferência que encontramos o papel do narrador como um autor, para além de apenas um ator. Essa diferenciação, como apontada por Chartier, surgiu no século XIV, com a nova significação de algumas palavras já utilizadas no meio relacionado à escrita.

Primeiro, o ‘autor’ (em francês, aucteur, transformado mais tarde em auteur) dotava os actores [...] de uma autoridade tradicionalmente reservada aos antigos auctores (palavra originada de augere, que significa ‘dar existência a, criar algo’) (2012, p. 58).

A figura do narrador como auctor, ou seja, como alguém que cria algo, se faz presente em contextos de liberdade artística, em que o narrador pode performar o texto e, assim, direcionar interpretações. O texto, escrito pelo autor-escritor, ganhará vida deslocado do seu ambiente de produção nas mãos – ou na voz, nesse caso – de um outro agente no processo literário. Esse papel do narrador/intérprete já foi, por muito tempo, do próprio autor. Isso, como aponta Alberto Manguel, dava ao autor um duplo poder: o de criador do texto e o de professor da interpretação.

Ao ser lido para uma platéia, um texto não é determinado exclusivamente pela relação entre suas características intrínsecas e aquelas de seu público arbitrário, sempre diferente, uma vez que os membros desse público não têm mais a liberdade (como os leitores comuns teriam) de voltar, reler, retardar e dar ao texto sua própria entonação conotativa. Ao contrário, ele se torna dependente do autor-intérprete, que assume o papel de leitor dos leitores, a encarnação presuntiva de cada membro da platéia cativa da leitura, ensinando-lhes o modo de ler (Manguel, 2004, n. p.).

Se esse poder de criação do “modo de ler” acontece com os autores-intérpretes, podemos observá-lo também quando o fenômeno é deslocado para uma

pessoa que não o autor do texto. Esse novo modo de ler é, portanto, o campo principal de concepção do narrador: quando ele, a partir de suas próprias regras, lê e interpreta o texto que lhe foi entregue, ele se torna também alguém que cria. Isso quer dizer que o narrador pode criar e subverter a seu bel-prazer a literatura que lhe foi confiada? Apesar do seu potencial criador, ele se encontra sujeito a um sistema de regras, como apontado por Barthes:

A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras. De onde vêm essas regras? Não do autor, por certo, que não faz mais do que aplicá-las à sua moda [...]; visíveis muito aquém dele, essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa (2004, p. 28-29).

Essa sujeição às regras se dá a todo agente envolvido no processo literário. É graças a ela que a liberdade do leitor é garantida, uma vez que “[ao] ler, nós também imprimimos certa postura ao texto” (Barthes, 2004, p. 29). A narrativa conta com uma gramática, como proposto por Tzvetan Todorov, e é essa estrutura que coordena a relação entre leitor e texto e, conseqüentemente, a interpretação no narrador. Essa gramática é, portanto, algo que permite ao texto ser interpretado independentemente de seu autor.

No contexto de audiolivros, porém, o direito e a intenção do autor são revividos e trazidos à tona, especialmente por ser ele o narrador mais procurado e, caso a narração seja feita por um terceiro, ser ele também consultado na escolha da voz que dará vida a seu livro. Denise Schittine argumenta a favor de certo respeito à voz do autor:

A voz do narrador vai ser a porta de entrada para o livro e, mais do que isso, o que vai ganhar a atenção do leitor e provocar sua imersão. Escolher essa voz é uma tarefa bem difícil e dela depende boa parte do sucesso de um audiolivro. [...] Então, o narrador deve se preparar para capturar o ouvinte no primeiro tom e não trair as intenções e a voz do autor (Schittine, 2022, p. 262).

Esse enfoque à voz do autor remonta ao poder residual do autor sobre seu texto. Porém, devemos observar que a voz do autor muitas vezes destoa da voz do narrador do livro, palavra aqui usada no sentido de personagem narrativo. Portanto, trazemos mais uma vez para o centro da discussão a importância da observação do texto e de suas regras, de forma a respeitar sim a intenção, mas a *intentio operis* – intenção da obra, como postulou Umberto Eco (2004).

Se o texto tem, então, uma narradora mulher, deve-se respeitar esse fato na escolha de um narrador de audiolivro. Conforme apontado no blog da Editora Mundo Cristão, “[t]oda voz tem potencial para gravar, pois cada obra, estilo, história, conteúdo e personagem exige um perfil de voz, um ‘temperamento interpretativo’” (2021, n. p.). É possível entender, por conta do contexto em que o termo se apresenta, que o temperamento interpretativo é demandado pelo texto, deslocado de seu autor. A obra, por si só, apresentaria suas intenções e limites, que devem ser respeitadas pelo narrador de áudio.

Não obstante, compreendemos outro potencial criativo do narrador. A figura do narrador interfere, principalmente, na relação entre texto e leitor. O processo interpretativo da recepção de um texto envolve, para nomes como Wolfgang Iser, a figura do leitor de forma ativa. É ele que, através de suas experiências prévias e até de sua vivência como leitor, explora o texto e faz suas próprias conexões. É também o leitor que encontra os vazios do texto – deixados intencionalmente pelo autor ou não – e que pode preenchê-los. Segundo Iser, “os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar essas perspectivas” (1979, p. 91).

Em um audiolivro, porém, a figura do narrador faz parte da cadeia de recepções (Jauss, 1994), de forma a preencher certos vazios antes que eles cheguem ao leitor-ouvinte – influenciado, também, por quem já leu e interpretou o texto antes dele. Conforme Jesus (2011, n. p.) pontua, no Livro Falado “quem tem que construir o significado do conteúdo lido é o leitor e não o ledor”. O narrador, porém, ao escolher realizar certas entonações ou dar determinada ênfase a passagens do texto, imprime a sua compreensão no processo e transmite, dessa forma, o texto com alguns preenchimentos que induzem o leitor-ouvinte a tirar conclusões a partir do que lhe está sendo apresentado. Podemos observar essa relação entre interpretação e liberdade do leitor no relato da pesquisadora:

Certa vez, quando trabalhava em um setor de biblioteca especialmente desenvolvido para o atendimento a usuários com deficiência visual, um senhor cego me solicitou alguns livros sonoros e entre eles estava um audiolivro. Na devolução, eu quis saber sua opinião sobre a “audioleitura” e ele disse: “os livros sem dramatização na voz e sem trilha sonora me fazem ser mais independente; aquele com efeitos especiais me tiraram o gostinho único de interpretar a obra e construir meu significado com autonomia” (Jesus, 2011, n. p.).

Essa leitura, agora influenciada por outro agente literário, faz parte de um processo de interpretação e de recepção do texto. Da mesma forma, ela foi influenciada por processos anteriores e por leituras feitas antes dela, que confeccionaram a maneira como algumas partes seriam interpretadas ou destacadas. Hans Robert Jauss (1994, p. 23) argumenta a respeito de uma relação entre literatura e leitor com implicações históricas que, segundo ele, manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. É inegável, por exemplo, o efeito das interpretações dos atores dos filmes da franquia *Harry Potter* nas leituras feitas a posteriori, especialmente na compreensão, interpretação e performance do ator Ícaro Silva em sua narração dos livros da saga, bem como da performance de Stephen Fry, o narrador das obras em língua inglesa.

O narrador-leitor de um audiolivro, portanto, tem a sua compreensão continuada de leituras anteriores com as quais teve contato – direta ou indiretamente, através do polissistema literário no qual está inserido – e, com a sua interpretação, a transmite e participa do processo histórico de significação de uma obra. Ele, com seu potencial criativo, estabelece e guia o leitor-ouvinte em sua interpretação, preenchendo alguns dos vazios dispostos no texto, mas, ainda assim, deixando espaço livre para a participação e interação do agente final da produção literária. Como aponta Harold Love, autor de *Attributing Authorship*:

É necessário repetir que essa função enunciativa ainda é um elemento genuíno da sequência de processos que conhecemos como autoria, mesmo que a pessoa que a reivindica não tenha feito nenhuma outra contribuição para a criação da obra em questão. Deve-se observar também que o acréscimo do nome de um novo autor declamatório a uma obra altera seu significado ao mudar seu contexto: um epigrama com o nome do plagiador Fidentino não tem o mesmo significado que o epigrama idêntico encontrado nas obras de seu verdadeiro autor, Marcial, porque lhe faltam certos tipos de significado conferidos por sua participação e posição no livro ou obra (Love, 2002, p. 46, tradução nossa⁴⁵).

⁴⁵ No original: “It is necessary to repeat that this declarative role is still a genuine element of the sequence of processes we know as authorship even if the person claiming it has made no other contribution to the creation of the work concerned. It should also be noted that the attachment of a new declarative author’s name to a work changes its meaning by changing its context: an epigram bearing the name of the plagiarist Fidentinus does not mean the same as the identical epigram encountered in the works of its true author Martial, because it lacks certain kinds of meaning conferred by its membership of and position in the book or oeuvre.”

Quando observamos as respostas obtidas com a pergunta "Você tem mais facilidade de 'entrar na história' com algum tipo de audiolivro? Se sim, qual?", disponíveis no Anexo H, podemos examinar mais atentamente a importância dada à figura do narrador à experiência de ouvir um audiolivro. O questionário produziu um total de 102 atributos que são considerados contribuintes para aumentar a qualidade imersiva das narrativas dos audiolivros. Dentre os apresentados, os de maior destaque são a presença de bons narradores (n=10), o emprego de vozes variadas para delinear diferentes personagens (n=9), a utilização de narração humana (n=8), uma boa narração (n=6), a aplicação de técnicas de dramatização (n=6), um elenco completo (n=6), a entonação do narrador (n=5), o próprio narrador (n=5) e a integração de efeitos sonoros (n=5).

Um ponto crucial é o destaque evidente dado ao papel do narrador em dar forma à experiência do ouvinte, apresentando 38 dos 44 itens relacionados ao narrador e à voz que dá vida ao livro. Isso realça a compreensão sobre como a interpretação do narrador é fundamental para mergulhar de forma mais profunda e impactante na história contada, o que, por sua vez, melhora a experiência geral de imersão do audiolivro. Portanto, um bom narrador pode enriquecer a experiência de audiolivro, tornando a história mais envolvente, emocionante e memorável para o ouvinte. Podemos observar também que há menção a um elemento que não parte do narrador: a integração de efeitos sonoros, que representa muitos dos itens apresentados no quadro do Anexo H. Esse, por sua vez, demonstra o papel dos outros agentes, que serão discutidos adiante, na criação da experiência literária em áudio.

O narrador americano George Guidall que, segundo seu site, gravou mais de 1300 romances na íntegra, apresentou para o The New York Times uma defesa da relação entre narrador e ouvinte de audiolivros:

Tendo narrado mais de 900 romances não resumidos nos últimos 20 anos, posso atestar o fato de que os audiolivros há muito tempo conquistaram um lugar muito respeitado nas mentes e nos ouvidos daqueles que apreciam a forma de arte narrativa juntamente com a beleza da literatura clássica.

Cartas me agradecendo por dar vida a Proust, Dostoiévski e Cervantes; por "contar" as histórias de Tony Hillerman, Wally Lamb e Lilian Jackson Braun; e por aumentar a experiência de livros lidos anteriormente falam de uma faceta do sucesso dos audiolivros que parece ter sido negligenciada: o relacionamento gerado entre o narrador e o ouvinte. O relacionamento baseia-se em uma intimidade não dita, que se combina com a empatia e a honestidade emocional que o narrador proporciona. Não é uma moda passageira. Não é algo

para passar o tempo, embora ajude. É uma forma de arte e, quando bem executada, deve ser apreciada como tal (Guidall, 2011, tradução nossa⁴⁶).

O vínculo entre o narrador e o ouvinte em um audiolivro constitui uma conexão distinta que evolui ao longo da narrativa. Essa relação é complexa e pode ser moldada por vários elementos, inclusive a intimidade, uma vez que o ato de ouvir um audiolivro se desdobra em um encontro profundamente pessoal. O narrador essencialmente sussurra a história no ouvido do ouvinte, promovendo um senso de proximidade. Além disso, a empatia desempenha um papel fundamental, pois um narrador habilidoso transmite habilmente as emoções dos personagens⁴⁷, permitindo que o ouvinte estabeleça uma conexão emocional com a narrativa. A interpretação também influencia significativamente a experiência do ouvinte, assim como a voz do narrador, fator crucial, visto que um tom agradável e expressivo melhora substancialmente a experiência do audiolivro.

Ademais, podemos observar como a nova criação de um narrador gera um produto com características que podem se aproximar ou não do esperado pelo leitor. No Anexo F, vemos as respostas oferecidas à pergunta “Como é, para você, a questão do tempo de leitura do narrador [entendendo que, geralmente, o tempo de leitura do narrador é distante do nosso]⁴⁸?”. Com base nas respostas obtidas, evidencia-se que a preferência pelo tempo de leitura do narrador é altamente subjetiva e está sujeita a uma variedade de influências. Diversos temas recorrentes emergiram das respostas

⁴⁶ No original: “Having narrated more than 900 unabridged novels over the past 20 years, I can attest to the fact that audiobooks long ago rose to achieve a most respected place in the minds and ears of those who appreciate the narrative art form along with the beauty of classic literature.

Letters thanking me for bringing Proust, Dostoyevsky, and Cervantes to life; for “telling” the stories of Tony Hillerman, Wally Lamb and Lilian Jackson Braun; and for heightening the experience of books previously read speak to a facet of audiobooks’ success that seems to have been overlooked: the relationship generated between narrator and listener. The relationship is based on an unspoken intimacy, matching empathy and the emotional honesty the narrator provides. It’s not a fad. It’s not something with which to pass the time, although it helps. It’s an art form and, when well executed, should be appreciated as such.”

⁴⁷ Como muitas vezes o texto permite diferentes entendimentos para as emoções dos personagens, podemos ver claramente o fator criativo do narrador. Já ouvi audiolivros em que, durante a narração, discordei da escolha feita pelo intérprete a respeito da entonação que implicava um sentimento distinto da minha compreensão.

⁴⁸ A explicação apresentada entre colchetes foi desenvolvida a partir do pressuposto que o tempo de leitura de uma pessoa varia em relação a outra. Considerando isso como verdadeiro, a tendência é de que o tempo da performance do narrador se distancie do que seria feito pelo leitor de forma silenciosa. O adendo foi feito buscando direcionar a resposta dos entrevistados para a observação do fenômeno em questão.

coletadas: ajuste de velocidade, tipo de conteúdo, idioma e sotaque do narrador, estilo de leitura, contexto de audição e experiência anterior com audiolivros.

Muitos dos ouvintes (cerca de 58,4% dos respondentes) adaptam a velocidade de reprodução de acordo com seu ritmo pessoal de leitura, variando entre reproduções mais rápidas ou na velocidade padrão. A natureza do conteúdo também afeta a preferência de velocidade, com textos acadêmicos podendo ser ouvidos em velocidades variadas, enquanto textos literários são apreciados na velocidade normal, para captar o ritmo da narrativa. O idioma e sotaque do narrador influenciam também, uma vez que livros em idiomas nativos tendem a ser ouvidos em velocidades mais rápidas. O estilo de leitura do narrador também é um fator determinante, assim como o contexto de audição, que pode demandar reproduções mais lentas em situações que exigem maior concentração.

5.2.2 O narrador de não-ficção

Como já discutido até aqui, cada obra apresenta sua própria demanda de um temperamento interpretativo, que pode ser ou não diferente daquele de seu escritor. Quando a dissemelhança se faz presente, é fundamental que a *intentio operis* seja respeitada e tida como prioridade na relação das entidades envolvidas no processo literário. Assim como dito anteriormente, a interpretação de um texto confere a ele uma nova vida, de forma que pode melhorar ou piorar a experiência daquele que o recebe. Manguel (2004, n. p.) exemplifica, com menção a alguns autores que modificaram seus próprios textos durante leituras:

O romancista canadense Robertson Davies acrescentava camadas e mais camadas de caracterização durante as leituras, antes interpretando do que recitando sua ficção. A romancista francesa Nathalie Sarraute, ao contrário, lê numa monotonia que não faz jus aos seus textos líricos. Dylan Thomas cantava sua poesia, batendo nas tônicas como gongos e deixando pausas enormes. Eliot resmungava seus poemas como se fosse um vigário rabugento amaldiçoando seu rebanho (Manguel, 2004, n. p.).

O papel do autor como narrador de seu texto, como visto anteriormente, sempre se fez presente historicamente. Atualmente, porém, podemos observar uma preferência do mercado em relação a isso. A premiação Grammy, em 2023, teve em sua categoria de *Best Audio Book, Narration, and Storytelling Recording* cinco indicados, sendo quatro autores-narradores – com seus trabalhos de não-ficção – e

um narrador profissional – representando um livro de ficção (Lee, 2022). Em 2024, por sua vez, a categoria contou com o mesmo cenário: um livro de ficção narrado por um narrador profissional – a atriz Meryl Streep – e quatro livros de não ficção com seus autores-narradores (Enos, 2023). A escolha da *Recording Academy* é indício sobre o cenário do universo dos audiolivros.

Como apontado por Chartier (2012), os sistemas que regiam as regras de autoria entre os discursos científicos e os literários – como assumidos atualmente – funcionavam de forma diferente e tiveram modificações ao longo do tempo. Podemos observar, também, a diferença dos sistemas no meio dos audiolivros⁴⁹. Ao pensar na função-autor no meio da literatura em áudio, devemos nos atentar para o fato de que livros de ficção apresentam majoritariamente autores distintos de seus narradores, enquanto *authorrators* costumam ser mais comuns em meios de não-ficção.

Textos de ficção tendem a ter um distanciamento mais claramente demarcado entre a voz do escritor e do narrador – aqui como pessoa do discurso e não como pessoa que atribui sua voz audível ao livro. Isso se deve, principalmente, à criação de um “alter-ego” (Foucault, 1997, p. 55) que sempre se faz presente na escrita. É a esse alter-ego que os pronomes de primeira pessoa e os dêiticos temporais e espaciais remetem, e não ao escritor em si mesmo ou ao momento de sua escrita.

Esse distanciamento corrobora para a escolha de narradores profissionais nesse tipo de audiolivro, prezando pela dramatização da obra. Por outro lado, o texto de não-ficção traz a sua autoridade principalmente atrelada ao nome de seu autor. No ambiente da literatura científica, Chartier (2012) explica que a noção de autoria foi por muito tempo vinculada à nobreza, uma vez que ela não apresentava necessidade financeira, o que tornaria o discurso mais confiável, já que não estaria sendo feito em troca de dinheiro. Isso aponta, segundo ele, para uma estreita relação entre autoridade e *propriety* – “o direito de propriedade do autor no sentido de controlar a publicação de seus textos a fim de preservar sua privacidade, honra e reputação” (Chartier, 2012, p. 51).

A narração desempenhada pelo autor se encontra fortemente ligada à noção de *propriety* até os dias atuais. O escritor Ricardo Alexandre, ao ser perguntado no podcast *Irmãos.com* (2023) sobre sua experiência ao narrar seu livro *E a verdade os*

⁴⁹ Assumimos para a discussão os discursos científicos abordados por Chartier como textos de não-ficção.

libertará, relatou: “enquanto eu tava narrando, era uma maneira quase de eu proteger o texto que eu havia feito, então melhor que eu narre do que outra pessoa que não fez aquele texto narre aquele livro”.

Ele entendeu, considerando o fato de sua produção abordar temas polêmicos – política e religião – e o objetivo que tinha em mente ao desenvolver a obra (*intentio auctoris*), que a sua criação corria o risco de ser adulterada, prejudicando o próprio texto, e que, por conta de sua autoridade no assunto, ele seria o melhor nome para dar voz ao trabalho e, conseqüentemente, proteger o seu direito de propriedade.

Partindo da condição de que o narrador precisa estar de acordo com o temperamento interpretativo solicitado pelo texto, podemos observar que o autor como figura de autoridade – seja através do conhecimento, por ter pesquisado sobre o assunto ou tê-lo vivido, seja do reconhecimento, por já possuir discursos que trafegam em certos meios – vem se consolidando como a escolha de preferência quando o assunto é narração de audiolivros de não-ficção. Esse funcionamento do sistema literário pode ser confirmado ao se notar escolhas de prêmios relacionados a esse universo, bem como o sucesso de vendas das obras em questão e os comentários do público, especialmente em livros de memórias ou autobiografias.

As respostas oferecidas pelos entrevistados à pergunta “Você prefere livros narrados pelo próprio autor?”, que podem ser conferidas no Anexo G, destacam as diferentes perspectivas dos usuários sobre quem deve narrar um audiolivro, levando em consideração o tipo de livro e as habilidades de narração do autor. Enquanto algumas pessoas preferem que os autores narrem suas próprias obras, especialmente em biografias e livros de não ficção, outras optam por profissionais da narração, principalmente em obras de ficção. A qualidade da narração é considerada crucial, pois autores podem não ter as habilidades de atuação ou profissionalismo necessários. Alguns usuários acreditam que a experiência pode ser melhorada se o autor tiver experiência teatral ou se o livro for uma autobiografia, porque “a leitura pelo autor é interessante e [os] aproxima do livro”. Em resumo, a preferência pela narração do autor ou de um profissional parece depender da natureza do livro, das habilidades do autor como narrador e da qualidade geral da narração.

Podemos observar, por fim, que o narrador passa a desempenhar a função-autor, como proposta por Foucault: “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 1997, p. 46). Seja ele um autor-narrador ou um narrador

profissional, a pessoa que dá voz ao trabalho assume essa função de modo a garantir maior ou menor aceitabilidade em diferentes meios.

Dessa forma, podemos compreender que o texto solicita um temperamento interpretativo para ser narrado em alta voz e, ao mesmo tempo, recebe da voz escolhida um novo modo de existência e novas características, sendo modificado. As alterações do texto que, para que essa relação seja bem-sucedida, devem manter uma relação com o tom da obra, buscam sempre garantir uma autoridade diante do público e, ao mesmo tempo, explorar o potencial do áudio com as ferramentas disponíveis, como dramatizações, mudança de voz para cada personagem, aproximação, trilha sonora, entre outros.

5.3 Editores, revisores, tradutores e diretores

Quando pensamos na produção de um livro, muitas vezes temos em mente alguns papéis que desenvolvem um trabalho criativo, cada um com sua atribuição em diferentes momentos. A parte executiva da escrita, por exemplo, caberia apenas ao autor, que, no nosso imaginário, isolou-se do mundo para a confecção do texto, como exemplifica Love:

Muitas considerações sobre o trabalho autoral ainda tomam como modelo o autor único que cria um texto em solidão - o quarto revestido de cortiça de Proust, o chalé suíço pré-fabricado de Dickens, o elegante escritório de Mary Ward em Stocks. Ele omite, para começar, tudo o que precede o ato de escrever (aquisição do idioma, educação, experiências, conversas, leitura de outros autores); da mesma forma, tudo o que se segue à fase de inscrição inicial, enquanto a obra é examinada por amigos e conselheiros, recebe segundas intenções e melhorias, é editada para a publicação, se esse for o seu destino, e recebe a forma material na qual encontrará seus leitores. Além disso, o modelo de "autor solitário" muitas vezes não é uma descrição precisa nem mesmo do que descreveremos em breve como a fase "executiva" da autoria (Love, 2002, p. 33, tradução nossa⁵⁰).

⁵⁰ No original: "Much consideration of authorial work still takes as its model the single author creating a text in solitariness – Proust's cork-lined room, Dickens's prefabricated Swiss chalet, Mary Ward's elegant study at 'Stocks'. In doing so it restricts itself not just to a particular kind of authorship but to a particular phase of that kind of authorship. It omits, for a start, all that precedes the act of writing (language acquisition, education, experiences, conversation, reading of other authors); likewise everything that follows the phase of initial inscription while the work is vetted by friends and advisers, receives second thoughts and improvements, is edited for the press, if that is its destination, and given the material form in which it will encounter its readers. Moreover, the 'solitary author' model is often not an accurate description even of what we will shortly describe as the 'executive' phase of authorship."

Love argumenta que, mesmo nos casos em que um único autor assume todos os estágios e funções da composição, é imperativo reconhecer que a estrutura e a complexidade da maioria dos romances se assemelham mais às produções cinematográficas do que comumente se reconhece, merecendo uma longa lista de créditos no final. Esse reconhecimento é necessário devido à multiplicidade de esforços criativos e elementos colaborativos inerentes à criação de um romance, mesmo quando de autoria de um único indivíduo. Desde o início de uma ideia até a revisão final, o processo geralmente envolve uma intrincada interação de várias facetas, incluindo, entre outras, pesquisa, conceituação, desenvolvimento de personagens, construção de enredo, técnica narrativa, escolhas estilísticas e exploração temática. Além disso, a influência de fatores externos, como meio cultural, contexto histórico, experiências pessoais e influências literárias enriquece ainda mais o progresso, bem como a ajuda de pessoas que rodeiam o autor, como amigos próximos e o editor, que mesmo durante a fase de escrita, podem dar palpites e sugestões para o texto, o que pode levar a uma alteração de rumo e diferentes escolhas feitas por aquele que “segura a pena”.

Mencionado como uma arte com muitos nomes envolvidos, o processo de produção de filmes é inerentemente colaborativo, geralmente começando com adaptações de obras existentes ou conceitos originais. Os roteiristas contribuem em vários estágios, incluindo o desenvolvimento de sinopses, tratamentos, roteiros preliminares e roteiros de filmagem. Vários roteiristas podem estar envolvidos, especializando-se em diferentes aspectos do roteiro. A reescrita é comum, com especialistas e colaboradores que não são escritores fazendo revisões para atender às necessidades do projeto. Além disso, fatores externos, como censura e limitações dos atores, podem exigir mais ajustes no roteiro (Stillinger, 1991, p. 176-177).

Audiolivros, por sua vez, também são uma mídia com muitos nomes envolvidos, como vimos no Capítulo 3, seção 3. Podemos pensar, inicialmente, em dois agentes: o autor, que concebe e elabora a narrativa, e o narrador, responsável por apresentar oralmente o texto. Para além deles, também podemos contar com um diretor de áudio, que supervisiona a parte artística da história; o diretor de produção, que supervisiona as sessões de gravação; o engenheiro de som, que garante a qualidade do áudio; o editor de áudio, que refina as gravações; o revisor, que, como o nome já diz, revisa o áudio e indica alterações; o produtor, que gerencia vários aspectos da produção; e a editora, que supervisiona a distribuição.

Christiane Bollow, gerente de marketing na *Loyalty Bookstores*, apresentou de forma mais profunda o papel de muitos agentes envolvidos no processo a partir de conversas com Jeff Guillot, chefe de audiolivros na *Scribe Media*. Nosso foco está inicialmente na figura do diretor de áudio, ou diretor de arte.

Quando se trata de ter um diretor para o audiolivro, diferentes empresas fazem várias escolhas. A Penguin Random House, por exemplo, geralmente tem diretores em seus projetos, enquanto algumas empresas confiam em um narrador experiente para dirigir por conta própria, de acordo com Guillot. Tudo depende do projeto.

Guillot observa que ter um diretor é benéfico – ele funciona como alguém com quem o narrador pode trocar ideias, alguém que avisa o narrador quando ele está errando o alvo ou não está dando a ênfase certa. Em um mundo ideal, todos os audiolivros teriam um diretor, mas é claro que muitas vezes isso é uma questão orçamentária (Bollow, 2022, tradução nossa⁵¹).

O diretor artístico, bem como o produtor (títulos muitas vezes intercambiáveis), é responsável por fazer a escolha da voz para a narração, por preparar o texto – processo que serve para que o narrador tenha as marcações e pronúncias, especialmente de palavras em línguas estrangeiras, delineadas e esclarecidas, assim como tabelas, quadros ou gráficos já adaptados para o meio oral –, além de acompanhar a narração para orientar a adequação ao tom da narrativa, a interpretação e, especialmente, realizar correções de leitura no momento da gravação. Durante a pós-produção, juntamente com o editor de áudio ou o sonoplasta, ele desenha o projeto sonoro completo, inserindo os efeitos sonoros e outros elementos que contribuem para a narrativa e para a experiência do leitor-ouvinte.

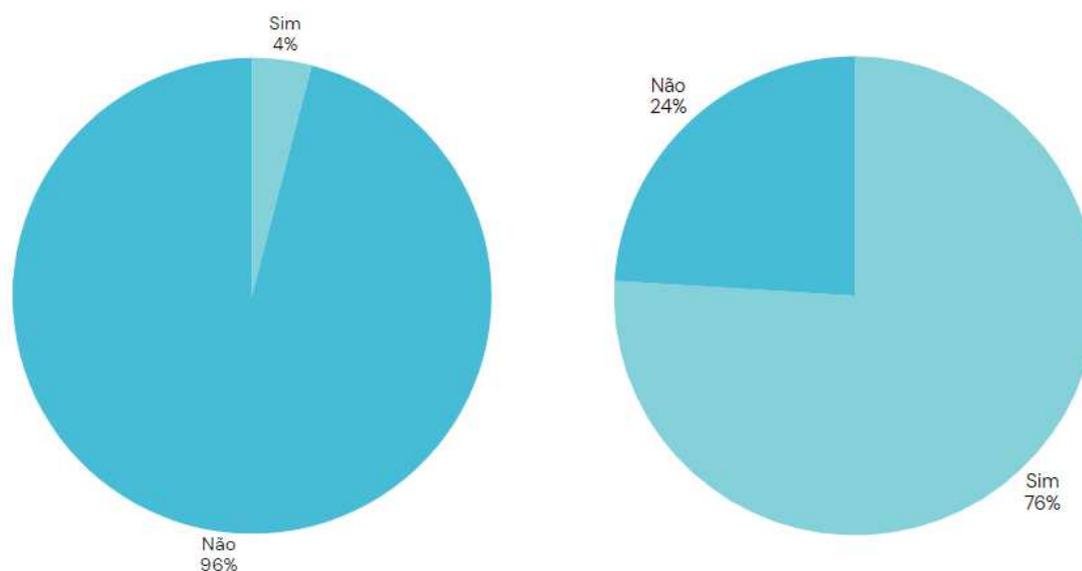
No cenário nacional, podemos exemplificar a profissão através de nomes como Clayton Heringer, da *Tocalivros*, Ana Elisa Arnold, da *Ubook*, Daniela Thomas, da *Supersônica*, e M. M. Izidoro, responsável por dirigir a saga *Harry Potter*. Semelhante à ideia do editor na mídia escrita, muitas modificações e desenhos da obra são desenvolvidas por este agente que, ao contrário da filosofia editorial⁵² pregada por

⁵¹ No original, “When it comes to having a director for the audiobook, different companies make various choices. Penguin Random House, for example, usually has directors on their projects, while some companies trust an experienced narrator to self-direct, according to Guillot. It all depends on the project. Guillot notes that having a director is beneficial—they function as someone for the narrator to bounce ideas off of, someone to let the narrator know when they’re missing the mark or not hitting the emphasis quite right. In an ideal world, all audiobooks would have a director, but of course it’s often a budgetary issue.”

⁵² “an editor does not add to a book. At best he serves as a handmaiden to an author. Don’t ever get to feeling important about yourself, because an editor at most releases energy. He creates nothing.” Disponível em Stillinger (1991, p. 150)

Max Perkins, editor de Hemingway, tem um potencial criador e, conseqüentemente, autoral dentro da literatura em áudio. Entretanto, mesmo com essa miríade de atribuições, a figura do diretor é pouco conhecida pelos ouvintes de audiolivros, como demonstrado na pesquisa realizada:

Figura 13 – Ouvintes de audiolivros que afirmaram conhecer um diretor artístico (esquerda) e ouvintes que afirmaram conhecer um narrador (direita).



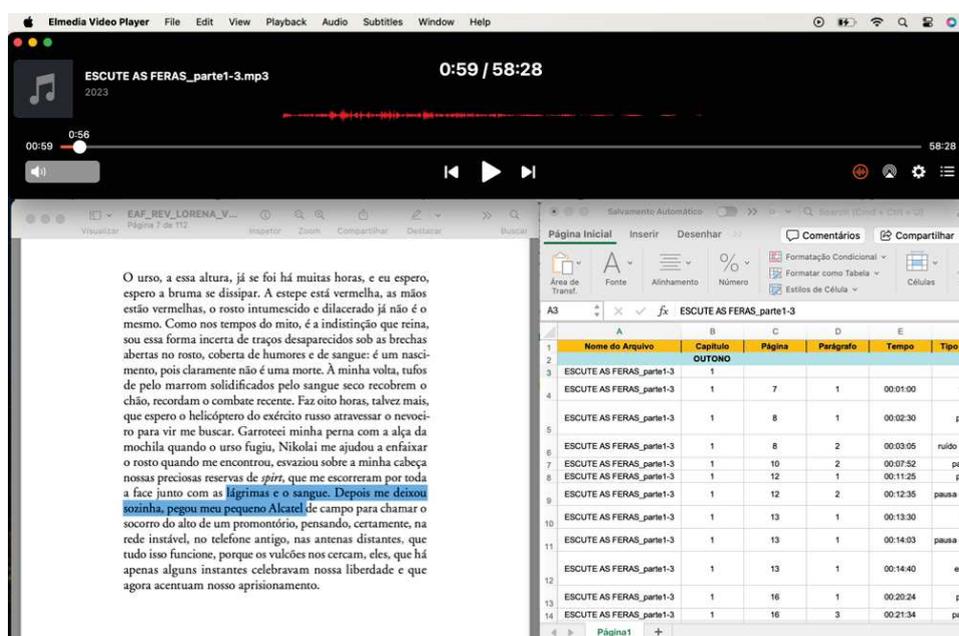
Fonte: elaboração própria

Dos 25 entrevistados para esta questão, 17 (68%) sabia dizer algumas funções e/ou profissões relacionadas a audiolivros, como o narrador e o editor de áudio. Desses, 9 (52%) sabiam qual o papel de um diretor artístico em um audiolivro. Entretanto, apenas um dos 25 entrevistados sabia nomear uma pessoa que cumpria essa função – no caso, o respondente citou a criadora, narradora e diretora do podbook *Como ser um Rockstar*.

Outra função que gostaríamos de destacar é a do revisor. Lorena Morgado, preparadora e revisora desde 2021, detalhou seus processos para a *Bookwire*. Segundo ela, o papel do revisor é fundamental para uma edição minuciosa, uma vez que os outros agentes envolvidos no projeto acompanham a produção desde o início e, portanto, podem cometer deslizes e desatenções provocadas por ouvidos cansados. Para Morgado (2024), “cabe então aos revisores com visão e audição frescas apontar as inconsistências entre texto impresso e áudio, e encaminhá-las para os ajustes antes da distribuição”.

Semelhante ao processo de revisão divulgado pela *Audible*⁵³, Morgado (2024) descreve o processo realizado pelo revisor ao receber os arquivos de áudio e o texto original de um trabalho para revisão. Segundo ela, a tarefa do revisor envolve comparar o texto escrito com o áudio falado, sendo necessária a criação de uma planilha para registrar os ajustes. O revisor estabelece um ambiente virtual propício ao manuseio de vários arquivos simultaneamente, utilizando ferramentas como leitor de PDF e reproduzidor de áudio, como podemos ver na Figura 14.

Figura 14 – Ambiente virtual de Morgado



Fonte: Morgado (2024).

O processo de revisão envolve ler, ouvir e observar discrepâncias, com foco na consistência e atenção aos detalhes. Os desafios incluem evitar a leitura mais rápida do que a narração e reconhecer desvios de entonação e pronúncia. O revisor enfatiza a importância do ouvido atento e da memória ativa para garantir precisão no processo de revisão.

A relação entre um editor de áudio e um diagramador de livros impressos pode ser vista quando pensamos em um processo de organização da informação apresentada no tempo e no espaço. Enquanto um editor de áudio se concentra em refinar e aprimorar a experiência auditiva de um audiolivro, garantindo clareza, consistência e qualidade geral do som, um diagramador se preocupa principalmente com o layout visual e a apresentação de elementos textuais e gráficos dentro de um

⁵³ Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2024/01/12/como-a-audible-produz-um-audiolivro>>.

livro impresso. Ambos se preocupam em organizar as mensagens para que o todo faça sentido, inserindo, retirando e modulando elementos fundamentais para a criação de significado e de um produto coeso, pensando também na experiência geral do leitor ou do ouvinte.

5.4 Estudo de caso

Para concluir nossa pesquisa, voltamos nossa atenção para dois audiolivros e sua recepção junto ao público ouvinte. Nós analisamos as avaliações nas plataformas *Audible* e *Tocalivros*, com dados coletados até o dia 15 de fevereiro de 2024, buscando compreender os elementos mais destacados pelos audileitores em uma experiência literária sonora. Para isso, selecionamos dois audiolivros de ficção lançados há mais de dois anos, cujos narradores são conhecidos por outros trabalhos audiovisuais.

Ícaro Silva, intérprete da saga *Harry Potter* no Brasil, é ator e escritor infantil. Com três livros lançados antes dos 13 anos e atuando na novela *Meu Pé de Laranja Lima*, da *Band*, aos 11 anos de idade, ele está envolvido no meio artístico nacional há muitos anos. Em 2019, ele dublou o personagem Simba na versão brasileira da nova versão *live action* do filme *O Rei Leão*, ao lado da cantora Iza, que ficou responsável pela voz de Nala.

Fábio Porchat, por sua vez, é o narrador de *A Revolução dos Bichos*. Mais conhecido por seu trabalho de humorista, Porchat também é ator, roteirista e apresentador, bem como um vencedor de *Emmy* pelo polêmico especial de Natal de 2018 da *Porta dos Fundos*, produtora de vídeos para a internet da qual ele é cocriador. Fábio Porchat tem um histórico com dublagem, assim como Ícaro Silva, uma vez que dá a voz brasileira de Olaf, personagem da série *Frozen*, da *Disney*.

Embora *Harry Potter e a Pedra Filosofal* tenha sido inicialmente publicado na plataforma *Storytel*, em 2020, optamos por utilizar as críticas da *Audible*, na qual o livro está disponível há menos de um ano, devido à facilidade de acesso pelo computador, dispensando a necessidade de um dispositivo telefônico, como ocorre com a empresa sueca. Essa abordagem nos permitiu selecionar todo o corpus para análise, assim como fizemos no site da plataforma brasileira. Devemos destacar também que, embora Fábio Porchat seja o narrador do audiolivro que examinaremos, *A Revolução dos Bichos* conta com um elenco completo que interpreta os vários

personagens. O papel de maior destaque, entretanto, ainda fica com o humorista, como veremos a seguir.

5.4.1 *Harry Potter e a Pedra Filosofal*

Os audiolivros de toda a saga *Harry Potter* se mostraram um grande sucesso mundo afora, assim como foi no Brasil. Seleccionamos o primeiro livro da série para observar mais detalhadamente quais comentários (n=92) foram deixados pelos ouvintes-leitores e analisar o que eles nos dizem. As avaliações podem ser consultadas no Anexo I. A partir da criação de uma nuvem de palavras desenvolvida no ambiente *Voyant Tools*⁵⁴ com destaque para as mais recorrentes, podemos ver o seguinte resultado:

⁵⁴ O ambiente pode ser acessado através do site <<https://voyant-tools.org/>>.

opiniões publicadas na *Audible*. R59 se incomodou com a escolha da voz para personagens femininas, alegando ser caricata, e deu cinco estrelas para a história, mas apenas três para a execução.

Por se tratar de uma mídia que ainda está sendo consolidada no Brasil e sobre a qual não há ampla reflexão, foi possível encontrar também um comentário que pode levantar muitas reflexões: “Com uma narração e dublagem incrível parecia que estava ouvindo uma áudio descrição (*sic*) do filme de tão impecável que foi”, de r65. A comparação com a “audiodescrição do filme” sugere que a narração e dublagem dos audiolivros transcenderiam a mera leitura e se tornariam uma forma de arte sonora. Apesar de a audiodescrição enriquecer a experiência cinematográfica para pessoas com deficiência visual, acreditamos que houve um equívoco durante essa comparação, uma vez que filmes são adaptações e, por isso, costumam perder detalhamento e profundidade em relação ao texto escrito, o que não acontece em uma leitura integral da obra. Entretanto, ela aponta que a narração cuidadosa nos audiolivros pode criar uma experiência imersiva para todos os ouvintes.

Por fim, podemos nos atentar para o comentário de r7, que apresenta a seguinte questão: “Ícaro dono do livro, vou fingir que ele que escreveu”. Essa forma bem-humorada de expressar o quanto a narração de Ícaro Silva nos audiolivros de *Harry Potter* foi impressionante surge especialmente em um momento de descontentamento dos leitores da saga com sua autora. Conforme indica o comentário, o narrador conseguiu se apropriar da história de tal maneira que parece que ele próprio a escreveu. Essa observação ressalta a habilidade de Ícaro em dar vida aos personagens e à trama, criando uma experiência única para os ouvintes, e evidencia claramente o potencial autoral e criativo como observamos ao longo deste capítulo.

5.4.2 A Revolução dos Bichos

Realizaremos o mesmo procedimento em relação ao audiolivro de *A Revolução dos Bichos*, narrado por Fábio Porchat. A narração do clássico de sátira política e social de George Orwell, que não é a única em língua portuguesa, foi disponibilizada inicialmente de forma gratuita, o que garantiu um amplo acesso do público. Ele apresenta uma sonorização integral, contanto com um elenco completo e com

elementos sonoros, como trilha e efeitos. Os comentários, disponíveis no Anexo J, podem ser destrinchados a partir da imagem a seguir:

Figura 16 – Nuvem de palavras relacionada ao audiolivro *A Revolução dos Bichos*



Fonte: elaboração própria

Nesse caso, a palavra com maior destaque foi livro, com 23 menções. Em seguida, temos narração (n=20) e excelente (n=11). Considerando excelente como uma palavra que tem um acompanhamento, podemos ver que cerca de 30% das ocorrências estão se referindo ao livro e 70% à narração. Apenas dois comentários (r32 e r58) sublinham o nome de Porchat, diferentemente do que ocorreu no cenário anterior. Entretanto, podemos dar maior destaque à questão da sonorização e as críticas e elogios tecidas a ela.

É interessante observar como diferentes ouvintes têm opiniões divergentes sobre a narração e a sonoplastia nos audiolivros. Alguns ouvintes preferem uma experiência mais pura, focada apenas na narração, sem distrações da trilha sonora. Para eles, a sonoplastia pode prejudicar a imersão e a imaginação e, quando excessiva, ela tem o potencial de atrapalhar a compreensão da história. É o caso do ouvinte r7, que apresentou o seguinte comentário:

Eu gostei muito da narração e estou interessada no conteúdo do livro, mas acho que não precisa de trilha sonora. A trilha sonora diminui a experiência da escuta do livro e prejudica o exercício da criatividade que é um [dos] principais benefícios ao se ler ou escutar um livro. Com a sonoplastia, a obra ficou barulhenta e irritante. não consegui passar

do quarto capítulo por causa dos barulhos que incluíram nesse audiolivro. Não é relaxante ouvir esse livro. Uma pena.

Para outros, porém, a combinação de narração e sonoplastia cria uma experiência envolvente e imersiva, podendo adicionar camadas de realismo e atmosfera à história e tendo o potencial criativo de enriquecer a experiência, como vimos na análise de elementos de imersividade em audiolivros, disponível no Anexo H. Podemos destacar, nesse exemplo, o comentário de r25: “a narração aliada à sonoplastia fazem desse audiobook incrivelmente imersivo”, considerando que há outras duas menções diretas e positivas a respeito da sonorização (r26, r39).

Dessa forma, é possível observarmos como outros agentes que não o autor ou o narrador também apresentam potencial criativo e elementos autorais em suas produções. A experiência sonora desenhada pela equipe da *Tocalivros Studios*, composta por pelo menos um produtor artístico e um editor de áudio, afetou a experiência dos leitores-ouvintes, provocando e permitindo novas criações de sentido e novos processos de recepção, com um novo elo na cadeia sendo gerado.

Em suma, os agentes autorais dos audiolivros se mostram relevantes para a análise de uma autoria literária, permitindo a compreensão de que as autorias do áudio são múltiplas e multifacetadas. Dessa forma, os audiolivros possibilitam não só aos estudiosos refletirem sobre o assunto, mas também aos ouvintes, como vimos nos comentários abordados acima, que percebem como sua experiência literária pode ser modificada através de quem é responsável por produzi-la. Esta compreensão aprofundada nos viabiliza lançar luz sobre a intrincada dinâmica da produção e consumo de audiolivros, sublinhando a importância do papel de cada agente na formação do produto narrativo final e da sua recepção pelo público.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação apresentada nesta dissertação buscou fornecer informações valiosas sobre o panorama dos audiolivros e o seu significado na cultura literária contemporânea. Ao examinar as raízes históricas, os avanços tecnológicos e as implicações culturais dos audiolivros, objetivamos uma compreensão mais profunda do seu papel na forma como a literatura é consumida e vivida, bem como um destaque para a literatura em áudio no meio acadêmico.

Uma das principais conclusões da investigação realizada até o presente momento é o impacto transformador da tecnologia na produção, distribuição e consumo de literatura, em especial de sua forma sonora. Desde a invenção do fonógrafo até a adoção generalizada dos smartphones, as tecnologias de áudio têm evoluído continuamente, democratizando o acesso à literatura e expandindo o mercado dos audiolivros. A conveniência e a portabilidade dos dispositivos móveis revolucionaram os padrões de consumo de audiolivros, assim como a chegada de empresas internacionais no mercado brasileiro juntamente com serviços nacionais, tornando a literatura mais acessível a diversos públicos.

Além disso, o presente trabalho buscou destacar a dimensão artística dos audiolivros e o seu potencial para melhorar a experiência literária. Ao tirar partido do som, da voz e das técnicas narrativas, os audiolivros oferecem um modo de envolvimento único que difere-se das práticas de leitura tradicionais. O surgimento de plataformas digitais e de características inovadoras, como os marcadores automáticos e as velocidades de reprodução ajustáveis, enriqueceu ainda mais a experiência do audiolivro, indo ao encontro das preferências e necessidades dos leitores modernos.

Ademais, a nossa análise procurou sublinhar a evolução dos papéis dos autores, narradores e ouvintes na formação do panorama do audiolivro. Enquanto os autores continuam a desempenhar um papel central na criação de conteúdos literários, os narradores e produtores de áudio contribuem para a interpretação e apresentação de textos nos audiolivros. Observamos como narradores profissionais, equipes de produção e elementos sonoros que provocam imersividade elevaram o nível da qualidade e do desempenho dos audiolivros, melhorando a experiência global de audição do público.

É importante ressaltar que esta pesquisa enfatizou a necessidade de reconhecer os audiolivros como um gênero distinto, com seu próprio conjunto de

convenções artísticas e significado cultural. Ao reconhecer as características exclusivas dos audiolivros e seu impacto nas práticas de consumo literário, acadêmicos, editores e leitores podem apreciar melhor a diversidade e a riqueza da literatura contemporânea.

Precisamos destacar, antes de concluir, que há um enorme potencial de investigação e pesquisa no cenário dos audiolivros, desde um aprofundamento na questão dos agentes autorais, sendo possível um estabelecimento de paralelos entre a mídia escrita e a sonora, até análises de compreensão e outras análises a respeito do que o público brasileiro está consumindo.

Em países nos quais os audiolivros são formas consolidadas de consumo literário, como a Suécia, há um grande movimento de pesquisa voltado para a forma de arte em questão. Um exemplo disso é o projeto de pesquisa *Patterns of Popularity: Towards a Holistic Understanding of Contemporary Bestselling Fiction*, fundado pelo *Swedish Research Council*, cujo principal investigador é o professor Karl Berglund. A pesquisa, que durou quatro anos, resultou no livro *Reading Audio Readers: Book Consumption in the Streaming Age*, publicado em janeiro de 2024, que se apresenta como um material muito completo e que pode provocar muitas reflexões sobre o cenário global e brasileiro de audiolivros.

Em conclusão, os resultados desta pesquisa ressaltam a relevância duradoura dos audiolivros em um mundo cada vez mais digital e interconectado. À medida que a tecnologia continua a evoluir e a sociedade se adapta a novos modos de consumo literário, os audiolivros continuarão a ser um meio vital para contar histórias, gerar entretenimento e se relacionar com a arte. Ao compreender as qualidades exclusivas dos audiolivros e explorar seu potencial criativo e artístico, é possível que expandamos nossa apreciação pela literatura e encontremos novas maneiras de nos conectar com as palavras e as vozes que as trazem à vida, deslocando a literatura em áudio para o meio das artes conceituadas e consagradas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fellip Agner Trindade. **A exumação do autor na era digital**. Tese de doutorado em Letras. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2022.

ARCHER, Jodie; JOCKERS, Matthew L. **O segredo do best-seller**: tudo o que você precisa saber para escrever um livro campeão de vendas. Editora Alto Astral Ltda, 2017.

ATÃ, Pedro, SCHIRRMACHER, Beate. Media and modalities – Literature. *In.*: **Intermedial Studies**. Routledge, 2021. p. 42-55.

BARBOSA, Rafael de Oliveira. **Audiolivros e edição**: projeto acústico-editorial. Tese de doutorado em Comunicação Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BARBOSA, Rafael de Oliveira. **Literatura para os ouvidos?** Uma análise comunicacional de práticas de leitura com audiolivros. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BARBOSA, Rafael de Oliveira. Ouvidos para ler: contextualizando audiolivro, leitura e entretenimento. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 6, n. 01, 2017.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOLLOW, Christine. **How Do Audiobooks Get Made?**. Libro.fm blog. [S.l.] 2022. Disponível em: <<https://blog.libro.fm/how-do-audiobooks-get-made/>>. Acesso em: 01 mar. 2024.

BOOKWIRE BRASIL. **Ouvidos Abertos**: O Desafio e Potencial do Mercado de Audiolivros no Brasil. 2023. Disponível em: <<https://br.bookwire.net/ouvidos-abertos-o-desafio-e-potencial-do-mercado-de-audiolivros-no-brasil/>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

BRIGGS, Asa, BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CALABRE, Lia. No tempo das radionovelas. **Comunicação & Sociedade**, PósCom-Methodista, n. 49, 2007. p. 65-83.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Literatura oral no Brasil**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

CHARTIER, Roger. História intelectual do autor e da autoria. *In.*: FAULHABER, Priscila; LOPES, José Sérgio Leite (Orgs.). **Autoria e história cultural da ciência**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

CHARTIER, Roger. **La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur**. Paris: Gallimard, 2015.

CHION, Michel. The three listening modes. **The sound studies reader**, 2012. p. 48-53.

CLUBE DE Boa Leitura distribui livros falados para os cegos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 out. 1976. n. p. Disponível em <https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1976/10/18/01-primeiro_caderno/ge181076036CUL1-1234_g.jpg> Acesso em: 20 jun. 2023.

COELHO, Isabel Lopes. **Quem matou o autor foi o crítico: a resenha literária em Critique e Les Temps Modernes**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. 2009.

DIVÓRCIO. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 jan. 1978. p. 8. Disponível em <https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1978/01/15/02-domingo/ge150178008DOM1-1234_g.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2023.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Audiobook. Intérprete: Alexandre Mercki. [S.l.]: Tocalivros, 2022. Disponível em: <<https://www.tocalivros.com/audiobook/crime-e-castigo-fiodor-dostoevski-alexandre-mercki-tocalivros-classicos>>. Acesso em: 04 mar. 2024.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EDISON, Thomas A. The phonograph and its future. **The North American Review**, v. 126, n. 262, 1878. p. 527-536.

EDITOR MC. Dicas para quem deseja ser narrador ou narradora de audiobooks!. **Mundo Cristão**. [S.l.] 2021. Disponível em: <<https://www.mundocristao.com.br/blog/dicas-para-quem-deseja-ser-narrador-ou-narradora-de-audiobooks/>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

ENOS, Morgan. 2024 GRAMMYs: See The Full Winners & Nominees List. **GRAMMY**. [S.l.] 2023. Disponível em: <<https://www.grammy.com/news/2024-grammys-nominations-full-winners-nominees-list>>. Acesso em: 01 mar. 2024.

ENSINO coletivo aos cegos, com o livro falado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1954. p. 5. Disponível em <https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1954/11/29/01-edicao_matutina/01-primeira_secao/ge291154005PRM1-1234_g.jpg> Acesso em: 20 jun. 2023.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3. ed. Tradução de António Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1997.

GERSTNER, David A.; STAIGER, Janet, org. **Authorship and film**. Routledge, 2013.

GUIDALL, George. Letters 'The Mind's Ear'. **The New York Times**. [S.l.] 2011. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2011/12/25/books/review/the-minds-ear.html>>. Acesso em: 01 mar. 2024.

HAVE, Iben; PEDERSEN, Birgitte Stougaard. **Digital audiobooks: New media, users, and experiences**. Routledge, 2015.

HAYLES, N. Katherine. **Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário**. Traduzido por Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global Editora, 2009.

HAYLES, N. Katherine. **Translating media: Why we should rethink textuality**. The Yale Journal of Criticism, v. 16, n. 2, 2003. p. 263-290.

HOJE, o aniversário dos livros falados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1973. p. 20. Disponível em <[https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4851&keyword="livro+falado"&anchor=4402081&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=968ce09c31dc24ffd31a23958905d4e8](https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4851&keyword=)>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Hvad er en Mofibo Original? **Mofibo Danmark**. 2020. Disponível em: <<https://support.mofibo.com/hc/da/articles/115001070410-Hvad-er-en-Mofibo-Original->>. Acesso em: 05 jul. 2022.

IRMÃOS.COM. 539: Vem na minha! Adriana Degaspari, Paulo Degaspari e Ricardo Alexandre. [S. l.]: **Irmãos.com**, 31 jan. 2023. Podcast. Disponível em: <<https://www.irmaos.com/539-vem-na-minha/>>. Acesso em: 05 fev. 2023.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. *In.*: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. v. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JESUS, Patrícia Silva de. **Livros sonoros: audiolivro, audiobook e livro falado**. Bengala legal. [S.l.] 2011. Disponível em: <<http://www.bengalalegal.com/livros-sonoros>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Audiolivro. Intérprete: Thiago Ubaldo. [S.l.]: Tocalivros, 2023. Disponível em: <<https://www.tocalivros.com/audiolivro/a-metamorfose-franz-kafka-thiago-ubaldo-tocalivros-classicos>>. Acesso em: 04 mar. 2024.

KAN, Alexander; GIBBS, Martin; PLODERER, Bernd. Being chased by zombies! Understanding the experience of mixed reality quests. *In.*: **Proceedings of the 25th Australian Computer-Human Interaction Conference: Augmentation, Application, Innovation, Collaboration**. 2013. p. 207-216.

KUZMIČOVÁ, Anežka. Audiobooks and print narrative: Similarities in text experience. *In.*: **Audionarratology**. De Gruyter, 2016. p. 217-238.

LAJOLO, Marisa. O que é literatura. *In.*: **O que é arte, literatura e música**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983. p. 91-152.

LEE, Taila. 2023 GRAMMY Nominations: See The Complete Winners & Nominees List. **GRAMMY**. [S.I.] 2022. Disponível em: <<https://www.grammy.com/news/2023-grammy-nominations-complete-winners-nominees-list>>. Acesso em: 06 fev. 2023.

LINKIS, Sara Tanderup. **Resonant Listening**: Reading Voices and Places in Born-Audio Literary Narratives. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, v. 47, n. 4. 2020. p. 407-423.

LITERATURA. *In.*: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1188.

LOJAS OFERECEM 'livros para ouvir' nas férias. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 jul.1994, p. 3. Disponível em <[https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12474&keyword="audiolivro"&anchor=4819242&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=2b820e405949780dd50821f3368cc14b](https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12474&keyword=)>. Acesso em: 20 jun. 2023.

LOVE, Harold. **Attributing authorship**: An introduction. Cambridge University Press, 2002.

MAFRA, G. **Como ser um rockstar**. Podbook. Intérpretes: Mariana Mafra e Eric Mafra. [S.I.]: Storytel, 2019. Disponível em: <<https://www.storytel.com/br/pt/books/como-ser-um-rockstar-571353>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MAFRA, G. **Como ser um rockstar**. Sobre o livro, 2021. Disponível em: <<https://comoserumrockstar.com/sobre/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MAFRA, G. **Tudo é Música**. Podbook. Intérpretes: Mariana Mafra e Ricardo Alexandre. [S.I.]: Podbook, 2021.

MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARCIAL. Epigramas. Traduções e notas de Robson Tadeu Cesila. *In.*: **Metapoesia nos epigramas de Marcial**: tradução e análise. Dissertação de mestrado, Unicamp, Campinas, 2004.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira. Cultura do ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade. **Líbero**, n. 21, 2016. p. 111-118.

MORGADO, Lorena. Ler, ouvir, REVISAR, repetir. **Bookwire Brasil**. [S.I.] 2041. Disponível em: <https://br.bookwire.net/ler-ouvir-revisar-repetir/>. Acesso em: 01 mar. 2024.

NA ITÁLIA surgem os primeiros audiolivros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 out. 1976. p. 31. Disponível em <[https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6002&keyword="audiolivro"&anchor=4265757&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=0190a445929c6a3221a91ef1ef26db55](https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6002&keyword=)>. Acesso em: 23 jun. 2023.

O LIVRO que fala quando você não tem tempo para a leitura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 out. 1986. p. 3. Disponível em <https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1986/08/26/02-segundo_caderno/ge260886003SEG1-1234_g.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2023.

O LIVRO sincronizado. **Folha da Manhã**, São Paulo, 15 jan. 1938. p. 6. Disponível em <[https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20949&keyword="livro+falado"&anchor=216171&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=c4597d11ed86a6f3cb0d3bfaf7c66db8](https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20949&keyword=)> Acesso em: 20 jun. 2023.

O LIVRO-FALADO leva ao cego as emoções vivas da literatura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1972. p. 5. Disponível em <https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1972/06/23/01-primeira_secao/ge230672005PRM1-1234_g.jpg> Acesso em: 20 jun. 2023.

OLIVEIRA, Lorena Aracelly Cabral de Oliveira; LIMEIRA, Maria Aparecida Borges; KNEIPP, Valquiria Aparecida Passos. Podcasts reconfigura a ficção radiofônica na era digital: uma análise das audiosséries “Sofia” e “Gilmar Baltazar, Detetive Particular”. **Revista de Estudos em Mídia Sonora**, v. 13, n. 01, jan./abr. 2022. p. 95-118.

OLSON, David R.. "writing". **Encyclopedia Britannica**, 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/writing>>. Acesso em: 02 out. 2022.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papirus, 1998.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Audiolivro. Intérprete: Fabio Porchat, Priscila Scholz, Flávio Costa. [S.l.]: Tocalivros, 2021. Disponível em: <<https://www.tocalivros.com/audiolivro/a-revolucao-dos-bichos-george-orwell-fabio-porchat-priscila-scholz-e-fl-tocalivros-classicos>>. Acesso em: 04 mar. 2024.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. Editora Companhia das Letras, 2016.

POLYGRAM começa a lançar fitas com gravações literárias segunda. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 out. 1993. p. 4. Disponível em <[https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12198&keyword="audiolivro"&anchor=4801065&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=cc28ed8675541ea982a8f0d4fdbc14dc](https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12198&keyword=)>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PREPARE seu apetite para o maior banquete de cultura do mundo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 jun. 1972. p. 8. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=4422&anchor=4399037&pd=df4b2ac63652dd7f2a26ac22891ae341>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PROUST, Marcel. La méthode Sainte-Beuve. *In.*: PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Paris: Éditions Gallimard, 1954. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve/La_Méthode_de_Sainte-Beuve>. Acesso em: 30 jan. 2023.

PUCHNER, Martin. **O mundo da escrita**: como a literatura transformou a civilização. Editora Companhia das Letras, 2019.

RONCARD, Pierre de. **La Franciade**. 1572. Disponível em: <<https://www.poesies.net/pierrederonsardlafranciade1.txt>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

ROWLING, Joanne. **Harry Potter e a Pedra Filosofal**. Audiolivro. Intérprete: Ícaro Silva. [S.l.]: Storytel, 2020. Disponível em: <<https://www.storytel.com/br/pt/books/harry-potter-e-a-pedra-filosofal-1071345>>. Acesso em: 04 mai. 2023.

RUBERY, Matthew. **The untold story of the talking book**. Harvard University Press, 2016.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação ubíqua**: repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, Murray R.. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Tranch Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2011.

SCHITTINE, Denise. Audiolivros: a voz do narrador e o leitor-ouvinte. **Scripta**, v. 25, n. 56, 2022. p. 256-269.

SHEINBERG, David. **Audiobooks as Artworks**: A Framework for Analysis & Appreciation. Tese de Doutorado. Goldsmiths, University of London. 2017.

SILVA, Juliana do Vale. **Linguagem radiofônica e estratégias de imersividade em narrativas sonoras**: uma análise do podcast “Archive 81”. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social) — Universidade de Brasília: Brasília, 2021.

SILVA, Fernanda Barroso e. **A construção da identidade feminina em Instapoemas de Rupi Kaur e Ryane Leão**. Dissertação de mestrado em Letras. Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 2022.

SINTONIA COM A SOCIEDADE. **O sucesso dos podcasts**. *In.*: Gente | Uma Conexão Globo. Disponível em: <<https://gente.globo.com/o-sucesso-dos-podcasts/>>. 6 de abril de 2021. Acesso em: 05 jul. 2022.

SINGH, Anisha; ALEXANDER, Patricia A. Audiobooks, print, and comprehension: What we know and what we need to know. **Educational Psychology Review**, v. 34, n. 2, 2022. p. 677-715.

SOBOTA, GUILHERME. **Como é feito um audiolivro?** Números ainda são tímidos no setor editorial brasileiro, mas sugerem crescimento. 2023. Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2023/07/19/como-e-feito-um-audiolivro-numeros-ainda-sao-timidoss-no-setor-editorial-brasileiro-mas-apontam-crescimento.>> Acesso em: 05 nov. 2023.

STILLINGER, Jack. **Multiple authorship and the myth of solitary genius**. Oxford University Press, 1991.

TATTERSALL-WALLIN, Elisa. Reading by listening: conceptualising audiobook practices in the age of streaming subscription services, **Journal of Documentation**, v. 77, n. 2, 2021. p. 432-448.

TIGRE, R. **Podcast S/A: Uma revolução em alto e bom som**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2021.

UBÍQUO. *In.*: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1899.

UZANNE, Octave. **The End of books**. Scribner's Magazine, v. 16, n. 2, 1894. p. 221-231.

VARAO SOUSA, Trish L.; CARRIERE, Jonathan; SMILEK, Daniel. The way we encounter reading material influences how frequently we mind wander. **Frontiers in psychology**, v. 4, 2013. p. 1-8.

VIANNA, Graziela Valadares Gomes de Mello. Elementos sonoros da linguagem radiofônica: a sugestão de sentido ao ouvinte-modelo. **Galáxia**: São Paulo, v. 14, 2014. p. 227-240.

WEBSTER, Tom. Podcasting, Audiobooks, and the Third Thing. **I hear things**. [S.l.] 2021. Disponível em: <<https://tomwebster.media/podcasting-audiobooks-and-the-third-thing/>>. Acesso em: 01 mar. 2024.

WITTKOWER, Dylan E. A preliminary phenomenology of the audiobook. *In.*: **Audiobooks, literature, and sound studies**. Routledge, 2011. p. 216-231.

ANEXO A – Entrevista com a autora e narradora Mary C. Müller

P: Como você vê o crescimento do mercado de audiolivros no Brasil nos últimos anos?

R: Eu cheguei apenas recentemente nos audiolivros. Como trabalho com artesanato, pode ser enfadonho passar o dia repetindo as mesmas ações manuais e encontrei em audiolivros uma forma de manter minha leitura em dia e me entreter enquanto trabalho. Digo isso porque a verdade é que não entendo tanto de audiolivros para falar sobre o mercado, mas especula-se que o mercado de mídia audível é a próxima "grande coisa", como foi youtube na época que vídeos explodiram. E tenho visto esse movimento aos poucos, com o crescimento de podcasts, vídeos no youtube onde você pode apenas ouvir o áudio e uma popularização de audiolivros. Antes, era impossível para mim pensar que algum dia um livro meu teria versão em áudio. Parecia algo que só acontecia com grandes autores. Mas semana passada ouvi e aprovei os áudios de dois contos meus, e a antologia "As Crônicas da Unifenda" que tem um conto meu, está disponível de graça no spotify. Algo que eu apenas sonhava anos atrás. Esse crescimento é muito positivo por uma série de motivos, ajuda a literatura a chegar em mais lugares, é inclusiva e eu celebro sempre que a literatura cresce.

P: Quais são as principais tendências e oportunidades para autores independentes?

R: É difícil comentar em termos de autores independentes, porque é uma classe que já está sobrecarregada e sem mais dinheiro para investir. Ao mesmo tempo é uma oportunidade e, quem pode, pode tentar se inserir nesse meio nesse momento de crescimento para alcançar mais leitores. Porém, é algo novo e exige estudo que nem todo mundo tem tempo para dedicar. Eu tenho um apoio-se e alguns apoiadores, e graças a eles, consigo trabalhar um pouquinho menos para ter tempo de produzir e estudar para a criação do meu audiolivro. Então, é sim, uma oportunidade, mas, ao mesmo tempo, uma coisa a mais para pessoas já bastante sobrecarregadas se preocuparem. É difícil para mim dizer "não perca essa chance" para pessoas que têm dois empregos, muitas vezes filhos, e ainda precisam escrever, divulgar e produzir seus próprios livros.

P: Quais são os principais desafios enfrentados pelos autores independentes no Brasil? Como o audiolivro age com esses desafios (ele piora os desafios, ajuda a superá-los)?

R: Essa pergunta está bem relacionada com o que eu falei acima. É uma oportunidade ao mesmo tempo que é um desafio. O autor independente hoje é uma empresa de uma pessoa só, tudo enquanto tem um day job e uma vida para tentar viver. Quem faz livro impresso ainda precisa embalar, enviar, autografar, orçar, várias etapas que tomam tempo. E tudo isso para receber muito mal. São poucas pessoas que conseguem fazer algum dinheiro com escrita, tanto indies quanto quem tem editora. Ainda somos mal remunerados em geral.

O audiolivro pode ajudar nesse desafio se a pessoa tiver tempo de ir atrás, mas, se não tiver, pode ser um estressor a mais em um meio já bastante estressante. Então tudo depende. Para mim, está sendo uma experiência muito positiva, mas, como eu falei, eu tenho um Apoia-se o que me permite algumas horas por semana para me dedicar a isso.

P: Você acha que há formatos que funcionam e outros que não?

R: Cada tipo de projeto tem formatos que vão funcionar mais ou menos. Acredito que alguns livros sejam mais complicados de narrar que outros. De qualquer forma, acredito que cada desafio abra espaço para criatividade, o que pode gerar projetos ainda mais interessantes.

P: Como você avalia o impacto dos audiolivros na indústria editorial brasileira? Como você vê a relação entre eles e livros impressos/digitais?

R: Eu não tenho muito conhecimento desse mercado ainda. O que posso dizer é que o direito autoral que recebi por um conto meu foi maior do que pela versão em ebook, então para os autores, pode ter um impacto interessante na questão monetária. Esse mesmo conto era bem desconhecido e agora, vários leitores me mandam mensagem falando que o ouviram. Então chegou em gente que nem fazia ideia de que ele existia. Em quanto mais lugares o livro chegar, melhor. É um passo a mais na tão sonhada democratização da literatura. Com o preço do papel nas alturas, o ebook e o audiolivro se tornam uma maneira a mais de espalhar a literatura e a cultura pelo país.

P: Quais são as estratégias adotadas por você para atrair e conquistar novos ouvintes de audiolivros?

R: Sendo bem sincera, apesar do audiolivro ser uma plataforma a mais para alcançar mais pessoas, ainda preciso de redes sociais para fazer a divulgação. E, sinceramente, eu sou bem ruim de divulgação. Não sou criadora de conteúdo, sou escritora. Eu tento, faço o que posso, mas queria poder fazer mais. Com o crescimento do Apoia-se, pretendo contratar alguns pacotes de divulgação com criadores de conteúdo. O tiktok também tem sido um bom lugar para falar do livro e chegar em gente nova. E assim que meu microfone chegar, farei algumas leituras ao vivo nas redes, mas ainda não sei se isso terá algum resultado. Ainda é tudo muito novo.

P: Existe algum perfil específico de público que é mais receptivo a esse formato?

R: Estatísticas dizem que audiolivros são lidos, na sua maioria, dentro do carro. Então eu diria que pessoas que trabalham fora são um público bastante receptivo. Aproveitar o caminho até o trabalho ou a escola para colocar a leitura em dia. Também vejo bastante relato

de pessoas que fazem trabalhos manuais ou braçais aproveitando o tempo para ouvir livros, como artesãs e diaristas. Meu marido ouve sempre que está lavando a louça. De forma geral, vejo que tem um potencial de alcançar muita gente, gente que quer ler, mas não tem tempo. Gente que quer ler, mas é disléxico. Gente que quer ler, mas tem deficiência visual, gente que não sabe ler, por aí vai.

P: Como é o seu processo de produção de audiolivros?

R: É bem caseiro ainda. Ainda não comprei meu primeiro microfone, tenho uma meta no apoio-se para isso. Eu gravo Desmertos direto do mic do celular, dentro do meu armário para melhorar um pouco a qualidade do som. Antes eu tiro uns 10 minutos para aquecer a voz. Leio do meu kindle e edito depois no Audacity que é um software gratuito. Quando tenho tempo, faço uma edição melhor, as vezes com alguns sons, mas, na maioria das vezes, o tempo ainda é curto e só corto ruídos, repetições, onde errei, essas coisas. Comprei meu primeiro curso de narração e vou começar na próxima semana. Por enquanto, tenho feito tudo com dicas e tutoriais que encontro no youtube. Foi algo que decidi fazer e comecei. Se eu esperasse para ter qualquer estrutura, não ia começar nunca. A vantagem de ser a escritora é que as vezes edito meu próprio livro. Ler em voz alta me faz perceber melhor algumas passagens que podem melhorar. Meu livro também sempre vai com a descrição em texto, então as pessoas podem ler enquanto ouvem, se assim quiserem.

Já meus contos publicados, o processo é profissional e não tenho nenhum envolvimento. Apenas escolho a voz entre as que me enviam e depois ouço para ver se há algum erro de leitura.

P: Quais são os principais benefícios e vantagens dos audiolivros em comparação com os livros impressos?

R: É um benefício e vantagem poder ler enquanto dirige, trabalha ou limpa a casa, porém, meio de leitura também tem muita questão de gosto. Algumas pessoas não conseguem prestar atenção, algumas têm dificuldade de processamento auditivo. Então não é para todo mundo. Então diria que a principal vantagem é justamente chegar em mais pessoas.

P: Quais são as suas perspectivas para o futuro do mercado de audiolivros no Brasil?

R: Eu realmente acredito que tem um futuro aqui. Que muito em breve, será muito mais comum e popular. No meio, sempre falamos muito de algo que possa ser feito para melhorar, algo que faça crescer nosso mercado editorial, e acredito que o audiolivro terá um papel importante nisso.

P: Quais são as principais oportunidades de crescimento e as áreas que ainda precisam ser exploradas?

R: Falei um pouco sobre o audiolivro ajudar a democratizar o livro, já que, muitas vezes, está disponível de graça ou em serviços de streaming que são mais baratos de assinar mensalmente do que comprar livros individuais, mas, de forma geral, meu conhecimento na área ainda é muito pequeno para comentar muito sobre esse assunto.

P: Você vê que o Brasil está caminhando para ser um mercado mais consolidado de consumo de audiolivros?

R: Sim. E eu espero realmente que isso aconteça. Precisamos muito de mudanças positivas no nosso mercado. Precisamos fazer os livros chegarem em mais lugares. Precisamos de mais acessibilidade. O audiolivro pode sim ser um meio para alcançar isso. Temos um público enorme e interessado em entretenimento. Acredito muito que esse é um passo importante e que temos tudo para ser um mercado forte no audiolivro.

ANEXO B – Lista dos audiolivros mais ouvidos de acordo com a Audible Brasil em 06 de janeiro de 2024

Título	Autor	Narrador	Duração	Tipo	Lançamento	Idioma	Editora	Nota	Avaliações
A mulher em mim	Britney Spears	Fabiana Ribeiro	06:07:00	Íntegra	24/10/2023	Português	Buzz Editora	4,7	905
Tudo é rio	Carla Madeira	Odilon Esteves	05:35:00	Íntegra	30/12/2022	Português	Editora Record Ltda	4,8	292
Torto arado	Itamar Vieira Jr	Zezé Motta	09:09:00	Íntegra	30/08/2023	Português	Todavia	4,8	230
A guarda-costas	Katherine Center	Andressa Bodé	11:23:00	Íntegra	27/09/2023	Português	Essência	4,5	196
A filha perdida	Elena Ferrante	Micheli Santini	04:49:00	Íntegra	21/03/2023	Português	Intrinseca	4,3	155
Harry Potter e a Pedra Filosofal	J K Rowling	Ícaro Silva	08:50:00	Íntegra	02/10/2023	Português	Pottermore Publishing	4,9	147
O Alquimista	Paulo Coelho	Beth Goulart	04:32:00	Íntegra	01/12/2021	Português	Sant Jordi Associados	4,6	146
A Sociedade do Anel	J R R Tolkien	Mauro Ramos	26:35:00	Íntegra	02/10/2023	Português	Audible Studios	5	129
Copo vazio	Natalia Timerman	Natalia Timerman	03:28:00	Íntegra	30/08/2023	Português	Todavia	3,7	125
Nação dopamina	Dra Anna Lembke	Clara Carvalho	07:33:00	Íntegra	01/09/2023	Português	Vestígio Editora	4,7	76
O parque das irmãs magníficas	Camila Sosa Villada	Valéria Barcellos	06:07:00	Íntegra	27/09/2023	Português	Tusquets	4,9	54
Rita Lee: uma autobiografia	Rita Lee	Mel Lisboa, Guilherme Samora	11:06:00	Íntegra	27/07/2023	Português	Globo Livros	4,9	52
A psicologia financeira	Morgan Housel	Léo Senna	06:59:00	Íntegra	28/09/2023	Português	HarperCollins Brasil	4,8	52
A gente mira no amor e acerta na solidão	Ana Suy	Ana Suy	03:43:00	Íntegra	29/09/2023	Português	Paidós	4,6	40
1984	George Orwell	Otávio Muller	12:48:00	Íntegra	02/10/2023	Português	Audible Studios	4,8	29
talvez a sua jornada agora seja só sobre você	Iandê Albuquerque	William Lima	02:17:00	Íntegra	29/09/2023	Português	Outro Planeta	4,3	29
O sol é para todos	Harper Lee	Liana Monteiro	11:03:00	Íntegra	05/09/2023	Português	José Olympio	4,8	28
Comunicação Não-Violenta	Marshall B Rosenberg	Joao Bento Junior Domingues	07:13:00	Íntegra	29/11/2018	Português	Audible Studios	4,6	27
Especialista em pessoas	Tiago Brunet	Marcelo Delalibera	06:14:00	Íntegra	29/09/2023	Português	Academia	4,7	24
O ano em que disse sim	Shonda Rhimes	Claudia Jones	08:15:00	Íntegra	13/03/2018	Português	Audible Studios	4,7	20
Poesia que transforma	Bráulio Bessa	Bráulio Bessa	02:48:00	Íntegra	24/03/2022	Português	Editora Sextante	5	19
Quem pensa enriquece	Napoleon Hill	Márcio Seixas, Tânia Costa	10:25:00	Íntegra	17/01/2020	Português	Fundamento Educacional LTDA	4,8	18
Deixe de ser pobre	Eduardo Felberg	Eduardo Felberg	06:37:00	Resumido	26/12/2023	Português	Maquinaria Sankto	4,9	11
Os 7 hábitos das pessoas altamente eficazes	Stephen R Covey	Leobaldo Prado	16:13:00	Íntegra	07/02/2023	Português	ABP Publishing	4,4	7

ANEXO C – Tarefas

Pergunta	Tem alguma tarefa que você não realiza enquanto escuta audiolivros porque acredita que atrapalha a concentração no livro?
R1	Apenas quando trabalho com texto, não é possível dividir atenção.
R2	Coisas relacionadas ao meu trabalho
R3	Depende da atividade. Se for algo mais automático, não vejo problema. Mas se for algo que requer mais a atenção, eu vou ter que me concentrar em alguma delas. Acho que é assim para a maioria das pessoas.
R4	Dirigir
R5	Estudar
R6	Estudar
R7	Eu não costumo escutar audiolivros enquanto trabalho porque trabalho com texto, e fica difícil me concentrar no audiolivro. Idem para outras tarefas que exijam maior concentração.
R8	Eu não tive ou não notei esse problema. Achei até que eu obtive uma fixação um pouco melhor.
R9	Eu trabalho ocasionalmente com traduções e, obviamente, não dá pra traduzir e ouvir audiolivro ao mesmo tempo. Ou escrever e ouvir audiolivro. Ou surfar na Internet e ouvir audiolivro. Tarefas que exijam atenção auditiva ou de leitura não combinam com audiolivro. Dirigir e ouvir audiolivro, consigo fazer. Conecto meu iPod na entrada auxiliar do som do carro (já que a entrada USB não reconhece o iPod Shuffle). Só se o trânsito estiver muito estressante eu troco para música.
R10	Evito entrar em redes sociais durante a leitura por me distrair com os textos de lá. Em geral, escuto audiolivro enquanto estou fazendo alguma tarefa repetitiva do trabalho, durante as refeições, quando estou no transporte para o trabalho ou outros lugares, ou assistindo esportes (com a TV no mudo, lógico).
R11	Jogar jogos que tem um enfoque grande em narrativa, já que a narrativa e a narração do livro começam a conflitar
R12	Mexer no celular, usar redes sociais, fazer ambas as coisas não me permite me concentrar no livro.
R13	Nada que eu precise raciocinar muito ou atividades que envolvam leitura ou escrita mais complexa.
R14	Não consigo fazer nada que tenha que "pensar" (trabalhar por exemplo). Só consumo enquanto faço tarefas manuais, como limpar a casa, pintar/desenhar, etc. ou enquanto acompanho simultaneamente com o livro escrito.
R15	Não deixo de realizar tarefas enquanto ouço (caso eu não esteja lendo junto), mas acho que qualquer tarefa acaba atrapalhando na concentração.
R16	Não estudo, planejo aulas, respondo e-mails ou corrijo deveres de casa enquanto ouço audiolivros. Não consigo me concentrar propriamente em nenhuma das tarefas se faço isso.
R17	Não fico mexendo no celular nem faço coisas que exijam maior concentração ou raciocínio (ex: dirigir).
R18	Não me atrapalha em nenhuma tarefa, no entanto, se começo a fazer uma atividade que me exige concentrado, como edição de livro, revisão, ou escrita, o que acontece é que deixo de assimilar o conteúdo do audiolivro - entra por um ouvido e sai pelo outro.
R19	Não realizo tarefas que demandam muito pensamento ou uma concentração maior, como escrever textos.
R20	Não realizo tarefas que exijam muita criatividade na sua execução. Costumo ouvir quando são atividades automatizadas.

R21	Não, consigo fazer tudo da minha rotina com o audiolivro.
R22	Não, é difícil eu conseguir ficar quieta enquanto escuto um audiolivro. Preciso fazer outra coisa.
R23	Não, nenhuma
R24	Normalmente quando estou resolvendo algum bug no código. Aí paro se estiver ouvindo o audiolivro para me concentrar 100%
R25	Qualquer tarefa que exige um pouco mais da minha atenção por exemplo: Preenchimento de planilhas
R26	Quando estou planejando aula (sou professora)
R27	Redes sociais, como tb tem mt coisa escrita, não consigo ler e ouvir coisas diferentes....de resto, sem problemas
R28	Sim
R29	Sim, em algumas partes do trabalho, quando preciso me concentrar/escrever informações, não consigo ouvir os audiolivros porque vejo que me concentro apenas em uma das tarefas. Mas isso não é exclusivo do audiolivro, acontecia com músicas também.
R30	Sim, eu não consigo prestar atenção ao audiolivro enquanto faço outra coisa, gosto de ouvir antes de dormir, ou quando preciso esperar em alguma fila, ou quando estou no transporte público.
R31	Sim, não consigo fazer coisas que exijam leitura (ler/responder emails, trabalhar com tradução, escrever) nem atividades que exijam minha atenção (por exemplo descer/embarcar no ônibus, transitar por um lugar que eu ainda não conheço e por isso preciso de mapa, etc).
R32	Sim, ver TV, conversar com pessoas ao redor, qualquer tarefa que não seja no piloto automático (por exemplo as tarefas de casa que você nem precisa pensar pra fazer) já se torna inviável ouvir audiobook. Parece que não, mas eles exigem tanta concentração quanto a experiencia em físico ou digital, é esquecer o mundo real e deixar sua cabeça ir criando os cenários, ambientes que você está ouvindo. Eu sei que muita gente dirige ouvindo audiobooks, mas eu não consigo, preciso que no trânsito minha mente esteja focada no que estou fazendo, então no máximo musica mesmo. Na academia também não consigo porque preciso me concentrar no que estou fazendo, diferente de uma caminhada que super dá pra ouvir um audiobook.
R33	Sim. Atividades que exijam concentração
R34	Sim. Mexer em redes sociais, conversar com outras pessoas, fazer pesquisas no computador e fazer exercício físico na acadêmia, por exemplo.
R35	Sim. Não consigo trabalhar, por exemplo. Mas gosto de ouvir para correr ou dirigir.
R36	Tarefas que eu preciso estar mais focada, mas até planilha do excel eu fazia ouvindo audiolivros.
R37	Tarefas que exigem concentração em qualquer nível atrapalham minha imersão no audiolivro, então acabo não ouvindo. Por exemplo: jogar algum video game.
R38	Tarefas que exijam muito da minha atenção.
R39	Utilizar redes sociais e conversar com pessoas.
R40	Ver TV

ANEXO D – Podcast

Pergunta	A Storytel, empresa de audiolivros sueca, era apresentada como patrocinadora do Gugacast com a seguinte frase: “se você gosta de podcast, vai gostar de audiolivros”. O que você acha dessa relação?
R1	Não sei
R2	Acho perfeita e até uso essa relação. Dá mesma forma que hoje em dia os podcasts estão muito em alta, quando as pessoas perceberem que os audiolivros são tão bons e tão práticos quanto, irão buscar ainda mais.
R3	Acho que é uma relação parecida mesmo. Você se concentra no tema que está sendo abordado no podcast, bem como se concentra no livro.
R4	Acho que faz sentido, tendo em vista que várias pessoas que eu conheço que gostam de audiolivros, também escutam podcasts, eu inclusa.
R5	Acho que o podcast, como entretenimento de "palavra falada" pode ser um primeiro passo para os audiolivros, sim.
R6	Acho que o que eles tem em comum é a forma como se consome cada conteúdo...ouvindo! Faz sentido para mim!
R7	Ah depende. Tem muito podcast ruim, com som ruim. Se for em termos de tempo de audição eu diria que você se acostuma sim.
R8	Ambos exploram a audição, então acho que faz sentido essa relação. Você está ali sendo guiado pelo o que escuta e não o visual, acho que acaba ativando bastante da capacidade de imaginação.
R9	Com certeza a ligação é intrínseca, se uma pessoa consegue prestar atenção em podcast já facilita o processo pra conseguir absorver os audiobooks. Os podcasts muitas vezes tem histórias, dramatizações, os de true crime por exemplo é alguém relatando um crime com todos os detalhes de quem foram, como foi etc... Não é diferente de ouvir um livro, precisa estar prestando atenção para entender tudo. É diferente de uma experiência de ouvir rádio por exemplo que você pode ouvir sem preocupação, não há uma necessidade de manter muita atenção já que não tem um fio narrativo nesses programas.
R10	Concordo. Uso podcasts e audiolivros alternadamente, indiscriminadamente.
R11	Eu concordo em partes. Acho que se você não gosta de podcasts, não vai gostar de ouvir audiolivros, mas o contrário não é necessariamente certo também. Acho que quem gosta de ouvir podcasts é mais suscetível a conseguir se concentrar ao ouvir um audiolivro, mas depende do estilo do podcast.
R12	foi assim que conheci e fez sentido pra mim
R13	O fato de eu gostar de podcasts com certeza influenciou no meu interesse por audiolivros. Já ouvir e gostar de podcasts me fez saber que eu conseguiria passar um longo tempo ouvindo pessoa(s) falando.
R14	POSITIVA, PORQUE O AUDIOLIVRO É COMO UM PODCAST BEM LONGO
R15	Uma boa forma de atrair não leitores.
R16	Viável
R17	Acho que é meio que uma inverdade, a não ser que a pessoa consuma muitos podcasts narrativos a diferença é bem grande entre eles.
R18	Acho que essa afirmação é complicada; se a pessoa gostar de podcasts narrativos, aí acho que é inevitável ela gostar de audiolivros também. Mas se a pessoa estiver acostumada a podcasts naquele estilo entrevista/mesa de bar, nada garante que ela vá gostar de audiolivros — e nem estou falando só de audiolivros de ficção, acho que ouvir um podcast e um livro de não-ficção/técnico sobre o mesmo assunto já seriam coisas bem diferentes.
R19	Acho que não é necessariamente verdadeira. São diferentes.
R20	Discordo. Eu gosto muito de podcasts, mas para mim o audiolivro exige mais

	atenção.
R21	Discordo. Os podcasts se aproximam mais de uma conversa, enquanto o audiolivro é uma narração. São estilos diferentes, por isso não acredito que quem goste de um vá necessariamente gostar do outro. Eu, por exemplo, sou leitora voraz e consumo diversos podcasts, mas não ouço audiobooks com muita frequência. Para as histórias, prefiro o formato tradicional do livro, me sinto mais envolvida. Para escutar, prefiro os podcasts pela sua dinamicidade.
R22	Eu gosto dos dois, mas são bem diferentes. Deixar de prestar atenção em uma parte de um podcast me parece mais tranquilo do que se for um livro, porque aí a história pode ficar confusa.
R23	Eu gosto muito de podcasts e gosto muito de audiolivros. Acho que há relação no meio, mas a relação é a mesma de "se você gosta de revistas, vai gostar de livros" ou "se você gosta de artigos na internet, vai gostar de ebooks" — ou seja, pega um aspecto comparativo, mas não leva em conta as especificidades dos podcasts, nem dos audiolivros
R24	Eu não acho que seja uma relação direta, já que são coisas diferentes. Dependendo do podcast que a pessoa gosta, não vai ter a mesma complexidade do que a narrativa de uma obra literária, na minha opinião, e pode ser difícil de acompanhar e se concentrar. A depender do podcast, perder alguns minutos por distração não impacta tanto na compreensão do episódio quanto se você perder uma parte importante do enredo de uma história.
R25	Não acho essa relação equilibrada. Podcast é uma mesa de conversa, em que o ouvinte é PARTICIPANTE. De um livro, ele é ESPECTADOR. Ou seja, o livro serve para contemplação e reflexão, já o podcast nem sempre.
R26	Não acho que seja o caso, pois o podcast é mais uma "conversa" entre o apresentador e o entrevistado, ou então algum especialista falando sobre sua área de atuação. Já o audiolivro é preso ao conteúdo escrito do livro, também há a questão da interpretação. Na verdade, eu acho que atualmente só mudamos o nome de algo que já existia a muito tempo: os programas de rádio. Apenas foi trocada a plataforma, as estações de rádio para a internet.
R27	Não acho que seja uma relação 1:1. Eu gosto muito de podcasts, mas eles são diferentes de audiolivros. Primeiro que, geralmente, um podcast é uma conversa, pelo menos os que eu ouço, então não fica só uma pessoa falando sem parar. O audiolivro é uma história ou livro de não ficção, então não é algo falado, conversado, mas lido. Não sei se me expressei bem, mas para mim são coisas diferentes, não é porque ambos são áudios que são equivalentes.
R28	Talvez podcasts sejam uma porta de entrada pra audiobooks, porém não diria que essa é uma verdade absoluta.

ANEXO E – Motivo

Pergunta	Por que você escuta audiolivros?
R1	Além de alguns livros se tornarem infinitamente mais interessantes quando narrados - O Auto da Compadecida ou Dom Casmurro, por exemplo - audiolivros acabam sendo uma forma de não estar amarrado a cadeira, parado, lendo algo. Posso ouvi-los ao mesmo tempo que faço outras coisas como montar um quebra-cabeça, arrumar a casa, andar até o trabalho etc. Às vezes consigo até ouvir um audiolivro enquanto rolo a timeline do Twitter ou olho o Pinterest.
R2	Audiolivros para mim são uma forma mais prática de consumir livros, eu tenho uma imensa dificuldade de me concentrar para ler e de conseguir manter a concentração por longos períodos de tempo, independente do meu interesse na obr. Com audiolivros eu consigo experimentar a obra de uma forma que para mim é mais confortável, e em várias vezes até chego a ouvir livros inteiros em uma única sessão.
R3	Comecei a escutar no começo desse ano e percebi que me ajudou bastante na minha meta de leitura por conseguir ouvir em momentos em que eu não conseguia ler o físico/digital. E também me ajuda a manter o inglês em dia, porque a maioria dos que escuto são livros nessa língua.
R4	Consigo me concentrar na leitura enquanto faço tarefas que não exigem muito de mim
R5	Descobri que o Scribd tinha disponível na plataforma vários livros que eu queria ler mas achava o eBook/físico caro demais. Então mantive e assinatura (ver próxima pergunta) e comecei a ouvir livros que não tinha lido antes!
R6	É uma forma de continuar lendo quando não posso estar olhando para um livro
R7	É uma forma prática de consumir literatura em momentos em que estou fazendo atividades mecânicas ou no metrô/ônibus.
R8	É UMA OPÇÃO PRA QUANDO ESTOU MUITO OCUPADA E QUERO CONTINUAR CONSUMINDO UM LIVRO, SEMPRE ESCUTO O AUDIOLIVRO ENQUANTO FAÇO OUTRAS COISAS
R9	Em alguns momentos eu quero escutar uma história sem precisar estar lendo ela. E também passa uma emoção diferente. Eu gosto da sensação de ter alguém me contando uma história, algo afetivo, como se eu fosse uma criança. Tem um trecho de um conto do Caio Fernando, Os dragões não conhecem o paraíso, que fala algo como: "Como se eu fosse o velho que conta e a criança que escuta, sentado no colo de mim". É um pouco dessa sensação que eu tenho.
R10	Escuto muito, mas muito pouco mesmo. Para otimizar algum tempo de deslocamento ou espera.
R11	Eu escuto audiolivros porque eles contribuem para que eu leia em ocasiões nas quais não seria possível com o livro físico ou aparelho digital escrito.
R12	Eu escuto principalmente pela voz/atuação do narrador.
R13	Eu gosto de ouvir no celular em viagens ou quando estou ocupado com afazeres de casa. Em viagens: eu passo mal do estômago se tento ler com os olhos no ônibus. Não viajo de carro. Mas creio que ouviria enquanto dirijo, se fosse o caso.

R14	Gosto de ouvir. Eu consigo me concentrar melhor.
R15	Gosto pois consigo ouvir fazendo outras atividades
R16	Iria participar de uma leitura coletiva no Discord com o pessoal do Ichthus, e queria que meu esposo participasse também. Para lermos juntos achei que seria mais interessante o audiolivro, principalmente porque o que nós ouvimos era dramatizado, então são vários atores que dão voz aos personagens, o que traz uma experiência de imersão única. Além disso, acompanhamos o audiolivro com o livro físico ilustrado, e foi como se tivéssemos assistindo à um filme.
R17	Não tenho costume de escutar muito, porém, quando escuto é devido a influência de amigos.
R18	Para conciliar com minha rotina. Ouço enquanto executo outras tarefas.
R19	Para conciliar com outras atividades
R20	Para consumir histórias e melhorar a compreensão da língua inglesa
R21	Para ocupar a mente enquanto realizo atividades manuais e repetitivas, como crochê.
R22	Para praticar inglês; ouço e leio junto. Também já aconteceu de eu ouvir algum porque tinha ganhado o audiolivro em alguma promoção do Audible.
R23	Passo bastante tempo dentro do carro, e não ouço música. Audiolivro em CD é uma opção maravilhosa, sou capaz de ouvir muitas vezes os mesmos trechos. Além disso, o trabalho do(a) narrador(a), quando bem executado, é um atrativo a mais, outra camada artística.
R24	Pela facilidade e liberdade em poder fazer outras atividades enquanto eu leio é o principal motivo. Também pra aumentar meu consumo de livros já que sinto que os áudio books me impulsionam a ler mais e descobrir coisas diferentes.
R25	Pela facilidade e praticidade
R26	Pela praticidade
R27	Pela praticidade
R28	Permite com que eu leia mais - principalmente em situações onde não tenho como estar com um livro físico/digital. Além disso, facilita imensamente a imersão e foco na história quando estou me sentindo dispersa.
R29	Por comodidade
R30	Por ser uma forma de ler e me distrair quando não posso ler no livro físico ou digital, ouço principalmente no trânsito.
R31	Porque a leitura me ajuda no foco e concentração para leitura, eu me distraio menos.
R32	Porque além de gostar bastante de ter a história narrada para mim com certa entonação, acho prático poder ouvir uma história enquanto faço outras coisas braçais (tipo faxinar e lavar a roupa) ou me desloco de transporte público ou

	carro
R33	Porque consigo ouvi-los durante minhas caminhadas, refeições sozinho e deslocamentos sozinho em geral (a pé ou de carro). Ou até, eventualmente, lavando louça (que prefiro deixar para a diarista fazer). Ou arrumando alguma coisa no meu apartamento. É uma forma de aproveitar de forma mais útil um tempo que, de outra forma, seria parcialmente desperdiçado. Adoro audiolivros.
R34	Porque consigo ouvir minhas histórias favoritas enquanto realizo atividades do cotidiano, como lavar louça, limpar a casa, trabalhar, etc.
R35	Porque é mais um jeito de ler. É prático no meu dia a dia porque, trabalhando com livros, passo o dia lendo, e é comum estar com o olhar cansado para ler mais no tempo livre, então audiolivros me ajudam a ler sem esse cansaço. Também é um bom jeito de ler enquanto faço outras tarefas — passear com cachorro, lavar louça, etc. Além disso, tem livros que gosto especialmente de ouvir em áudio porque a narração ou produção é interessante e acrescenta camadas de experiência
R36	Porque eu posso fazer atividades de casa enquanto escuto, posso lavar uma louça, varrer a casa, etc.
R37	Porque malho ouvindo audiolivros.
R38	Porque me ajuda a passar o tempo.
R39	Principalmente por causa da faculdade. Por não ter tempo o suficiente para ler todo o conteúdo que preciso.
R40	Quando é em português, pela praticidade de fazer outra coisa enquanto escuto. Quando em inglês e espanhol, uso como apoio de estudo.

ANEXO F – Tempo do narrador

Pergunta	Como é, para você, a questão do tempo de leitura do narrador [entendendo que, geralmente, o tempo de leitura do narrador é distante do nosso]?
R1	A depender do livro, acabo alterando a velocidade de reprodução para uma que me agrade mais, como por exemplo em "Convenience Store Woman", que só consegui ouvir na velocidade 1,75x pois achei a narradora lenta demais. Mas, dependendo da história, acho melhor ouvi-la na velocidade normal para não perder nenhum detalhe.
R2	Altero a velocidade de leitura para que fique parecida com a minha, se tiver muito rápido, eu costumo reduzir a velocidade, e o inverso tbm
R3	Altero a velocidade de textos acadêmicos em português (mais rápido). E também de textos acadêmicos em outro idioma (mais lento) quando o tema é de fácil compreensão. Para textos literários, quando o narrador soa natural, não costumo alterar, pois gosto do ritmo da leitura.
R4	Altero sim, normalmente ouço em 1.9 ou 2, o tempo normal me dá agonia de ouvir, fica muito devagar.
R5	Altero. Livros em português em geral escuto em 1.5x ou 2x, por ser o meu idioma. Os livros em inglês eu coloco em 1.2x, porque acho a velocidade "normal" muito devagar, e se já tenho familiaridade com o sotaque coloco em 1.5x. Também há diferença em gênero das obras: para fantasia, prefiro escutar em 1.2x, por ter mais nomes diferentes; romances e narrativas contemporâneas acho mais fácil escutar em 1.5x.
R6	Costumo achar a leitura lenta. Geralmente, ouço na velocidade 1,5x
R7	Depende do narrador e da história. Se o narrador for mais acelerado e a história tiver um nível maior de complexidade, eu posso alterar a velocidade, mas geralmente não gosto de vozes muito lentas ou calmas demais.
R8	Depende muito da história e da situação em que estou; se estou fazendo algo que exige um pouquinho mais de atenção (por exemplo, se estou num transporte público lotado), prefiro deixar em 1x. Agora, se estou sossegada, tipo faxinando a casa, lavando louça ou fazendo algo que não exige minha atenção, geralmente escuto em 1,25x. Também depende da narração, claro, mas é raríssimo eu passar de 1,5x. Em termos de história, se for algo mais complexo ou se eu estiver ouvindo em inglês, costumo manter 1x para não perder nada.
R9	Depende, se for muito lento e estiver apenas ouvindo o áudio, acelero. Senão, escuto na velocidade normal pra assimilar melhor o conteúdo
R10	Depende. Em alguns narradores sim. Já alterei para 2x. Em outras experiências em manti. Realmente varia de acordo com a velocidade da fala do narrador mas também do tipo de livro e grau de dificuldade.
R11	Dependendo da voz de quem lê e no tempo que se lê eu coloco em 1.25x ou 1.5x. O tempo de leitura me incomoda menos que o estilo de leitura, faz sentido? Geralmente acelero quando o narrador tem a voz sem muitas alterações durante a leitura.
R12	É complicado, devido ao tempo de leitura não ser o mesmo. Geralmente aumento a velocidade de reprodução para se adequar ao meu gosto.
R13	É possível alterar a reprodução do áudio? Eu não sabia. Mas creio que eu não alteraria.
R14	Eu coloco na velocidade que me deixa mais confortável e que eu leria.
R15	Eu costumo aumentar um pouco a velocidade da narração porque me incomoda se a leitura é feita muito devagar.
R16	Eu normalmente só ouço na velocidade 1x, nem no whats eu acelero. Eu acho q o audio e a história tem que ser devidamente apreciados, se eu acelero parece que estou ouvindo só por ouvir, sem apreciar a coisa direito

R17	Eu ouço a maioria dos livros em 2 ou 3x, já me acostumei a consumir muitas coisas em audio nessas velocidades e acho a maioria dos narradores lentos se tentar ouvir na velocidade padrão
R18	Geralmente acho a velocidade 1 muito lenta. Acabo ouvindo em 1.5 ou 1.75.
R19	Geralmente gosto de ouvir os audiolivros na velocidade de reprodução padrão. Em alguns casos, quando o narrador fala muito devagar, eu aumento a velocidade, mas nunca passo de 1.2x. Gosto de escutar audiolivros quando o narrador se comunica num tom de voz que seria comum ao da fala, não gosto de acelerar demais o áudio pois sinto que isso atrapalha tanto na leitura, quanto na compreensão do que está sendo dito.
R20	Jamais alteraria a velocidade de reprodução de uma obra literária... só se fosse um manual, ou livro técnico
R21	Leituras em português sim, eu altero. Em outros idiomas, não.
R22	Meu iPod Shuffle não tem esse recurso, mas mesmo que tivesse, eu não alteraria. São raros os audiolivros em que eu acho que o narrador poderia falar mais depressa, mas mesmo nesses casos, acabo acostumando.
R23	Muitas vezes sim, coloco 2 vezes mais veloz que o normal, ou 1,5 mais veloz.
R24	Na maior parte das vezes, não. Prefiro respeitar a visão do ator e do diretor para o desenho da obra. Mas tem vezes em que sim.
R25	Na Pilgrim sim. No restante não foi necessário.
R26	Não alteraria, gosto dessa narração mais lenta, já que consigo prestar de fato atenção no que estou ouvindo.
R27	Não altero a velocidade. Às vezes preciso voltar porque não entendi certo trecho.
R28	Não altero, eu gosto de ouvir como foi gravado.
R29	Não, eu não altero a velocidade, vou conforme o/a narrador/a porque faz parte da experiência mergulhar junto com a voz nas partes que ele dá mais entonação e etc.
R30	NÃO, NÃO ALTERO.
R31	Nessa experiência que tive achei a leitura dos narradores muito boa, nem lenta nem rápida demais. Nunca alterei a velocidade de reprodução, porque acho que isso também estraga a experiência. Atualmente, estou ouvindo Harry Potter and the Chambers of Secrets com audiolivro em inglês, acompanho com o livro físico também em inglês para aprender a pronúncia das palavras, e tem sido uma experiência bacana. Acho que o narrador fala rápido demais, porém, atribuo isso a minha falta de conhecimento do idioma, e não a fala do narrador em si.
R32	Normalmente o tempo de leitura do narrador é mais lento do que eu gostaria. Costumo alterar a velocidade do audiobook para se adequar mais a minha velocidade de leitura ou de compreensão.
R33	O tempo de leitura do narrador acaba sendo uma leitura mais pausada para meu gosto, sempre coloco em 1.2 e em alguns casos até em 1.5. Somente livros em inglês que coloco o tempo normal por ainda não dominar completamente o idioma. Acredito que também é um critério muito subjetivo que vai variar de pessoa para pessoa de como ela compreende aquele determinado livro também, tem livros mais teóricos que também já se torna inviável acelerar demais.
R34	Prefiro ouvir na velocidade normal
R35	Se for muito lento, acelero. No geral, não tenho problema.
R36	Se o narrador ler mais devagar do que eu, pode acontecer de eu alterar a velocidade; se ele ler mais rápido, não altero.
R37	Sempre altero a velocidade
R38	Sim, normalmente coloco em uma velocidade um pouco mais rápida. Vai

	depender do narrador mas pode ir de 1,5x até 1,75x. Mais que isso acho que pode acabar estragando a experiência.
R39	Sim. Dependendo do narrador ajusto para 1,25x ou 1,5x. Muitas vezes se estou acompanhando com livro escrito aumento para 1,75x.
R40	tendo a preferir como parte da produção do texto.. Altero a velocidade às vezes
R41	Eu quase sempre altero a velocidade de reprodução, porque sou uma leitora rápida e uma pessoa impaciente. Dependendo do estilo do livro, do ritmo do narrador e do fluxo da história, alterno entre 1.2x e 1.5x (diferente do caso de podcasts, em que eu quase sempre escuto entre 1.7x e 2x).

ANEXO G – Narrador-autor

Pergunta	Você prefere livros narrados pelo próprio autor?
R1	Acho que depende do livro e do autor. Se o autor tem uma voz bonita e tem experiência narrando, acho interessante, senão prefiro uma narração profissional.
R2	Acho que o único livro que ouvi narrado pelo próprio autor foi "I'm glad my mom died", de Jennette McCurdy, e certamente melhorou a experiência, por se tratar de uma biografia. No caso de livros não biográficos, no geral adoro os narradores, então não vejo problema neles.
R3	Aqui, infelizmente, eu não vou poder responder apenas sim ou não. SE o autor tiver boa dicção, sim. Paul Stanley, do Kiss, tem boa dicção e narrou a primeira autobiografia dele. Ficou perfeito. A segunda ele passou para um narrador profissional. Ficou bom, mas preferia que fosse com ele. Elton John narrou muito bem "Love is the Cure", sobre o engajamento dele na luta contra a AIDS, mas preferiu passar a autobiografia para um narrador profissional. Carole King narra muito bem a autobiografia dela. Só houve dois casos em que eu acho que faltou autocrítica aos autores para reconhecer que não seriam bons narradores: as autobiografias de Steve Lukather (do Toto) e de Roger Daltrey (de The Who). Perdi o ânimo de continuar ouvindo as duas, pela dificuldade de compreensão. Daltrey como cantor é ótimo, mas como narrador parece estar sempre babando. Muito ruim.
R4	Boa pergunta, se for poesia talvez, ou autor famoso de quem eu tenha a curiosidade em ouvir a voz. Mas valorizo muito a narração profissional.
R5	Depende do autor e do livro. Em livros de memórias, não-ficção autobiográfica etc., a leitura pelo autor é interessante e me aproxima do livro, mas em ficção essa camada não faz diferença para mim. Além do mais, autores normalmente não são atores nem profissionais de voz, e muitas vezes são piores leitores do que profissionais da área, então a qualidade pode não ser tão boa.
R6	É uma vantagem uma vez que você consegue entender exatamente a entonação pensada por eles. Mas não tenho preferência por isso. Gosto quando o livro é lido de forma interpretada quando é narrativa, acho que tudo é uma questão da forma como se lê, não tanto quem está lendo.
R7	Eu nunca ouvi um audiolivro narrado pelo próprio autor, mas acho que preferiria nos casos de biografias e outros livros de não ficção. Nos livros de ficção, prefiro que sejam profissionais narrando.
R8	Eu prefiro que as narrações envolva o leitor, independente se é o autor ou não quem narra.
R9	Exceto por biografias, não. Gosto de narradores que conseguem dar vida e caracterizar cada personagem com uma voz própria. Majoritariamente autores não são atores; logo, não conseguem interpretar com tanta habilidade.
R10	Ixi, nunca ouvi um livro narrado pelo próprio autor.
R11	Não acho que tenha uma diferença grande com exceção de autobiografia
R12	Não necessariamente, eu gosto mais da interpretação do texto, se o autor tiver experiência em teatro não vejo problema, na verdade seria muito legal.
R13	Não necessariamente. O autor pode se mostrar um péssimo narrador (como Harry, no livro Spare) e estragar a experiência. Mas em certos casos, como nos livros do Neil Gaiman narrados pelo próprio ou no livro de memórias da ex-atriz Jennette McCurdy, ganhamos muito ao tê-los narrando as histórias - ele por ser um excepcional narrador e ela por mostrar a emoção de sua própria história e nos cativar com isso (chegando até mesmo a chorar durante a narração).
R14	Não necessariamente. Se o autor for um bom narrador, sim, se não eu prefiro que seja por um ator mesmo.
R15	Não ouvi nenhum narrado pelo próprio autor, então não consigo responder.
R16	Não sei

R17	Não tenho preferência
R18	Não tenho preferências quanto a isso, apenas em relação ao tipo de voz mesmo.
R19	NÃO, NÃO ME IMPORTO MUITO.
R20	Não, prefiro em 90% dos casos que seja narrado por atores. Exceto no caso de biografias.
R21	Não, prefiro narrado por outra pessoa. Como num poema, a persona do eu lírico nem sempre é a mesma do autor, por isso creio que a obra narrada pelo próprio autor causaria essa confusão entre criador e criatura.
R22	Não. Eu só gosto que o narrador seja bom.
R23	Não. Não vejo importância em ser narrada pelo autor. Considero importante que a voz do narrador seja compreensível e cativante.
R24	Não. Prefiro um profissional para fazer essa parte, com exceções de livros de memórias que tendem a ser interessantes na voz do autor.
R25	Não. Um bom escritor é diferente de um bom narrador. Não é porque um autor sabe escrever que isso significa que ele saiba narrar com a entonação e emoção necessárias para transmitir, da melhor forma possível, a história narrada, principalmente se for um livro de ficção. Dito isso: já li alguns livros narrados pelos próprios autores e não gostei, sinto que eles não narram tão bem quanto um narrador profissional. Um exemplo de audiolivro que comecei e abandonei foi Poeta X, da Elizabeth Acevedo.
R26	No caso de livros de autobiografias sim, pois acredito que enriqueça a história. Fora isso não tenho preferência.
R27	Nunca tive essa experiência, mas acredito que seria interessante, pois ele conseguirá transmitir a tonalidade necessária para ajudar na formação do conceito/contexto.
R28	Nunca tive essa experiência.
R29	Para mim é independente, quando acontece do autor narrar seu próprio livro claro que é um diferencial porque ele vai saber exatamente o tom que quis dar em determinada parte do livro. Como é o caso do livro do Drauzio Varela que comentei acima. Acredito que livros que sejam de não ficção sejam melhores pra isso acontecer. Agora, tem um do André Vianco que ouvi também pelo storytell que foi feito um trabalho de dramatização que ficou excelente, me prendeu do início ao fim, nesses casos não sei se o autor lendo faria muita diferença ou talvez até não ficasse tão bom já que um narrador profissional tem treinamento pra isso. Duna que também ouvi pelo storyteel foi uma experiência maravilhosa, o narrador fazia até as línguas malucas que tinham no livro, amei, sentia até sede real ouvindo o livro nas partes que eles estavam no deserto.
R30	Para mim não faz muita diferença
R31	Por mim acho que não faz tanta diferença. Só se for pelo conhecimento da história que ninguém terá melhor do que o autor.
R32	PREFIRO LIVROS NARRADOS POR HUMANOS, PORQUE SÓ NÓS SOMOS CAPAZES DE DAR VIDA AOS PERSONAGENS
R33	Sim, mas nunca peguei nenhum que o próprio autor narrasse. Acredito que o próprio autor narrando daria uma entonação mais fidedigna ao contexto anunciado e escrito.
R34	Sim, Não tem risco de má interpretação, e a leitura "provavelmente" acompanha o pensamento da escrita, além de evidenciar as emoções com mais propriedade.
R35	Sim, se for de não ficção, acredito que o autor narrando ele consegue transmitir melhor a mensagem. Ficção não.
R36	Sim. Sinto que o autor se empenha mais em imprimir emoção à narração.
R37	Somente em casos em que há nomes inventados e não sei como pronunciar esses nomes. Pego essas versões apenas para verificar isso, mas para ler o

	livro completo eu acho ruim. Prefiro atores que usam entoação melhor, dicção melhor.
R38	Tanto faz. Eu gosto de livros que sejam bem narrados e que esta seja feita por pessoas, não gosto de livros narrados por IA, nem aquelas versões de IA humanizada
R39	Tive poucas experiências, mas foram incríveis! Acho q sendo o próprio autor conseguimos ter o exato tom que o autor imaginou ao escrever, nos aproxima mais do pensamento dele

ANEXO H – Imersividade em audiolivros

A voz do narrador	Entonação do narrador	Narrador com boa pronúncia	Narradores que interpretam
Afrocentricidade	Entonação enfática	Narrador conhecido	Qualidade do leitor-narrador
Atuação	Expressividade	Narrador dinâmico	Sem pausas
Autor-narrador	Full cast	Narrador empolgado	Sonorização
Bem narrado	Fundo sonoro	Narrador envolvente	Trilha sonora
Boa produção	Graphic audio	Narrador natural	Efeitos sonoros
Boa voz e sotaque	Inflexão de voz	Narrador que prende	Voz robótica ⁵⁶
Boas pausas	Interpretação	Narrador que traz emoção	Narrador
Bons narradores	Narração do autor	Narrador ruim	Narradores diferentes
Dramatização	Narração humana	Narrador sabe interpretar bem	Vozes que agradam
Voz do narrador combina com o protagonista do livro	Vozes diferentes para diferentes gêneros	Vozes diferentes para personagens narradores diferentes	Vozes diferentes para personagens diferentes

⁵⁶ Apesar de acreditarmos que a intenção do respondente nesse caso era indicar aquilo que NÃO provoca imersividade em audiolivros, mantivemos a resposta por não termos a possibilidade de contato para esclarecimento da dúvida.

ANEXO I – Comentários avaliativos de *Harry Potter* na plataforma Audible

	Avaliação
1	Esse livro é excelente, e todos sabem disso, agora sobre o narrador, ele nos motiva a ouvir sempre. O Ícaro é um dos melhores que existe e sua atuação fazendo as diversas vozes é primorosa! Incrível como ele mantém com consistência cada personagem no decorrer dos livros, vc sabe quem está falando e como está falando. Vim pro Audible pq sabia que essa coleção lida pelo Ícaro viria.
2	Terminei rápido e amei a experiência. O Ícaro Silva foi genial, dicção perfeita e ele atuou como todos os personagens, achei incrível e vou continuar a ouvir a saga.
3	Já li todos os livros, já assisti todos os filmes ! E hoje sem muito tempo para refazer, é ótimo poder ouvir uma narração tão boa! OBS : Tenho um fikjk de 1 ano e 6 meses, e já sempre pensei em ler todos os livros para ele, e hoje posso aprender com essa narração e deixar muito mais especial quando fazer isso !
4	Que o livro é bom todo mundo já sabe, então só vou usar o espaço pra enaltecer essa narração maravilhosa e imersiva. Já é a segunda vez que escuto esse audiobook e meu Deus como é bom e como faz bem. O Ícaro consegue dar personalidade para cada personagem, dá ritmo a história e quando você termina dá aquela sensação de: "É por isso que eu amo ler"
5	Amei! Foi muito fácil terminar! O narrador é muito bom, faz as vozes dos personagens de forma muito divertida! Eu já havia lido o livro e ouvi-lo foi maravilhoso!
6	Não posso deixar de elogiar o magnífico trabalho de Ícaro Silva! Sua interpretação e leitura da obra foram verdadeiramente impressionantes. Mesmo sendo uma história familiar, Ícaro conseguiu me emocionar em vários momentos. Suas distintas entonações para cada personagem e sua leitura serena e quase hipnotizante tornaram a experiência ainda mais memorável.
7	Ícaro dono do livro, vou fingir que ele que escreveu. Amei demais, vou continuar a saga
8	De onde surgiu a tal plataforma "nove e meia"? Desde a primeira vez que li, a conheço por Plataforma 9 e 3/4. Essa plataforma "nove e meia" me incomodou muito.
9	O livro dispensa comentários, um clássico aclamado mundialmente. Gostaria de elogiar a narração do Ícaro Silva, nada menos que sublime, apenas ouçam!
10	Ícaro Silva apresentou a melhor narração dr audiobook possível!!! Amei amei amei Sem contar que o formato do app também é agradável
11	ótimo livro e ótimo narrador. adoro quando os narradores fazem vozes diferentes para cada personagem. é muito sem graça quando falam com a mesmo tom para tudo.

12	Nenhuma palavra descreve a perfeição desse livro. J.K. Rowling salvando vidas ou almas desde 1997 !
13	Narrou muito bem, é um audiodrama, nem é um audiolivro ! Estou ouvindo todos, maratonando, esse narrador é muito bom.
14	Ouvi em dois dias, apaixonada sou pela obra, li e vi o filme, e agora, ouvi o livro. Leitura perfeita, com interpretação impecável. Super recomendo.
15	Essa saga é uma joia. Queria ter lido antes de ver os filmes, mas mesmo sem as surpresas é muito legal. A narração foi espetacular!
16	Ícaro Silva, arrasou na narração deixando a história muito mais interessante do que já é .
17	Adorei a experiência. O Icaro arrasou na narração. Muito imersivo e emocionante. Harry Potter é especial.
18	Uma experiência fantástica esse áudio livro!!! Vale muito a pena, relaxar ouvindo o livro durante uma caminhada ou no trânsito. Eu super indico!
19	O livro é fantástico e a narração foi surpreendentemente boa. Gostei muito desse audiolivro.
20	A narração mais perfeita de todas! Deixou a história ainda mais gostosa, que eu achava que seria impossível. Parabéns, Ícaro!!!
21	Ótimo livro pra se escutar, principalmente com essa boa narração realizada. Recomendo a todos
22	Agradavel , boa voz , boa interpretação! Vale a pena !!! Irei ouvir os outros narrados pelo Icaro .
23	O livro ficou perfeito nessa narração do Ícaro. Empolgante de ouvir. Curti cada segundo ouvido. Parabéns!
24	Esta é a primeira vez que ouço um audiobook e comecei por esse que já li na infância. Puxa vida que narrador fantástico!!! Realmente deu um tom espetacular!
25	Narração muito boa e envolvente. daquelas que se começa a ouvir e nem percebe o tempo passar.
26	Ícaro superou expectativas e soube dar a cada personagem seu tom pessoal. Ficou sensacional o resultado final!
27	Amei cada minuto dessa leitura! excelente interpretação e a história, já é sensacional por si só.
28	Depois de 20 anos que eu li A Pedra Filosofal, o impacto da leitura foi menor, mas a emoção foi a mesma. Um livro cheio de fantasia e personagens incríveis. Um banho de nostalgia.

29	Pela primeira vez consegui pela Audible terminar o primeiro livro de Harry Potter. Amei muito, irei ouvir todos eles.
30	Depois de mais de 20 anos da leitura, escutei o livro que não é só narrado, é interpretado tbm. Você percebe que a magia nunca termina e que desperta o adolescente em você!
31	Ótima narração, estava com pé atrás mas eu amei! Continuarei a série aqui no Audible.
32	A narração é excelente. Ícaro é muito versátil e dá interpretações bem diferentes para várias vozes que, de maneira incrível, funcionam bem com os personagens. Grande destaque para a voz que ele deu ao Dumbledore. Harry Potter se mantém uma série Y.A. bem boa, o mundo criado por Rowling é muito criativo, apesar de não ser nenhum rompante de originalidade e ter algumas falhas que quebram a suspensão de descrença. Os personagens são bem escritos ao meu ver.
33	É uma obra espetacular!!! É simplesmente impossível não adorar os livros de Harry Potter, J.K. Rowling é uma escritora genial! E essa versão em audiobook está tão incrível quanto aos livros, parabéns ao excelente trabalho do narrador Ícaro Silva!
34	Sou obcecada pelos filmes mas nunca havia conseguido terminar o primeiro livro por conta do ritmo lento da escrita até pelo menos cerca de 60% da história. Por esse motivo, o audiobook foi uma salvação. A narração está maravilhosa e tornou o livro mais fácil de terminar e super divertido de ouvir. Ansiosa pra começar o próximo.
35	Estou surpreso, escolhi um livro leve. A interpretação foi magistral! O Ícaro sabe envolver as pessoas, lembrei cenas do filme e até meu filho pequeno se surpreendeu com passagens que não existem no filme!
36	Reviver a magia de Harry Potter pela voz de Ícaro Silva foi uma experiência muito agradável. Muito bem interpretado e com a dicção perfeita.
37	caramba, o leitor manda muito bem 😊 atua muito bem na leitura também experiência incrível. Irei continuar a "áudio ler" todos os livros 📖
38	revivi toda minha infância, nunca tinha tido oportunidade de ler os livros, agora irei ouvir.
39	Com a narração o livro ficou ainda mais divertido. A história prende desde o primeiro momento e acabar o livro tornou-se uma tarefa divertida e instigante.
40	Vi um comentário semelhante à minha sensação. Como já era adulta na época do lançamento do primeiro livro achei a escrita muito arrastada e abandonei a leitura. Nessa narração ficou muito dinâmica. Fiquei totalmente envolvida na história. Ícaro foi incrível!

41	Essa foi uma releitura maravilhosa!!! Gosto muito da série Harry Potter.. Excelente narração, vozes com efeitos. Muito bom!!!
42	Essa narração é incrível, já escutei várias vezes. As vozes de cada personagem, deixa tudo melhor ainda
43	Adorei a experiência de ouvir o livro, e ainda mais com o narrador que deu vida a leitura, foi incrível.
44	A saga Harry Potter é daquelas que ultrapassam a barreira de literatura infanto-juvenil, pois acompanha os leitores por toda a vida. Mas, torna-se ainda mais especial se for acompanhada de um trabalho como esse, de Ícaro Silva! Parabenizo a toda a equipe: saibam que farão parte da história afetiva dos brasileiros com este trabalho tão primoroso!
45	sempre fui fã dos filmes da saga, agora tô virando fã dos livroskkkk simplesmente amei tudo, desde a narrador a história.
46	Melhor audiobook já devo ter escutado umas 5 vezes. Ícaro consegue realmente nos colocar dentro da história. Valeu Ícaro Silva
47	Todo mundo sabe que a história é boa mas o Ícaro arrasou nessa leitura/narração. incrível
48	excelente narração é incrível de vdd perfeito. indico totalmente!! foi perfeito escutar durante o dia
49	Gostei muito de ouvir a narração. Queria ter essa experiência e achei satisfatória a performance do Ícaro.
50	Fiz o caminho inverso da grande maioria, conheci Harry Potter pelos jogos de PS1, criei meu personagem e Hogwarts Legacy e pude finalmente "viver esse mundo" agora, já ambientado no mundo terminei de ver a saga dos filmes, e estou ouvindo o Audiobook, para ter ainda mais detalhes deste mundo maravilhoso!
51	Adorei esse audiolivro, assim como adoro a obra original. A narração de Ícaro é incrível. Foi muito gostoso escutar um livro que eu já li e amo.
52	A história é bem mais completa que os filmes. O audiobook com essa narração está espetacular. Gostei muito de tudo!
53	A história é maravilhosa por si só, mas a narração do Ícaro a tornou perfeita.
54	A narração de Icaro é perfeita, as vozes diferentes para cada personagem, a emoção, tudo! Com toda certeza fez deste livro ainda mais mágico.
55	nunca tinha lido a história, é muuito melhor do que pensei e a narração do Ícaro ficou perfeita, sou ainda mais fã dele agr. Fiquei hipnotizada ouvindo, escutei td de uma vez só, parei apenas pra dormir e terminar na manhã do dia seguinte.

56	Amei ler ouvindo esse audiobook. Experiência muito imersivo. O audiobook está perfeito, a forma como foi narrado é incrível.
57	Já conhecia os filmes, nunca havia lido anteriormente algum livro de Harry Potter, mas decidi ouvir esse audiobook para conhecer a história por trás dos livros, e me encantei com os detalhes e também por ver como o filme 1 foi fiel. No entanto, o que mais me surpreendeu foi a Narração feita por Ícaro, nunca havia visto uma narração tão imersiva, a partir de hoje qualquer audiobook que eu ouvir, vou levar essa narração de Ícaro para medir a qualidade.
58	Gente, que narração incrível! Obrigada Ícaro pelo seu talento, confesso que nem senti falta do livro físico. Fazia muito tempo que queria ler, e ouvir foi uma aventura maravilhosa. Próximo livro!
59	Amei! A história já é incrível, mas a narração ... é sensacional!!!! Espero que o Ícaro tenha narrado todos os livros do Harry 😊
60	já tinha lido, poder ouvir com essa narração deliciosa foi muito muito muito legal! adorei!
61	adorei a narração, primeiro áudiobook que eu escuto e gostei bastante, irei continuar ouvindo.
62	Esse livro nunca clicou pra mim. Eu havia assistido os filmes e gostado mas em épocas de Game of Thrones e após ter lido O Senhor dos Anéis esse livro havia aparecido muito infantil pra mim. O filme, que parecia uma cópia carbono do livro, havia me tirado a vontade de ler. Tentei algumas vezes mas agora, décadas depois, como um adulto cansado e irritado resolvi ouvir esse livro. Me lembrei de como é ser criança. Acho que essa é a grande magia desse livro. O ponto de vista de uma criança que nunca teve nenhum privilégio de repente descobre um mundo mágico. A aparente proposta simples é dominada por um mundo muito bem escrito. A autora realiza algo raro nesse livro. Praticamente tudo que ela fala, cada palavra, é bem gasta, um uso perfeito de foretelling que faz com que a releitura seja tão agradável quanto a leitura. Então essa é a minha recomendação: Se você não gostou antes ou não se interessou, agora, com a voz de Ícaro silva com certeza você vai amar.
63	Que delícia de áudio livro, a cada momento minha mente ia se enriquecendo com os detalhes que o filme não conseguiu passar, apesar de ser brilhante a adaptação para as telas. Excelente narração, o tom das vozes, o jeito que os sentimentos são passados. Parabéns á produção !
64	Eu já amava os filmes e agora lendo o livro, simplesmente encantada pela história!!! Perfeito.

65	Com uma narração e dublagem incrível parecia que estava ouvindo uma áudio descrição do filme de tão impecável que foi. A entonação e a mudança de voz para cada personagem expunham um trabalho bem pensado e extremamente elaborado. Parabéns, Audible!
66	Amei a leitura do Ícaro!!! Superou minhas expectativas. Já pode dar continuidade a saga de Animais Fantásticos!
67	Foi uma ótima forma de começar o ano! O enredo é apaixonante e mesmo sabendo o desenrolar eu me mantive focada, tensa e curiosa. Adorei os personagens, mas não me lembrava bem como a Hermione tinha sido apresentada na história... Eu tinha visto os filmes há muito tempo, então não lembrava direito da história. Acho que isso, e o fato de ser a primeira vez que leio o livro, influenciou muito no meu engajamento no decorrer da leitura, mas é realmente muito divertido e com certeza vou colocar como meta do ano que vem... Uma releitura agradável, espero. Adorei relembra o desafio de quando eles vão buscar a pedra filosofal... Cada um feito sobre medida! Perfeito. Mas seriamente falando, só lendo não consegui imaginar direito o desafio das poções... Nessa eu teria perdido, kkkkkk. Bom... Recomendo a leitura. É um ótimo livro e uma leitura leve.
68	Os narradores são excelentes! Uma ótima opção para quem adora o gênero fantasia! Eu recomendo!
69	A narração feminina é muito caricata, sempre que uma mulher fala, fica parecendo uma personagem trans estereotipada de algum programa de televisão
70	Harry Potter me fez entrar no meio dos livros quando era criança e não parei mais. Sempre que puder vou voltar a ele.
71	Não tem como não amar Harry Potter. Amei as "vozes diferentes" para cada personagem. Realmente maravilhoso.
72	achei que não ia me concentrar escutando o audiobook, mas deu super certo, adorei a experiência, me proporcionou uma leitura mais dinâmica e também divertida com as interpretações do ator.
73	Narração muito boa! Ícaro Silva soube passar as emoções de cada personagem e fazer vozes diferentes para cada um. Muito bom.
74	Eu tinha um certo preconceito com audiobooks, porém, a audible me fez mudar de ideia. A história foi muito bem narrada, fez com que eu não quisesse pausar nunca 😊
75	amei?? AMEIIII DEMAIS!! que narração perfeita!!! acompanhei com o físico, foi uma experiência incrível. Parabéns
76	É a minha primeira experiência com um livro narrado. E, para que eu tivesse motivação de aderir a este formato, comecei com a obra que mais sou fã. Quem

	conhece os livros físicos, os filmes e todo o elenco, não tem a régua baixa para o audiobook. O narrador entregou com maestria. Me senti imersa em cada linha lida. Certamente, minha intenção é começar a escutar outros livros que ainda não conheço. Obrigada por este presente que é ainda poder experimentar a magia de Harry Potter.
77	incrível, muito bem feito, é como ler o livro, mas com vozes diferentes que deixa tudo mais fácil de se imaginar! perfeito!!
78	Narração do Ícaro foi excelente! Adorei as diferentes vozes que ele fez para os personagens.
79	a historia eu ja conhecia e ja gostava, acho o pivro mto facil e dinâmico, o que fez a leitura facil, e a interpretação do Icaro Solva foi impecável, amei!
80	ameiiiiiiiiiii. fiquei feliz em conhecer essa história através do audiobook. já tinha tentado ler e não rolou.
81	A narração e dublagem é simplesmente incrível , é uma imersão sem tamanho para a obra
82	Toda vez que leio/escuto/assisto harry potter fico me perguntando como um ser humano foi capaz de criar um universo inteiro tão impecável. A narração do italo conseguiu fazer o que eu não achava ser possível, deixar a história ainda melhor.
83	Gostei bastante de reviver essa história. Gostei da narração, foi uma ótima experiência para o primeiro audiobook que ouço na vida.
84	amei a sensação de ler o livro e escutar o audiobook junt, imergir nesse universo é incrível
85	Foi maravilhoso essa experiência de passar 8h e pouco ouvindo umas das histórias a qual sou muito apaixonada. O narrador conseguiu com êxito dar vida a cada uma das vozes e cenas. Eu nunca tinha ouvido um áudio livro de tamanha qualidade e recomendo iniciar a história você também!
86	Tudo impecável do início ao fim, narração perfeita que faz a história ganhar vida
87	A narração do Ícaro Silva é sensacional! Ouvi em 2 dias, gostei muito do audiolivro! ♡
88	Já li a história algumas vezes e o audiolivro foi uma experiência igualmente deliciosa. Narrativa fluida e bem feita.
89	adoro visitar essa história é incrível demais e marcou muito minha infância. adorei a experiência de ler no audible..
90	Realmente, uma história muito divertida! Uma incrível aventura que vai permitir que você mergulhe nesse universo mágico. A trama em si é envolvente, e a coragem e a

	força do protagonista são extremamente cativantes diante dos perigos enfrentados por ele e seus amigos.
91	recomendo, ótima narração estou muito feliz em poder escutar esse livro consigo passar bem o meu tempo
92	O Livro e a narração são muito boas!! muito bom como livro introdutório para o mundo de audiobooks

**ANEXO J – Comentários avaliativos de *A revolução dos bichos* na plataforma
*Tocalivros***

R1	impressionante como é atual
R2	ótimo livre
R3	maravilhoso
R4	Fenomenal. Excelente obra e excelente narração.
R5	esse livro é fantástico
R6	Maravilhoso, necessário, urgente! Li quando tinha 14 anos e hoje com 30 podendo mergulhar nessa obra, só tenho a agradecer!
R7	Eu gostei muito da narração e estou interessada no conteúdo do livro, mas acho que não precisa de trilha sonora. A trilha sonora diminui a experiência da escuta do livro e prejudica o exercício da criatividade que é um dos principais benefícios ao se ler ou escutar um livro. Com a sonoplastia, a obra ficou barulhenta e irritante. não consegui passar do quarto capítulo por causa dos barulhos que incluíram nesse audiolivro. Não é relaxante ouvir esse livro. Uma pena.
R8	Muito bom o trabalho de narração. Transmite bem a emoção da história, que por si só já é realmente uma ótima obra.
R9	livro maravilhoso e atemporal. Triste e realista.
R10	Excelente livro!
R11	impressionante o livro!
R12	Muito bom! Recomendo a todos, uma reflexão importantíssima, ainda mais no momento em que estamos vivendo. E a produção está muito bacana!
R13	Amei a experiência!!!
R14	Recomendo muito o livro tanto por ser incrível quanto por ter uma narração excelente. Esse livro, além de uma sátira a diversos acontecimentos já ocorridos em nossa história - tal como manipulação de informação, golpe político e etc -, é uma história que o fará refletir, sobretudo dos aspectos políticos e o que acarretam às classes inferiores. Esse livro é um prato cheio, muito melhor lê-lo logo, né?
R15	incrível!!!! eu amei.
R16	interessante.
R17	ótimo livro e ótima narração
R18	excelente trabalho. parabéns aos envolvidos.
R19	amando....
R20	Excelente narração para um ótimo conteúdo, super atual!!
R21	Muito boa narração. Livro muito bom e actual.

R22	Um clássico. Uma obra prima. Agora interpretado à altura. Orwell deve estar orgulhoso. Me vi transportado para a fazenda (mas será que não estamos vivendo nela?
R23	muito bom!
R24	incrível, muito bom
R25	Minha releitura dessa obra espetacular não poderia ter sido melhor. A narração aliada à sonoplastia fazem desse audiobook incrivelmente imersivo.
R26	excelente livro e excelente narração e trilha sonora, recomendo
R27	maravilhoso
R28	Muito bom!!
R29	impecável!
R30	Experiência fantástica!
R31	muito bom
R32	muito bom ouvir esta obra prima na voz do Fábio Porchat.
R33	achei a narração muito boa, os efeitos sonoros foram bem colocados
R34	Recomendo!
R35	Narração excelente e livro incrível!
R36	Trabalho incrível! Super indicado a todos. Importante ligar a sociedade antiga e atual. O mesmo desejo de mudança, o mesmo egoísmo humano.
R37	Muito bom!
R38	Conteúdo super atual! Vale muito a pena ouvir este áudio livro! Está versão ficou ótima!
R39	Gostei muito do conteúdo, da narração e da sonorização. Tive apenas dificuldades de acessar os capítulos, tinha que retornar e acessar a senha para voltar a ouvir a história e muitas vezes não achava o menu ele simplesmente desaparecia. Pediria que vocês facilitassem esses menus e o acesso a eles. Muito obrigada
R40	Fantástico!!!
R41	Acompanhei com o e-book e gostei demais. Ótima narração.
R42	magnífico
R43	Excelente!!! Um clássico e necessário ainda nos dias de hoje!!
R44	Livro muito importante para os tempos atuais. Narração muito bem feita. O aplicativo trava as vezes, mas basta fechar e abrir novamente que toca.
R45	Muito som de fundo na narração. O aplicativo trava com frequência.
R46	Livro maravilhoso. Atual.
R47	Todo mundo deveria ler ou no caso ouvir esta obra prima da literatura!

R48	O livro por si só já é incrível e nos faz imaginar cada cena na leitura, sendo lido pra nós com sons característicos fica ainda mais multissensorial essa experiência. Parabéns à todos os envolvidos nesse belo trabalho
R49	Livro maravilhoso! Narração maravilhosa! A pergunta que fica, como não amar George Orwel?
R50	No mínimo, maravilhoso !!!!!!!!!!!!!
R51	muito bom. parabéns pelo trabalho.
R52	Obra literária de conteúdo necessário e atual. Narração fantástica.
R53	muito diferente , emocionante,Alegre e divertido.parabens ao trabalho muito bem feito .
R54	Recomendado a todos que escutem esse livro o quanto antes! Vale cada minuto do nosso tempo.
R55	O melhor audiolivro de 2021!!! Áudio que transporta o ouvinte para a narrativa e um livro sensacional em todos os sentidos!
R56	A Narração mais legal que já ouvi!
R57	Livro incrível com uma narração maravilhosa!!!!
R58	Que trabalho impecável da Tocalivros! Adorei o zelo que tiveram para colocar vida à um clássico da literatura, tão importante para os dias atuais. A narração de Fábio Porchat e dos demais está excelente! Meu primeiro contato com A Revolução dos Bichos não poderia ter sido melhor.