Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Comunicação Social

Rafael de Oliveira Barbosa

Literatura para os ouvidos? Uma análise comunicacional de práticas de leitura com audiolivros

Rio de Janeiro
2014

Rafael de Oliveira Barbosa

Literatura para os ouvidos? Uma análise comunicacional de práticas de leitura com audiolivros

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

B238 Barbosa, Rafael de Oliveira.
Literatura para os ouvidos? Uma análise comunicacional de práticas de leitura com audiolivros / Rafael de Oliveira Barbosa. – 2014.
141 f.

Orientadora: Márcio Souza Gonçalves.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Livros falados – Teses. 2. Livros e leitura – Teses. 3. Oralidade na literatura – Teses. I. Gonçalves, Márcio Souza. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.. III. Título.

es CDU 028.1

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

_____ _____

Assinatura Data

Rafael de Oliveira Barbosa

Literatura para os ouvidos? Uma análise comunicacional de práticas de leitura com audiolivros

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2014.

Banca examinadora:

_____

Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves (Orientador)

Faculdade de Comunicação Social – UERJ

_____

Prof. Dra. Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

_____

Prof. Dr. Aníbal Francisco Alves Bragança

Instituto de Arte e Comunicação Social - UFF

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha mãe, Celia, que é exemplo de amor materno e força.

AGRADECIMENTOS

“Se você sai do mestrado do mesmo jeito que entrou, ele não serviu para muita coisa.” Ao professor Márcio Gonçalves, agradeço primeiro por essa frase. Desde a primeira vez que a ouvi, em uma conversa sua com os alunos do PPGCom, carreguei-a comigo. Por conta dela, pude chegar ao fim dessa etapa de minha vida acadêmica e pessoal, muito diferente de quando comecei. Obrigado também por sua paciência, seu incentivo e suas orientações, que contribuíram muito nesse período de enorme aprendizado.

Agradeço aos entrevistados, pelo tempo disponibilizado e pelas preciosas contribuições dadas a esta investigação.

Aos amigos mestrandos, pela parceria fraterna e acadêmica, que tornaram esses dois anos os mais agradáveis possíveis. Devo ainda um agradecimento especial a Julio Altieri e Letícia Perani, pela amizade e pelas inúmeras contribuições e discussões em torno desta dissertação ou de temas que a ela se ligavam.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em especial àqueles a cujas aulas tive a oportunidade de assistir.

Aos funcionários do PPGCom, por sua atenção e prestatividade.

Ao amigo de longa data e mestre em Letras Rodrigo Campos, pelas valiosas dicas acadêmicas antes e durante o mestrado.

À minha família, pelo apoio e, principalmente, por entender a minha ausência nesses dois anos. Em especial, a minha mãe Celia, que me permitiu ir mais longe do que eu poderia imaginar.

RESUMO

BARBOSA, Rafael de Oliveira. *Literatura para os ouvidos?* Uma análise comunicacional de práticas de leitura com audiolivros. 2014. 145f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esta pesquisa tem como objeto as práticas de leitura com audiolivros. Nela, busca-se saber de que forma os audioleitores interagem com esse formato sonoro da literatura, como são suas apropriações, suas dificuldades e como produzem sentido. Para tanto, primeiro, são discutidos conceitos como "texto" e "leitura" e, pelas pertinentes referências teóricas da Comunicação e informações históricas sobre audiolivro, dá-se a esse meio uma historicidade, incluindo-o como parte da história da leitura. Além disso, as mudanças na fonografia são relacionadas com as transformações ocorridas no universo do livro sonoro. Forma parte do conteúdo deste estudo ainda a análise da edição de três audiolivros em comparação com suas respectivas versões impressas. Também foram realizadas 10 entrevistas com leitores de ficção em audiolivro. Ao final, a partir desse conjunto de audioleitores, podemos tratar do papel do corpo, da atenção e da concentração, da materialidade da obra e dos suportes na leitura de audiolivros.

Palavras-chave: Audiolivro. Práticas de audioleitura. Oralidade. Texto.

ABSTRACT

BARBOSA, Rafael de Oliveira. *Literature for the ears?* A communicational analysis of reading practices with audiobooks. 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

The subject of this research is the practice of reading audiobooks. Through it, we seek a better understanding of how audioreaders interact with this voiced style of literature, how they appropriate it, their difficulties and how they produce meaning. Firstly, it will be discussed concepts such as "text" and "reading", at the same time is given to the audiobook a historicity, by providing relevant theoretical references from the Communication field and historical informations on the audiobook that, consequently let us comprehend it as part of the history of reading. This investigation also relates the changes in phonography with the transformations in the audiobook universe. Part of the content of this research consists of a comparative analysis between three audiobook editions and their printed versions, in doing so we intend to question their similarities and differences. Such study is required to comprehend the answers of our 10 respondents, whose experiences with fiction audiobooks are shown and discussed here. Finally, from our group of audioreaders, we intend to address the role of the body, attention and concentration, the materiality of the literary works and textual supports in the act of reading audiobooks.

Keywords: Audiobook. Practices of audioreading. Orality. Text.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1 **AUDIOLEITURA: PERSPECTIVAS E PROBLEMAS** 14

1.1 **Texto, leitura e apropriação** 15

1.2 **Audioleitura e audioleitor** 27

1.3 **Questionando os discursos** 35

2 **FONOGRAFIA E AUDIOLEITURA: EM BUSCA DE UMA CONTEXTUALIZAÇÃO** 40

2.1 **Fonografia e deficientes visuais** 42

2.1.1 *American Foundation for the blind* e a tecnologia dos *talking books* 44

2.2 **Fonografia e entretenimento** 50

2.3 **Tecnologia sonora e literatura** 64

3 **METODOLOGIA** 72

3.1 **Seleção e comparação das obras** 72

3.2 **Seleção dos audioleitores e entrevistas** 75

4 **COMPARANDO AS EDIÇÕES IMPRESSAS E AS AUDIOEDIÇÕES** 79

4.1 **Edição: Do papel ao som** 81

4.1.1 As múltiplas entonações em "As mentiras que os homens contam" 82

4.1.2 A reescritura de "As memórias do livro" 88

4.1.3 Os diálogos de "Querido John" 96

4.2 **Três capas em espelho** 99

5 **PRÁTICAS DE AUDIOLEITURA: MODOS DE OUVIR, MODOS DE LER** 103

5.1 **Sobre o corpo na audioleitura** 104

5.2 **Sobre atenção e concentração na audioleitura** 110

5.3 **Sobre os intérpretes e os efeitos sonoros** 116

5.4 **Sobre integralidade dos textos e adaptações** 121

5.5 **Sobre os usos dos suportes e a navegação no audiolivro** 125

CONSIDERAÇÕES FINAIS 132

REFERÊNCIAS 137

APÊNDICE – Tópico guia 140

INTRODUÇÃO

"A Comunicação é um campo tão abrangente. Por que estudar os audiolivros?", perguntou em *off* com muita curiosidade um audioleitor entrevistado para esta pesquisa. Nesta introdução, encontramos a oportunidade de responder de maneira completa a outros que têm dúvida semelhante e apresentar nosso tema de pesquisa, nosso recorte e o conteúdo do que o leitor encontrará nos capítulos seguintes. Para tanto, decidimos começar nossa "réplica", a partir de uma reformulação da questão, tornando-a, a nosso ver, ainda mais pertinente: se a Comunicação é um campo tão abrangente, por que não estudar os audiolivros?

Afinal, como pudemos identificar em nossos passos iniciais dentro da história da leitura e do livro, é antiga a prática de consumo do texto escrito pela leitura em voz alta, tanto para si quanto para um público ouvinte. Por diversos fatores, da Grécia antiga à Europa medieval, a vocalização da palavra escrita parece ter sido dominante, e consequentemente o mesmo se passava com a recepção do texto pela audição. Assim, considerando as referências bibliográficas a que recorremos (BARBOSA, 2013; CAVALLO; CHARTIER, 1998, 1999; ZUMTHOR, 1993) e refletindo sobre o contexto social e cultural atual, em que o texto visual e a leitura silenciosa e individual recebem, em certa medida, *status* privilegiado, nossa preocupação com os audiolivros, ou melhor, com a leitura de audiolivros sob o olhar da Comunicação encontra espaço na academia.

Deve-se destacar, por um lado, que este meio se insere em um conjunto de práticas de leitura existentes há séculos (e que já foram e continuam sendo objetos de muitos estudiosos), o que nos leva a tratá-lo aqui como mais que um simples substituto (ou alternativa) contemporâneo do texto visual. Nesta investigação, o audiolivro é trazido como um personagem destacado dentro da história da leitura e participante da história do livro. Pondo-o em uma perspectiva histórica, podemos, então, enxergar o outro lado: o que ele traz de novo para a prática da leitura com o ouvido e o que apresenta atualmente como problemas à Comunicação. E foi por meio de nossa pesquisa que pudemos ver que os temas suscitados por esta mídia podem ser tão complexos e difíceis de analisar e responder quanto os que qualquer outro meio pode levantar.

Assim, nos próximos capítulos, mostraremos como o estudo dos audiolivros nos levou a necessária discussão sobre conceitos como texto, leitura, leitor. Com este meio sonoro, pudemos pensar ainda nas relações entre usuários e a obra em áudio e nas formas de produção de sentidos. Investigar os audiolivros também nos possibilitou abordar ações e apropriações e

identificar as possibilidades e imposições que o formato apresenta nos atos de leitura. Também não deixamos de lado o uso dos sentidos no uso de um formato literário voltado para os ouvidos. Para essa discussão a cerca do emprego do olho e do ouvido na leitura, abordamos autores como Marshall McLuhan (2007), Harold Innis (1986) e outros que abordam o tema da percepção e da relação entre os meios de comunicação e os sentidos.

O tema da atenção e da concentração também aparece, pois, como acontece com todo produto que precisa ser vendido, ao audiolivro é atribuído um discurso de propaganda. Tecnologia de leitura, ele é apresentado como um formato editorial que pouparia o ouvinte do uso da visão e, de maneira geral, do próprio corpo no ato de leitura. Por isso, seria considerado uma alternativa a quem tem pouco tempo para se dedicar a um livro em papel ou na tela. Uma opção, então, que implicaria em economia do tempo e da atenção. Problematizar essa perspectiva foi uma das motivações deste trabalho.

E foi por meio do estudo de algumas obras de ficção adaptadas para o áudio e de como os audioleitores entrevistados se apropriam dos audiolivros do mesmo gênero que intencionamos verificar, respectivamente, as consequências dessa "tradução" tanto para a obra quanto para a prática do ouvinte e as leituras resultantes da fruição desse formato sonoro, dessa outra experiência estética.

Ressaltamos também que o conjunto teórico que é base desta investigação, ao apresentar conceitos sobre texto e leitura pertinentes ao entendimento desse processo de apropriação do audiolivro, também coloca em evidência o papel da materialidade dos suportes textuais, com papel atuante na leitura. O texto, ainda que concebido para conduzir o leitor a uma determinada interpretação, é insuficiente para se falar de tais práticas.

Para entendermos melhor como as transformações materiais podem afetar a produção de sentido e a experiência da leitura, partimos do trabalho de Donald F. McKenzie (2004) e a sua "Sociologia dos textos", a ser detalhada mais adiante.

Evidenciamos assim que, em nossa investigação, preocupamo-nos com a interação entre partes: o audioleitor (sem deficiência visual), o formato do livro sonoro e o suporte de reprodução, abarcando, portanto, a leitura do audiolivro como processo de criação (DE CERTEAU, 1998; CHARTIER, 2002a, 2010) e a importância do fator material da obra e da tecnologia utilizada (McKENZIE, 2004, 2002). Foram considerados também na abordagem das práticas de leitura com audiolivros o ambiente e a fisiologia do leitor (GOULEMOT in CHARTIER, 1996; ZUMTHOR, 2007).

A fim de desenvolver o que propusemos até aqui, dividimos o texto desta pesquisa em cinco capítulos e considerações finais. No primeiro deles, são apresentados os argumentos teóricos que sustentam a audição do audiolivro como leitura. Nessa articulação, debate-se texto, leitura, leitor, apropriação para esclarecer a importância de iniciar a pesquisa sem os rótulos costumeiramente atribuídos ao formato sonoro. Tal seção se propõe a ser, ao mesmo tempo, um levantamento de problemas e indicações de perspectivas nos estudos sobre audiolivro no campo da Comunicação.

O segundo capítulo serviu à contextualização da leitura ouvida (ou audioleitura, termo que preferimos adotar neste trabalho) e parte do processo de constituição do livro falado, possível pela revisão bibliográfica e análise documental em acervos digitais aqui empreendidas. De modo mais específico, foram debatidas a convivência da oralidade com a escrita (manuscrito e impresso), as práticas de vocalização de textos impressos, a relação entre obras sonoras e o desenvolvimento da fonografia (com estudo de caso dos livros falados de uma instituição americana de apoio aos deficientes visuais) e o longo entrelaçamento entre tecnologia sonora e literatura, incluindo em todos estes tópicos o Brasil. Nossa tentativa de contextualizar os audiolivros como produtos de entretenimento para leitores não-cegos traz também uma série de documentos sonoros como forma de "ilustrar" os exemplos de "literatura sonora" apresentados. Tais documentos, assim como cartas, periódicos e notícias mencionados durante o texto, podem ser acessados pelos links indicados nas notas de rodapé. Essa composição entre teoria e informação histórica é importante, principalmente quando são raras as próprias referências bibliográficas sobre audiolivros.

Sem a preocupação em definir um percurso exatamente total e linear, esse olhar para o passado visou jogar luz sobre as transformações tecnológicas do audiolivro, imaginado no final do século XIX por um jornal australiano como o "livro do futuro". Com os dados históricos aqui elencados, por exemplo, foi-nos permitido apontar como a ideia de audiolivro também já existia no momento mesmo do advento do fonógrafo, invenção do americano Thomas A. Edison. Foi em um artigo que o inventor listou o "livro fonográfico" como uma das possibilidades de aplicação de sua nova máquina.

Durante esta revisão histórica sobre a audioleitura e a constituição do audiolivro, obtivemos também suporte às nossas perguntas acerca dos atos de leitura, do formato audiolivro e da materialidade dos suportes fonográficos que o reproduzem atualmente.

No capítulo 3, apresentamos detalhadamente nossa opção metodológica por entrevistas com dez audioleitores que já tiveram contato com audiolivros de ficção. Essas entrevistas nos

permitiram apreender de modo adequado esse ato de leitura. Ademais, nesta mesma seção, justificamos o método de leitura comparativa das versões impressa e em áudio das obras selecionadas para análise, e as próprias motivações pelas quais tais obras foram eleitas. Esse contraste entre formatos será importante para a discussão sobre os processos de produção e as interferências efetuadas na edição dos audiolivros, sobre o papel do intérprete (ou dos intérpretes) e dos efeitos nas narrativas. Tal debate integra o quarto capítulo, que resulta até certo ponto também em uma análise dos próprios protocolos de leitura (CHARTIER, 2002a).

Além disso, tal análise no capítulo quatro é pertinente à verificação, através da diversidade de adaptação dos audiolivros, dos diferentes níveis de manipulação a que o "texto original" pode ser submetido. No presente texto, apresentamos exatamente a análise das versões em livro e audiolivro de "As mentiras que os homens contam", de Luis Fernando Verissimo, "As memórias do livro", de Geraldine Brooks e "Querido John", de Nicholas Sparks.

Importante frisar que essa comparação entre impresso e audiolivro destas obras é requisito importante para o entendimento de pontos levantados no capítulo 5, em que são apresentados os resultados das entrevistas com os audioleitores, momento em que pudemos vislumbrar a complexidade e as diversidades destas práticas de audioleitura.

Este capítulo está dividido em cinco seções, que vão tratar, nesta ordem: do corpo; da atenção e da concentração; dos intérpretes e dos efeitos sonoros; da integralidade dos textos e das adaptações; e, finalmente, dos suportes utilizados. Nela, retomamos nossas questões de pesquisa para verificar sua validade nas declarações dos entrevistados. A partir disso, foi possível verificar como eles criam seus rituais de leitura, como utilizam sua atenção para se concentrar na narrativa e como são envolvidos numa relação afetiva e sensória com o livro sonoro. Pôde-se ver ainda como se dá o compartilhamento da leitura de audiolivro com outras atividades, e como também não se dá. Ademais, destacamos como, dentro das entrevistas, surgiu um espectro muito variado de visões sobre a preferência por estilos de audiolivros, de narradores, de estruturas textuais.

Ao falarmos das práticas de leitura, como se pôde notar, tentamos observar os elementos "leitor-obra-suporte" como interagindo, afetando-se uns aos outros, nos mais diversos instantes de leitura. Ainda que possam aparecer mais destacadamente em tópicos separados, será perceptível a presença de todos eles em cada seção, ainda que nas entrelinhas.

Encerramos este trabalho com uma breve retomada do arcabouço teórico, histórico e empírico da pesquisa, para uma conclusão que nos permite, sobretudo, ter um olhar

abrangente sobre o “ler audiolivro” e pensar temas da comunicação a partir dessa prática. Finalmente, após largo percurso de estudo, preocupamo-nos em deixar abertos novos caminhos de investigação. Esperamos ainda que outros pesquisadores, após a leitura, possam vislumbrar problemas que não conseguimos observar.

1 **AUDIOLEITURA: PERSPECTIVAS E PROBLEMAS**

Estabelecemos como pilares iniciais desse estudo: a) a percepção do ato de ouvir este formato literário como um tipo de leitura; e b) a suspensão momentânea, por meio de um conjunto de articulações teóricas, da dicotomia olho-ouvido quando comparados o uso do livro no impresso ou na tela com o do livro sonoro. Esses dois pontos a serem desenvolvidos são fundamentais para se problematizar o que denominamos de audioleitura, isto é, para questionar como atuam, por um lado, os audioleitores, com seu corpo, sua psicologia, suas táticas de leitura, e, por outro, os aspectos materiais das obras e dos suportes de inscrição e reprodução dos textos sonoros.

Estas articulações estão embasadas por um levantamento bibliográfico que permitiu inserir o audiolivro no conjunto de estudos sobre a leitura, tornando-o um objeto complexo, dotado de historicidade, de transformações ao longo do tempo e do espaço, como diversos outros meios de comunicação. Recorremos assim a referências teóricas como Donald F. McKenzie e Roger Chartier, ligados ao estudo da História do Livro e da Leitura, e demais autores da chamada História Cultural, como Michel de Certeau (1998) e Peter Burke (2008). Buscamos também artigos acadêmicos e não acadêmicos já publicados sobre audiolivro e obras de outros teóricos que puderam contribuir à abordagem das práticas de leitura ouvida como atividades de apropriação, com a participação do corpo, submetidas ainda aos constrangimentos impostos pela materialidade do objeto lido.

À discussão mais aprofundada sobre a oposição olho-ouvido estudamos ainda um conjunto de autores, como Marshall McLuhan, Harold Innis e outros anteriores a estes, para demonstrar brevemente como a temática da percepção, dos sentidos, é, há bastante tempo, estudada e debatida em trabalhos acadêmicos. Esta curta retomada também nos auxilia a refletir os hábitos de audioleitura aqui a serem destacados.

Também faz parte do conjunto metodológico deste primeiro capítulo uma breve análise documental que, junto à bibliografia, contribuiu como fonte de informações históricas sobre o audiolivro. Tais documentos, no entanto, servirão fundamentalmente mais ao objetivo de dar suporte a nossas inquietações que ao propósito de contar a história do formato de maneira linear.

É sob esse arcabouço teórico que vislumbramos a possibilidade de interrogar, mais adiante neste texto, determinados discursos sobre o livro sonoro, como, por exemplo, a apresentação desse, muitas vezes, como um formato editorial que pouparia o ouvinte do uso

da visão e, de maneira geral, do próprio corpo no ato de leitura. Devido a esta concepção, o audiolivro é considerado como uma alternativa para quem tem pouco tempo a dedicar a um livro, sendo uma opção, então, que implicaria em economia do tempo e da atenção, com a possibilidade de uso em paralelo a outra tarefa. Ideia que pode encobrir as possíveis dificuldades encontradas pelos audioleitores nesse modelo de prática.

As considerações a serem apresentadas nas seguintes seções permitirão criar uma base teórica que leve para além dos discursos supracitados e enxergar, por um prisma diversificado, as práticas de leitura que são efetuadas por um determinado grupo de audioleitores a serem apreendidas neste estudo.

1.1 **Texto, leitura e apropriação**

Desde os nomes que lhe são atribuídos, o audiolivro (ou livro falado), pode-se dizer, está diretamente ligado ao mundo do livro. Fazer esta afirmação não significa colocá-lo como um derivado, um subproduto contemporâneo do segundo. Na verdade, com esta sentença, buscamos dotá-lo de uma historicidade, construída também com heranças legadas de longos séculos dos suportes textuais e da leitura, e, assim, mostrá-lo como um meio de comunicação que apresenta dificuldades de estudo, interessantes questões de pesquisa e que impõe um retorno ao passado não como resgate, mas como suporte para as perguntas do presente.

É na revisão histórica das práticas de leitura, e mais especificamente na prática de leitura em voz alta (ou ouvida), que podemos identificar, muito antes do surgimento do audiolivro, as estreitas relações entre escrita, leitura e oralidade. Isso leva a uma abordagem mais ampla do próprio conceito de texto e, por consequência, de leitura. Alguns autores auxiliam nessa compreensão da inter-relação entre os códigos, recuperando situações de práticas de leitura em voz alta ou revisitando a etimologia da palavra texto, e contribuem para a discussão sobre o ato de ouvir um audiolivro como um ato de leitura.

O sueco Jesper Svenbro, assim, descreve como na Grécia arcaica a competência do leitor (cuja prática de leitura era lenta, laboriosa e hesitante), a valorização da palavra falada e a apresentação material do escrito (como a presença da escrita contínua) foram algumas das condições para a predominância da leitura em voz alta. Na verdade, ressaltando ainda o funcionamento da escrita grega em razão da oralidade, devido ao caráter incompleto da primeira, na medida em que, exatamente por ser contínua, precisa de sonorização para ser lida

e realizada plenamente, o autor sugere exatamente a vocalização desse escrito, para si e/ou para os outros, como a forma original, primeira, da leitura.

> Jogando com a etimologia da palavra "texto" (do latim *textus*, "tecido"), eu diria que tudo se passa aqui como se o texto fosse feito de uma série escrita e de uma trama vocal, que se unem na leitura e se desfazem depois. Em tal concepção, que acredito ser fiel à antiga experiência de ler, o texto não seria então um objeto estático, mas o nome da relação dinâmica entre escrito e voz, entre escritor e leitor. O texto se tornaria, assim, a realização sonora do escrito, o qual não poderia ser distribuído sem a voz do leitor. (SVENBRO in CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 49)

Dessa maneira, Svenbro expõe o que ele nomeia de "relação de contiguidade entre escrita e voz" (SVENBRO in CAVALLO; CHARTIER, 1998, p.57) na formação do texto na Grécia antiga. Portanto, temos que, naquele período, ler significava distribuir o escrito oralmente, emprestar a voz, usando os termos do próprio autor.[1] Tal abordagem de leitura naquela cultura, evidentemente, faz referência basicamente ao papel desempenhado pelo *lector* (ledor ou intérprete) mediador, não ao ouvinte. Assim, ela não pode ser tratada diretamente como parâmetro de comparação para a prática atual de se ouvir um audiolivro. Entretanto, a ideia de texto como "realização sonora do escrito" aponta como se pode – e talvez se deva – pensar texto para além do objeto estático escrito.

Ao apresentar a sua "Sociologia dos textos", o bibliógrafo neozelandês Donald F. McKenzie defende que a definição de texto deva "incluir dados verbal, visual, oral e numérico, na forma de mapas, impressos, e música, de arquivos de sons gravados, de filmes, vídeos e quaisquer informações armazenadas em computador" (McKENZIE, 2004, p.13). A base da sua argumentação está nas origens da palavra texto – do latim *texere* (tecer) –, a qual não fazia referência a qualquer material específico, mas ao estado enredado, entrelaçado dos materiais. Além disso, ainda segundo McKenzie, os termos correspondentes em grego para "rede" ou "teia" carregam implicitamente também uma mudança metafórica que se desloca da moldagem (ou formação) de um material para aplicação a um sistema conceitual, à linguagem.

> Em cada caso, portanto, o sentido primário é o que define um processo de construção material. Cria-se um objeto, mas não é peculiar a nenhuma substância ou forma. A ideia de que textos são registros escritos em pergaminho ou papel deriva apenas de um sentido secundário e metafórico de que a escrita de palavras é como o

[1] Svenbro também destaca a presença de leitura silenciosa já na Grécia arcaica, mas esta era "uma prática reservada a um grupo limitado de leitores e sem dúvida desconhecida de um bom número de gregos, sobretudo, pode-se pensar, daqueles analfabetos que não conhecem a escrita senão do 'exterior. [...] em locais onde, como Esparta, existia o esforço para limitar o ensino das letras ao 'estrito necessário', a leitura silenciosa deve ter sido ainda bem menos conhecida. Para o leitor que lê pouco e de maneira esporádica, a decifração lenta e hesitante do escrito não conseguiria fazer surgir a necessidade de uma interiorização da voz, pois a voz é exatamente o instrumento pelo qual a sequência gráfica é reconhecida como linguagem." (SVENBRO in CHARTIER e CAVALLO, 1998, p. 55).

> entrelaçamento de fios. (McKENZIE, 2004, p. 14, todas as traduções de obras de McKenzie são nossas)[2]

Assim, a ideia do texto como trama (visual, auditiva, audiovisual, tátil, etc) é o primeiro passo para o entendimento do "ouvir audiolivro" como um ato de leitura. Afinal:

> O mesmo poderia agora ser dito de muitas construções que não estão na forma escrita, mas às quais o mesmo deslocamento metafórico seria muito apropriado. Até os nossos tempos, os únicos registros textuais criados em quantidade eram os manuscritos e os livros. Uma leve extensão do princípio – é, creio eu, o mesmo princípio – para lidar com novos tipos de construções materiais que temos na forma de textos não-livrescos que agora nos rodeiam, informam e nos dão prazer, não me parece um afastamento radical do precedente. (McKENZIE, 2004, p. 14)[3]

Podemos, então, com a argumentação de McKenzie, pensar tais registros textuais como se fossem informações construídas pelo entrelaçamento, encadeamento entre si, de ideias, palavras, imagens, sons etc. Isso, no entanto, não implica diretamente uma completude de sentido interna ao texto, isto é, que seu sentido já está (com)posto antes do ato de leitura.

Recuperando a citação de Svenbro, podemos realizar uma primeira interrogação: se os gregos, como afirma o estudioso sueco, de fato, consideravam como texto a vocalização do escrito, devido à incompletude deste, na atualidade, em uma sociedade em que a palavra escrita pode ser consumida silenciosamente, o texto deixou de ser esta relação dinâmica entre o código legível e o engajamento do leitor? O segundo questionamento possível é: sendo escrito e pronunciado ou não em voz alta, estando sob a forma de um quadro ou na linguagem fílmica, ou organizado no formato audiolivro, não é todo texto – já aqui tomado no sentido mais amplo – completado ou modificado pelo leitor, que à sua maneira percebe, age e reage em relação a ele?

Quando se recorre à concepção de leitura de Jean Marie Goulemot, tem-se que:

> [...] Leitura é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas sequências. Não é encontrar o sentido desejado pelo autor, o que implicaria que o prazer do texto se originasse na coincidência entre o sentido desejado e o sentido percebido, em um tipo de acordo cultural, como algumas vezes se pretendeu, em uma ótica na qual o positivismo e o elitismo não escaparão a ninguém. (GOULEMOT in CHARTIER, 1996, p. 108)

---

[2] O texto em língua estrangeira é: "*In each case, therefore, the primary sense is one which defines a process of material construction. It creates an object, but it is not peculiar to any one substance or any one form. The idea that texts are written records on parchment or paper derives only from the secondary and metaphoric sense that the writing of words is like the weaving of threads.*"

[3] O texto em língua estrangeira é: "*As much could now be said of many constructions which are not in written form, but for which the same metaphoric shift would be just as proper. Until our own times, the only textual records created in any quantity were manuscripts and books. A slight extension of the principle – it is, I believe, the same principle – to cope with the new kinds of material constructions we have in the form of the non-book texts which now surround, inform, and pleasure us, does not seem to me a radical departure from precedent.*"

Isso significa que as respostas para as perguntas acima são, respectivamente, “não, o texto permanece uma relação dinâmica entre o engajamento do leitor e o código legível” e “sim, o leitor age sobre o texto e a ele reage, modificando-o.”. Desta forma, não é possível separar texto e leitura. Aliás, nas palavras de Michel de Certeau,

> [...] o texto só tem sentido graças a seus leitores; muda com eles; ordena-se conforme códigos de percepção que lhe escapam. Torna-se texto somente na relação à exterioridade do leitor, por um jogo de implicações e de astúcias entre duas espécies de "expectativa" combinadas: a que organiza um espaço legível (uma literalidade) e a que organiza uma *démarche* necessária para a efetuação da obra (uma leitura). (DE CERTEAU, 1998, p. 266)

Sendo assim, texto é um entrelaçamento, uma costura, não só entre seus elementos internos, mas também entre o objeto lido e o leitor, como se verá adiante. Abre-se um espaço, então, para uma reflexão objetiva sobre o que fora apresentado até aqui: se não é possível manter a separação entre texto e leitura, se todo texto deve ser lido para ser efetivado e se se toma o termo “texto” como referente a outros códigos além do escrito, pode-se considerar também uma concepção de leitura que supere a ideia de construção de sentidos por meio da decifração visual de símbolos gráficos.

De maneira pertinente, o próprio entendimento da leitura de um texto escrito como apenas operação visual pode ser questionado, segundo as colocações de alguns teóricos. Quando expõe sua análise da carta do pintor francês Nicolas Poussin a seu cliente e amigo Chantelou, em que o primeiro avisava sobre o envio do quadro “Maná” e o explicava, Louis Marin realiza uma análise contrastiva entre as leituras de um quadro e de uma página impressa. Em sua argumentação, o autor aponta tanto o quadro quanto o texto escrito como presenças visuais, mas diferenciando o primeiro como “gravado” e o segundo como “falante”. Isto é, apesar de também ser visualizado como uma imagem, a leitura deste último requer menos “uma operação da visão do que uma operação da fala e da escuta” (MARIN in CHARTIER, 1996, p. 123).

Esta perspectiva pode ser aproximada do que o próprio Donald McKenzie apresenta em seu artigo “Typography and Meaning: The case of William Congreve”, de 1977, em que usa a forma gráfica aplicada às peças de Congreve, dramaturgo inglês nascido no século XVII, para falar da relação entre forma e sentido e de como a estruturação de um texto – e, neste caso, refere-se ele a um texto literário, dramático ou poético – exige uma vocalização do escrito, que leva ao leitor uma experiência semelhante de um diálogo, uma conversa, enfraquecendo a oposição entre oral e visual no ato de leitura de um trabalho impresso.

Ademais, ao apresentar alguns trabalhos de McKenzie no campo da Bibliografia e as possíveis contribuições desse teórico para as pesquisas em Comunicação no Brasil, Márcio Gonçalves chama atenção para a forma como o estudioso neozelandês, ao analisar a produção e circulação de textos na Inglaterra no século XVII, evidencia as imbricações entre oral, manuscrito e impresso, em que as formas escritas tinham a constante presença "de um modo de expressão oral, da fala" (GONÇALVES, 2013, p.11), o que também está presente em muitos escritos de hoje. Em seu livro "História da Comunicação no Brasil" (2013), Marialva Barbosa também põe em destaque essa mistura do que seriam os mundos oral e escrito desde a época colonial, como será mais bem descrito no capítulo 2.

Essa convivência, o cruzamento entre oral e escrito vai exatamente ao encontro do objetivo desta seção de colocar em questão a oposição entre olho-ouvido nos mais diversos atos de leitura. Em uma breve tentativa de tornar complexo este cenário de discussão sobre a percepção, a sensorialidade, torna-se relevante citar alguns acadêmicos que se preocuparam e se debruçaram sobre o tema em seus trabalhos, mas que, aparentemente, apresentam de maneira muito marcada a separação das experiências visual e auditiva em certas práticas comunicativas.

O estudioso da Comunicação mais frequentemente destacado neste debate é o canadense Marshall McLuhan, para quem "os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturações da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência" (McLUHAN, 2007, p**.** 34).

Encarado como tecnologia, por exemplo, o alfabeto é uma das referências para sua pesquisa sobre as mudanças da percepção estimuladas pela materialidade dos meios. É por meio dele (o alfabeto), da Gestalt, do campo da psicologia, e de pesquisas neurológicas, entre outros estudos, que, em "Laws of Media", é oferecida uma explanação da separação da visão dos outros sentidos efetuada no homem letrado, no homem alfabetizado, ligado à escrita. Como consequência, tem-se como "efeitos colaterais", expressão usada pelo próprio autor, a concepção do espaço visual abstrato e linear e a presença de uma postura racional diante do mundo."O espaço visual é a única forma de espaço que é puramente mental: não tem base na experiência porque é formado por figuras abstratas sem qualquer fundo, e porque é totalmente o efeito-colateral de uma tecnologia" (McLUHAN; McLUHAN, 1992, p. 40, tradução nossa)[4]

[4] O texto em língua estrangeira é: "*Visual space is the only form of space that ir purely mental: it has no basis in experience because it is formed of abstract figures minus any ground, and because it is entirely the side-effect*

Além disso, aponta McLuhan, há uma consciência individualizada e analítica - características essas desenvolvidas pelo alfabeto e intensificadas pela prensa (McLUHAN; McLUHAN, 1992, p. 69).

Tal perfil se oporia à consciência oral, sintética, holística, sem tendências visuais. O ambiente acústico, natural e originário, é o meio da cultura oral, em que predominam a interação entre os sentidos, a inter-relação entre figura e fundo, e onde tempo e espaço não são percebidos como abstratos. A identidade coletiva é forte exatamente pela necessidade de reunião dos integrantes dessa sociedade, pois é a fala, o face a face, a forma de transmissão e preservação cultural. Identificada com a civilização oriental, segundo McLuhan, essa consciência estaria ressurgindo sob uma nova forma nos países ocidentais (onde prevalecia a cultura escrita) com as tecnologias elétricas e eletrônicas, como rádio e TV, que não enfatizam apenas a visão. Aliás, a cultura eletrônica, de acordo com o teórico citado, seria marcada pela simultaneidade e pela descontinuidade. (McLUHAN; McLUHAN, 1992).

Em suma, McLuhan explica em "Os meios de comunicação como extensões do Homem" que:

> Culturalmente falando, esta rígida divisão paralelística entre o mundo visual e auditivo foi violenta e impiedosa. A palavra fonética escrita sacrificou mundos de significado e percepção, antes assegurados como por formas como o hieróglifo e o ideograma chinês. Estas formas de escrita culturalmente mais ricas, no entanto, não ofereciam ao homem as pontes de passagem do mundo magicamente descontínuo e tradicional da palavra da tribo para o meio visual, frio e uniforme. [...] Isto nada tem a ver com o *conteúdo* das palavras, mas é o resultado da súbita ruptura entre as experiências auditiva e visual do homem. Só o alfabeto fonético produz uma divisão tão clara da experiência, dando-nos um olho por um ouvido e liberando o homem pré-letrado do transe tribal, da ressonância da palavra mágica e da teia do parentesco. (McLUHAN, 2007, p. 103)

Assim, McLuhan coloca o seu foco nas consequências dos meios sobre a consciência, sobre os nossos sistemas nervoso e sensorial. Tomando o caso do alfabeto, ele apresenta, como vimos, a redução do "papel dos sentidos do som, do tato e do paladar em qualquer cultura letrada" (McLUHAN, 2007, p.103).

Os escritos de McLuhan são precedidos e influenciados, em certa medida, pelos apontamentos feitos por Harold Innis, também canadense, que se dedicou a verificar a relação entre meios de comunicação, mentalidades e culturas em diversas sociedades - com suas concepções de tempo e espaço e suas percepções e condições sensórias - para entender as mudanças históricas. Falando de sua pesquisa de maneira bastante breve, o pesquisador percebia que os impérios tinham de lidar com dois problemas - a existência através do espaço

---

of a technology."

e através do tempo – e, para resolvê-los, se apoiavam tanto em suas instituições religiosas (preocupadas com a duração das crenças) quanto políticas (voltadas para a integração ou extensão do poder imperial a outras regiões). A sustentação dessa aliança, no entanto, dependia das características das tecnologias de comunicação ali presentes. Estas deveriam ser permanentes, capazes de preservar as decisões, os códigos, a doutrina, e rápidas, para assegurar a transmissão das ordens em todas as extensas regiões dos impérios e garantir o controle sobre estas (INNIS, 1986; WATSON, 2006).

Porém, Innis iria mais adiante e chamaria a atenção para a relação entre consciência e o viés (*bias*, em inglês) de cada meio de comunicação, que influiria não apenas na forma de comando, mas no pensamento de toda a sociedade, incluindo o de quem a controla. Assim, o teórico canadense tenta estabelecer como um dos pilares de seu complexo trabalho uma análise sensória, que relaciona mudanças na consciência com mudanças dos *media*, pois estes "obviamente, muito mais do que outras formas de tecnologia, intervém diretamente na estruturação das relações espaço-tempo." (WATSON, 2006, p. 328, todas as traduções de Watson são nossas).

Nesse sentido, Innis teorizava sobre um certo retorno à tradição oral da grega, que, para ele, é o alicerce da cultura ocidental moderna. Ao apontar a particularidade dos gregos, marginais geograficamente e que criaram seu próprio modo de garantir a continuidade de sua cultura, o teórico chama atenção assim para as características criativas e democráticas desenvolvidas por esta civilização sem escrita, apoiada em técnicas mnemônicas e na interação face-a-face para a transmissão de informação, até que se chegou ao desenvolvimento do alfabeto, tecnologia que torna abstrata a palavra falada e podia ser aplicada a diversas outras línguas. Esse retorno proposto por ele seria uma forma de escapar da "mecanização da palavra".

Segundo Watson (2006), no entanto, a teoria de Innis não estaria baseada numa oposição rígida entre oral e escrito, visual e auditivo, como aponta McLuhan. Destaca o biógrafo que, para Innis, o alfabeto grego inicialmente fortaleceu a tradição (oral) viva dos gregos em sentido positivo, mantendo o equilíbrio com as formas faladas de comunicação, sem mecanização.

Para Watson (2006), o próprio Innis parece, em certo sentido, sugerir uma potencialização do que já estava presente na cultura oral. Ao destacar os efeitos da escrita sobre a memória humana, Innis diz que:

> Os homens receberam uma memória artificialmente estendida e verificável de objetos e eventos não presentes à visão ou à recordação. Indivíduos usavam suas

> mentes para símbolos em vez das coisas, e iam além do mundo da experiência concreta em direção ao mundo das relações conceituais criadas dentro de um largo universo de espaço e tempo. O tempo do mundo foi expandido para além da gama das coisas lembradas, e o espaço do mundo, além da gama de lugares conhecidos. A escrita desenvolveu enormemente a capacidade para o pensamento abstrato que tinha sido evidente no crescimento da linguagem na tradição oral. Os próprios nomes eram abstrações. As atividades e os poderes humanos foram bruscamente estendidos na proporção do uso e da perfeição crescente dos registros escritos. A velha mágica foi transformada em uma nova e mais potente registro do mundo escrito. (INNIS, 1986, p. 7, todas as traduções de Innis são nossas)[5]

Mais adiante na obra, ao lembrar os diálogos e tratados escritos, respectivamente, por Platão e Aristóteles, Innis sublinha a ascensão da prosa sobre a poesia como uma mudança fundamental no mundo grego e a destruição daquela civilização pela disseminação da escrita, mas ressalvando que "[...] o poder da tradição oral, como refletido na cultura grega, continuou através da história do Ocidente, particularmente em períodos em que a mão morta da tradição escrita ameaçou destruir o espírito do homem ocidental." (INNIS, 1986, p. 61)[6].

O que Watson busca demonstrar sobre a obra de Innis é que "a tradição escrita pode, às vezes, reforçar a tradição viva (por exemplo, estudo manuscrito), assim como a comunicação oral (por exemplo, o rádio) pode dissolver o oral ou a tradição viva" (WATSON, 2006, p. 407, tradução nossa)[7]. É dessa maneira que o biógrafo tenta apresentar a ausência de uma oposição direta entre olho e ouvido.

Watson permite identificar ainda autores que tiveram certa precedência no estudo das relações entre meios de comunicação, percepção e consciência, como James Ten Broeke, James T. Shotwell, Robert K. Merton e Pitirim A. Sorokin, Wyndham Lewis e Solomon Gandz, que mostram como as questões de atenção, percepção, mudanças de consciência e afetações tecnológicas são há bastante tempo pensadas.

---

[5] O texto em língua estrangeira é: "*Men were given an artificially extended and verifiable memory of objects and events not present to sight or recollection. Individuals applied their minds to symbols rather than things, and went beyond the world of concrete experience into the world of conceptual relations created within an enlarged time and space universe. The time world was extended beyond the range of remembered things, and the space world beyond the range of known places. Writing enormously enhanced a capacity for abstract thinking which had been evident in the growth of language in the oral tradition. Names in themselves were abstractions. Man's activities and powers were roughly extended in proportion to the increased use and perfection of written records. The old magic was transformed into a new and more potent record of the written word."*

[6] O texto em língua estrangeira é: *"[...] the power of the oral tradition, as reflected in the culture of Greece, has continued throughout the history of the West, particularly at periods when the dead hand of the written tradition threatened to destroy the spirit of Western man."*

[7] O texto em língua estrangeira é: "*The written tradition may at times reinforce the living tradition (for example, manuscript study), just as oral communications (for example, the radio) may dissolve the oral, or living tradition."*

De acordo com Watson (2006), as preocupações de Broeke em torno da atenção e de como selecionamos aspectos particulares do estado geral da consciência e a sua concepção de tempo e espaço como sensoriamente construídos – tratados, portanto, como conceitos variáveis nas diferentes sociedades porque percebidos de modos diferentes – tiveram influência sobre o conceito de "bias", desenvolvido por Innis. Mais precisamente, Broeke destacava a relação direta entre os meios de comunicação e a atenção, e como os primeiros a poderiam afetar no longo prazo após alguma inovação ou mudança tecnológica. Ou seja, o entendimento para saber o porquê de prestarmos atenção às coisas as quais prestamos atenção ("Why do we attend things to which we attend?" é a pergunta de Broeke destacada por Watson (2006, p. 326)) passa pela compreensão dos nossos aparatos de comunicação.

Por sua vez, Shotwell dá relevância para as mudanças no sentido do tempo em diferentes momentos da história humana – das sociedades orais e suas técnicas mnemônicas até os tempos modernos com a prensa – em decorrência das próprias tecnologias por meios das quais estas mesmas sociedades preservavam a memória, o pensamento. Isto o levará, em certa medida, como explica Watson, a uma síntese entre elementos psíquicos e as condições materiais dos suportes de comunicação. Como exemplo, apontará na sociedade moderna o enfraquecimento da memória orgânica em função da invenção da prensa e uma mentalidade moderna ligada ao presente (WATSON, 2006, p. 329).

A percepção do tempo também aparece nos trabalhos de Merton e Sorokin, que apontam para um "tempo social", subjetivo, qualitativo, diferente do tempo astronômico. Abordagem que, segundo Watson, seria bastante aprofundada por Whydam Lewis, que, em seus estudos sobre mudanças de longo prazo na mentalidade humana, priorizou em destacar os "efeitos" (os processos de pensamento) das inovações tecnológicas em detrimento das "causas" (as tecnologias) (WATSON, 2006, p. 342). Por fim, ao apontar o indivíduo moderno como isolado, de personalidade dissolvida, advoga por um reequilíbrio dos sentidos do organismo humano.

Ao estudar principalmente as sociedades de tradição oral, Solomon Gandz também dedica parte de seus estudos aos sentidos humanos e sua extensão por meio das tecnologias. "As ferramentas da civilização são desenvolvidas para apoiar, fortalecer e ampliar o poder do órgão humano..." (GANDZ *apud* WATSON, 2006, p. 355, tradução nossa)[8]. O estudioso destaca como os suportes de transmissão são tão importantes quanto o conteúdo e aponta por

[8] O texto em língua estrangeira é: "*The tools of civilization are designed to support, strengthen, and magnify the Power of human organ."*

mudanças nas orientações sensórias ao longo do tempo. Na passagem da linguagem gestual para a palavra falada e, depois, para as letras e a escrita, também haveria ocorrido progressos no uso dos sentidos: olho-ouvido-olho, respectivamente, em que as realizações de um estágio precedente são incluídas no estágio posterior de maneira rejuvenescida.

Nessa rápida apresentação, tais autores nos ajudam a visualizar o que já fora dito sobre percepção, atenção e concentração e o papel dos meios de comunicação nesses processos e demonstra como já é longa a preocupação com essa relação entre indivíduos e meios, e especificamente a abordagem olho-ouvido. Nossas preocupações, de certa forma, se aproximam dos temas presentes nesses trabalhos.

Todavia, torna-se importante também trazer críticas como as de McKenzie, direcionada mais explicitamente aos teóricos Marshall McLuhan e Walter Ong - que muito se aproxima do primeiro. Suas ressalvas nos apontam como postura a cautela no trato das teorias aqui trazidas.

> Ong e McLuhan estressaram a conexão entre visualização e quantificação, levando ao discurso científico, uma função estreitamente definida para o "impresso", e uma visão do livro como lugar para exposição superficial e demonstração lógica. Diálogo não apodrece. Igualmente importante é a relação entre visualização e performance, que não tem nada a ver com quantificação e lógica. É assim particularmente na literatura, onde a linguagem falada é a própria substância da poesia, do drama e do romance e quase demanda vocalização. Isso conduz a uma visão do livro como um teatro em que a performance se realiza. (McKENZIE, 2002, p. 218)[9]

Do mesmo modo, ainda que destaque em McLuhan a relação entre os modos de pensar e a evolução dos meios e modos de comunicação (ZUMTHOR, 2007, p. 36), o medievalista Paul Zumthor indica que tal oposição entre oralidade e escrita não deve ser mantida de modo tão rigoroso. Mesmo ao sublinhar a percepção daquilo que é transmitido como diferença fundamental entre os meios auditivos (pelo ouvido) e a escrita, aborda em "Performance, Recepção, Leitura" (2007) o engajamento do corpo, uma recepção que envolve todos os sentidos, em suma, a ideia de *performance* na ação perceptiva – que iremos tratar na próxima seção. Ao esclarecer o sentido de corpo em seu texto, o teórico aponta para o:

> [...] peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e

[9] O texto em língua estrangeira é: "*Ong and McLuhan overstressed the connection between visualisation and quantification, leading to scientific discourse, a very narrowly defined function for "print", and a view of the book as a place for surface display and logical demonstration. Dialogue did not decay. Equally important is the relation between visualization and performance, which has nothing to do with quantification or logic. This is particularly so in literature, where the spoken language is the very substance of poetry, drama and novel and almost demands vocalization. It leads to a view of the book as a theatre in which performance takes place."*

> de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida pervertem nele seu primeiro impulso. (ZUMTHOR, 2007, p. 23)

Podemos entender, assim, que tal corpo não está ausente durante o ato da leitura. Zumthor leva a um entendimento do "ler" permeado pelo prazer, por um vínculo entre texto e leitor, para além da decodificação gráfica e informação. Trata-se, assim, de uma interpretação que envolve o ouvido, claro, mas não exclui o resto do corpo e nem a ambientação externa a ele.

Na verdade, as posturas críticas de McKenzie e a proposta de Zumthor indicam que a abordagem dos sentidos nos estudos de comunicação é importante, ao mesmo tempo em que relativizam algumas outras teorias sobre a ligação entre aparatos de comunicação e organização sensória.

Assim, podemos sintetizar essa discussão teórica em dois pontos: por um lado, um conjunto de estudiosos que apontaram uma afetação mais direta dos meios de comunicação sobre a percepção, em que o predomínio de uma mídia em determinado período de tempo altera a organização sensória do indivíduo. Por exemplo, vimos como alguns autores demonstram o destacamento da visão dos outros sentidos como consequência do alfabeto no homem ocidental, em sua consciência. Sua abordagem metodológica passa, de certo modo, pela apreensão de grandes períodos históricos. Por outro lado, teóricos que evitam em parte estas rupturas e encaminham suas teorias para uma mistura entre as diferentes formas de comunicação, afastando-se, portanto, da ideia de dominância de um sentido. Assim destacamos Michel de Certeau e Roger Chartier que, preocupados com as práticas localizadas, cotidianas, os usos, as apropriações e as criações, se ligam à Nova História Cultural (BURKE, 2008, p. 82). Deles também se aproxima Don Mckenzie, do campo da Bibliografia, que inclusive teve influência sobre os trabalhos de Chartier. Os estudos específicos realizados pelo teórico neozelandês – como as análises da casa impressora de William Bowyer, do comércio livreiro de Londres em 1644 ou ainda da edição dos Works, de William Congreve – permitiram-lhe pensar a mudança histórica "[...] a partir de um fundo de continuidade, de permanências, de temporalidades longas que não se alteram subitamente. A diferença se situa sobre essa continuidade básica, que é a rigor sua condição de possibilidade." (GONÇALVES, 2013, p. 12). A partir dessa perspectiva que lhe é possível considerar as imbricações entre oralidade e escrita e se distanciar da dicotomia olho-ouvido.

Na temática do corpo, o próprio Zumthor (2007) chama atenção para o leitor lendo, a operação do ler, a um hábito perceptivo (como veremos na próxima seção) mais individualizado, e não de modo geral.

Esse debate é especialmente pertinente, pois o audiolivro impõe uma discussão entre escrito e oral e sobre os sentidos na leitura. Afinal, sendo muitas vezes adaptado de obra originalmente impressa, este meio termina por, ao mesmo tempo, se aproximar e afastar do texto em papel.

Ademais, tendo à mão estas perspectivas teóricas, de que modo o audiolivro, enquanto narrativa no formato sonoro, inscrito em um suporte textual, e que requer também um conjunto de operações para seu entendimento, se daria também ao ler? Não se trata de abordar a "recepção" de um livro falado como igual a de um livro escrito, ou semelhante a de um filme, mas de pensar esse conjunto de ações (que podem ser específicos ou não da leitura de um audiolivro) por parte do ouvinte no encontro com as coerções do texto e de sua materialidade (CHARTIER, 2010) para produzir sentido.

Assim, elegemos como primeira parte do caminho para o desenvolvimento dessa abordagem a suspensão de uma automática oposição olho-ouvido. Tal suspensão já fora justificada anteriormente ao se considerar como atividades mais complexas tanto as leituras com texto impresso ou manuscrito quanto as leituras com textos sonoros Agora, apresentamos os conceitos capazes de trazer à luz as situações de audioleitura, as relações entre os audioleitores e os audiolivros e a influência da configuração material deste último. Reiteramos assim que o intuito é considerar o ler (e inclui-se aí, claro, o ler audiolivro) como atividade de apropriação, intelectual, afetiva, corporal (DE CERTEAU, 1998), como uma relação dinâmica entre as atitudes do leitor e as imposições do objeto de leitura.

Atitudes e imposições que são também físicas. Afinal, como afirma Goulemot, o leitor se definiria não apenas por seu psiquismo, mas também por uma fisiologia. "Somos um corpo que cansa ou fica sonolento, que boceja, experimenta dores, formigamentos, sofre de cãibras. Há mesmo uma instituição do corpo que lê" (GOULEMOT in CHARTIER, 1996, p. 109). Assim como o próprio objeto textual age sobre o corpo do leitor, pois, "inversamente, o livro, tomado como gênero, dá sua posição de sua leitura" (GOULEMOT in CHARTIER, 1996, p. 109).

1.2 **Audioleitura e audioleitor**

Com esses suportes teóricos sobre texto e leitura, surge a oportunidade de aprofundar as especificidades da audioleitura para mais adiante questionar os discursos que a circundam na contemporaneidade (RUBERY, 2011). E são os pesquisadores da História do Livro e da Leitura – em cujas perspectivas de estudo se pretende incluir o livro falado e a audioleitura – e os documentos históricos que permitem o cumprimento desse objetivo.

Primeiro, salientamos que a invenção do fonógrafo por Thomas A. Edison, no final do século XIX, pode ser tratada como marco importante dentro do desenvolvimento das tecnologias de comunicação, como meio de captura e reprodução do som, e dentro da leitura ouvida, devido ao paralelismo entre as transformações no campo da fonografia e a idealização de um produto editorial em formato sonoro.

O próprio inventor americano, ao apresentar a sua criação em artigo publicado na revista *The North American Review*, em 1878, descreve como um dos usos possíveis do fonógrafo a gravação de livros (os *phonographic books*) – e não apenas para os deficientes visuais –, permitindo, de certo modo, supor a presença ou a frequência com que muitos escritos eram oralizados, vocalizados, nos ambientes familiares, em grupos de amigos e nos espaços públicos, nos períodos anteriores a tecnologia fonográfica.

> Livros podem ser lidos por um recitador profissional disposto à caridade, ou por leitores especialmente empregados para esse propósito, e as gravações do tal livro podem ser usadas em asilos para cegos, hospitais, quartos de convalescentes, ou até em grande benefício e entretenimento para a senhora ou senhor cujos olhos e mãos podem estar de alguma outra maneira em uso; ou, novamente, por conta do maior divertimento que se pode ter com o livro quando lido por um recitador do que quando lido por um leitor mediano. A folha de gravação comum, que irá repetir esse livro entre 50 e 100 vezes, exigiria um valor que pagaria bem ao recitador original devido à dificuldade ligeiramente maior para leitura em voz alta ao fonógrafo. (EDISON, 1878, p. 533, tradução nossa)[10]

Na citação de Edison, podemos atentar para dois aspectos que este estudo sobre audiolivro pretende destacar mais adiante. A *ação* do intérprete (o papel do dito "recitador profissional" ou do "leitor mediano") e a especulação, já no século XIX, sobre a possibilidade

[10] O texto em língua estrangeira é: "*Books may be read by the charitably-inclined professional reader, or by such readers especially employed for that purpose, and the record of such book used un the asylums of the blind, hospitals, the sick-chamber, or even with great profit and amusement by the lady or gentleman whose eyes and hands may be otherwise employed; or, again, because of the greater enjoyment to be had from a book when read used by an elocutionist than when read by the average reader. The ordinary record-sheet, repeating this book from fifty to a hundred times as it will, would command a price that would pay the original reader well for the slightly-increased difficulty in reading it aloud in the phonograph"*

de audição de um livro paralelamente à realização de outras tarefas (um “grande benefício e entretenimento para a senhora ou senhor cujos olhos e mãos podem estar de alguma outra maneira em uso”).

Em referência apenas ao primeiro aspecto, as palavras de Edison já atestam a importância da interpretação na oralização do escrito. Seja na interpretação presencial, com o livro diante de si, ou na vocalização mediada por aparelho de reprodução do som, o papel do intérprete/ledor é um elemento fundamental do texto, pois ele imprime em seu ato timbre, entonação, volume, emoção, recorrendo a uma técnica para melhor uso da voz se for um profissional. Um exemplo conhecido é o do escritor inglês Charles Dickens, que, nos últimos anos de sua vida, realizava leituras públicas em auditórios, teatros, com grande sucesso (ANDREWS, 2006).

Seria possível e correto conceber, então, a ação do intérprete como indício de uma certa continuidade dessa diferente forma de experimentar a literatura? Com predominância ou não, obras interpretadas oralmente, das mais diferentes formas, fizeram-se presentes em boa parte da História da Leitura. O que a tecnologia fonográfica efetua nessa prática, de maneira inicial e mais evidente, é a separação entre intérprete e audiência. E, consequentemente, cria a possibilidade de constituição dos livros falados como produto editorial, isto é, um formato que exige um processo de produção (constituído de edição, composição), armazenamento e distribuição. Para tanto, dependerá também de mudanças nos suportes técnicos, na narrativa e de uma série de acordos (inclusive políticos, econômicos, etc) entre instituições e indivíduos. Quando se entende a leitura ouvida nessas camadas históricas mais distantes, torna-se possível escapar a visão de que se trata de uma simples subprática de leitura.

Em seu livro *Uma história da Leitura* (1997), Alberto Manguel apresenta múltiplos casos de leituras em voz alta. Desde leituras oralizadas em mosteiros e leituras públicas na Europa, durante a Idade Média, a práticas semelhantes mais recentes, como as vocalizações de escritos durante o expediente nas fábricas de charutos, em Cuba e nos Estados Unidos, no século XIX. Acrescentando-se aí as narrações dos pais para seus filhos ou as leituras públicas em eventos culturais e/ou comerciais.

Contudo, esse próprio ato de leitura é entendido, muitas vezes, como um momento de submissão do ouvinte, de torná-lo passivo diante de uma obra. O próprio Manguel afirma que:

> [...] Render-se à voz do leitor – exceto quando a personalidade do ouvinte é dominadora – retira nossa capacidade de estabelecer um certo ritmo para o livro, um tom, uma entonação que é exclusiva de cada um. O ouvido é condenado à língua de outra pessoa, e nesse ato estabelece-se uma hierarquia (às vezes tornada aparente pela posição privilegiada do leitor, numa cadeira separada ou num pódio) que coloca

> o ouvinte nas mãos do leitor. Até fisicamente, o ouvinte seguirá amiúde o exemplo do leitor. (MANGUEL, 1997, p. 146)

Esta afirmação de Manguel corresponde a uma leitura oralizada em que intérprete e ouvinte compartilham o mesmo ambiente, mas, merece ser questionada antes de validada para descrever tanto a "audioleitura presencial" quanto para pensar a prática de leitura com audiolivro. Como já descrito anteriormente, é certo que quem ouve a interpretação não atribui ao texto a sua voz imaginada, seu tom. Esse papel é do ledor/intérprete. Mas é este fator definidor de uma recepção passiva ou menos imaginativa?

Para buscar algum entendimento, podemos agora retomar mais profundamente a noção de *performance*, explicada por Paul Zumthor (2007).

O conceito de *performance*, geralmente associado à oralidade ou a práticas de comunicação oral e também utilizado em referência ao emissor da mensagem, é invertido e ampliado pelo autor, para incluir o que ele denomina "hábitos receptivos", nos mais diversos modos de comunicação. Desta maneira, ele recorre ao termo para pensar também as práticas de leitura.

Deixando um pouco mais claro o que ele nos apresenta como *performance* – sem, no entanto, impor uma definição rígida, como ele ressalta –, o estudioso aborda o conceito citado como o momento da percepção em que pesam tempo, espaço, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a resposta do público. Isto é, a *performance* não se reduz apenas à recepção do conteúdo (no caso da leitura, verbal), informativo, unidirecional, não se limita às ações do transmissor nem pode ser tão claramente descrita, devido ao seu caráter único e transitório. Por fim, seria o instante mesmo de comunicação ambientado por condições variadas que permitem a máxima experimentação, de percepção, inclusive física, individualizada. A *performance* é eficaz na medida que, no contato entre locutor e ouvinte, em uma determinada situação comunicativa, leva ao prazer, a um envolvimento sensório, que também contribuirá para a produção do sentido.

Entretanto, segundo ele, uma relação direta entre *performance*, gestualidade e oralidade dificulta a aplicação do termo a outras atividades comunicativas, em que locutor e ouvinte não ocupam o mesmo espaço ou tempo, sendo seu contato mediado por outros aparatos de comunicação. Isso não o impede, em seu percurso teórico, de tentar reempregar a ideia de *performance*, sem prejuízo ao seu sentido, em outras formas de comunicação, pois "qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo." (ZUMTHOR, 2007, p. 38). Em seu livro, termina por realizar

assim considerações mais enfáticas acerca da escrita e dos hábitos de leitura com o livro impresso. Ao final, isso nos permite também certo aproveitamento para pensar a leitura de audiolivros.

Na visão de Zumthor, a leitura não se diferencia tanto da comunicação oral. Em ambas, há uma situação de *performance*, ainda que em níveis diferentes por conta do meio de comunicação. Na leitura de um texto poético, há também voz, a do leitor, que a seu modo aplica uma elocução ao que lê, preenche os vazios que a escrita apresenta, tornando esta prática, para usar os termos do autor, a "escuta de uma voz" (ZUMTHOR, 2007, p. 87). A ele, leitor, caberá recuperar a situação de enunciação representada no silêncio do papel. Daí, a inclusão da literatura na categoria do poético, por conta do que pode causar, de uma vinculação que pode criar entre si e o leitor, pois sempre haverá, numa situação de comunicação, um corpo em busca de prazer.

Na verdade, é este o objetivo de todo texto (podemos inclusive tomá-lo novamente no sentido proposto por McKenzie) verdadeiramente "poético", segundo Zumthor: produzir efeitos sobre nosso corpo. "Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza." (ZUMTHOR, 2007, p. 35). Para isso, no entanto, exigirá deste mesmo ouvinte sua participação no reconhecimento do espaço de *performance*, seu comprometimento empírico, corporal, portanto, uma "operação cognitiva", se quisermos usar as palavras dele.

Se contrastarmos esta noção de *performance* ao que é dito por Manguel a respeito da leitura ouvida, temos que o ouvinte não se rende, nem segue o intérprete, nem seu ouvido é necessariamente condenado à língua deste. O momento performativo envolve o ouvinte, exige dele engajamento, reconhecimento de um outro, de sua intenção – noção de teatralidade (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

No exercício de aproximação entre as palavras de Mckenzie sobre as formas expressivas dos objetos textuais e o sentido e o que Zumthor descreve sobre os recursos plásticos aplicados aos textos escritos e as páginas em branco para torná-los objetos de *performance*, ou seja, "recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe* (ZUMTHOR, 2007, p. 73), afastando a prática da simples decifração de um código, chegamos ao tema da materialidade, da organização textual, aos elementos não-verbais apresentados aos leitores. Chegamos também aos meios de comunicação, que alteram a apresentação dos textos e alteram a situação de *performance*, na medida em que também modificam a "intensidade da presença" (ZUMTHOR, 2007, p. 69), em que retiram ou acrescentam certos elementos desta

mediação e afastam ou aproximam locutor-ouvinte (Zumthor exemplifica a mediação auditiva com discos e rádios, tecnologia fonográfica, portanto).

Assim, podemos realizar duas observações sobre meio e materialidade que nos parecem relevantes. Primeiro: se considerarmos apenas o objeto deste trabalho, a leitura com audiolivro, que pode ser ouvido fora do seu contexto original de interpretação, assim como o texto escrito, há a presença de uma materialidade do texto sonoro – formada também por uma escolha de ledor (intérprete), uma edição, talvez com efeitos que possam cumprir funções, por exemplo, de índices dentro da narrativa ou de organização das divisões do livro falado (prólogo, capítulos, dedicatórias, etc). Isso significa que, assim como os livros "são sempre o resultado de múltiplas operações que supõem decisões, técnicas e competências muito diversas" (CHARTIER, 2010, p. 21), os audiolivros, também produtos editoriais, seguem o mesmo princípio. Nessa tentativa de aproximação das palavras de Chartier sobre o livro e a cultura escrita, o que está em jogo nessa adaptação é, além da produção do livro falado, o próprio texto, suas novas formas materiais e sonoras.

Segundo: da mesma maneira, não devemos esquecer as formas materiais dos suportes de reprodução, que poderiam participar da produção de sentido influenciando na atitude do leitor para com o texto, na relação física, ou fisiológica, como chama atenção o já citado Goulemot, entre audioleitor e tecnologia.

E se, com o avanço da fonografia, ouvir música tornou-se ato de manipular aparelhos de reprodução (*cf.* IAZZETA, 2012), podemos pensar o mesmo sobre a leitura de um audiolivro. Retornando a Thomas A. Edison, que colocava a audioleitura como a segunda possibilidade de uso do aparelho do fonógrafo (enquanto a música era a quarta) – ainda que o audiolivro estivesse longe de ser efetivamente fabricado e distribuído em maior escala –, temos a descrição de uma cena de leitura feita pelo inventor em que se identificam posturas de leitura por parte do leitor em relação ao *phonographic book*:

> [...] 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). 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* MCCLURE, 1879, p. 80)[11]

[11] O texto em língua estrangeira é: *"A first-class elocutionist will read one of Dickens* novels into the phonograph. It can all be printed on a sheet ten inches square, and these can be multi-plied by the million copies by a cheap process of electrotyping. These sheets will be sold for, say, twenty-five cents. A man is tired, and his wife's eyes are failing, and so they sit around and hear the phonograph read from this sheet the whole novel with all the expression of a first-class reader.*"

Claro que, atualmente, já não é preciso sentar próximo aos reprodutores de áudio, pois muitos já são mais portáteis ou estão em formato de programas e aplicativos, instalados em outros dispositivos, como *notebooks*, *smartphones* e *tablets*. Contudo, é dentro dessa ampla possibilidade de se ouvir um audiolivro, de se relacionar com os suportes – não apenas usando o ouvido - e os ambientes da leitura que devemos problematizar a prática da leitura do livro sonoro. Daí, colocar em questão esse ato de atribuição de voz como elemento definitivo ao se avaliar as práticas de leitura com livro e com audiolivro.

Temos como exemplo o aplicativo *Whispersync for voice*, da Amazon. Com este programa, pode-se sincronizar a leitura de um livro no *e-reader* Kindle com a leitura narrada em *iPhone*, *iPod* ou outro dispositivo de áudio com sistema Android, o que permite a alternância entre elas. Depois de ler o texto escrito sentado em casa, seria possível continuar a leitura com o texto narrado no deslocamento para o trabalho. Em uma análise desse ato de ler, poderíamos pensar se tal leitura seria "ouvida" ou "visual" ou uma prática mais complexa. Curiosamente, se nos baseássemos na dicotomia olho-ouvido e tivéssemos como certo o texto apenas como escrito, nessa combinação estaria sugerida exatamente a passagem de uma leitura para uma não-leitura e vice-versa, ideia que poderíamos problematizar.

Assim, levando em conta tais pontuações sobre corpo e materialidade dos textos e dos suportes e incluindo-as também como elementos da situação de audioleitura, podemos pensar em uma certa performatividade e (por que não?) numa poética dos audiolivros, isto é, sua potencialidade para gerar efeitos sobre o audioleitor. Em sua coluna no jornal O Globo, em 10 de maio de 2008, Betty Orsini apresenta uma carta recebida por uma leitora, que descreve sua experiência com o audiolivro de Orsini.

> [...] Podia comprar, mas hesitei. Pegando emprestado talvez me desse a impressão de ser algo que não me pertence, então, que não me tocaria tanto... Ilusão! Tentei ser prática e enfiei o CD no rádio do carro: até o Fundão a Bety me fará companhia. Não consegui dirigir direito. Muitas coisas se mexeram em minha mente. Então, número de marchas, setas, embreagem, visibilidade... tudo ficou confuso. Desliguei. em casa, deitada no sofá, coloquei o CD no home, equalizei, então, de cinco caixas saía sua voz. Como no jornal, ri, me diverti, chorei, gargalhei, fiquei curiosa por saber mais, pensei, repensei, concordei, absorvi. [...][12]

Trata-se de um exemplo da dificuldade de sustentar a dicotomia olho-ouvido em uma experiência que pode se apresentar como múltipla, devido ao meio, à materialidade como produtora de sentido e, claro, aos quadros de referência e engajamento do audioleitor.

[12] Fonte: JORNAL O GLOBO, 10 de maio de 2008, "Palavras por dizer", coluna de BETY ORSINI. Disponível no Acervo O Globo: http://acervo.oglobo.globo.com/

Parece-nos assim que as palavras de Zumthor também se encontram na ênfase dada por Roger Chartier, na teoria da leitura, à importância de se analisar o processo de construção de sentido como constituído de “leitores dotados de competências específicas, identificados pelas suas posições e disposições, caracterizados pela sua prática do ler e, por outro lado, textos cujo significado se encontra sempre dependente dos dispositivos discursivos e formais" (CHARTIER, 2002a, p. 25). Isso significa considerar a leitura não como um processo de interpretação ou reconstituição de sentido a partir do texto puro. Entender o ler é perceber as diferentes determinações que estão envolvidas nesse processo, como o leitor e sua bagagem cultural, a forma material do texto e as implicações trazidas pelo suporte textual para a relação (inclusive física) dele com o leitor.

Com tais pontuações, visamos deixar clara uma visão menos estreita da leitura, abordando-a não como extração de significados, mas constituída por diversas determinações que vêm do mundo cultural e social do leitor e da forma material da obra e do suporte textual. Essa visão mais ampla sobre o ler é que nos leva a refletir sobre a ideia de que o audiolivro traz uma mudança de uma leitura absolutamente “visual”, no uso do impresso ou texto digital, para uma plenamente “auditiva”, com o texto sonoro. Não queremos dizer que vemos os dois usos como iguais, mas desejamos, no momento, tirá-los dessa concepção fixa, pré-determinada, e colocá-los em condições de incerteza.

Vemos que o suporte material é mais que receptáculo ou repositório de conteúdo. Uma obra específica não é só formada pelas palavras escritas pelo autor, mas também por sua tipografia, seu *design* de capa, seu tipo de papel, o tamanho do suporte etc, que levam o leitor a estabelecer uma relação, de certa forma, interativa e multissensorial no ato de leitura. Podemos considerar que materialidade indica ao leitor determinados usos, manuseios e apropriações, com maior participação de outros sentidos, do corpo, que se engaja e se envolve com o texto, o suporte e o ambiente em que o ler se dá.

Como Chartier explica:

> os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de significados. (CHARTIER, 2002b, p. 61)

Nesse cenário mais complexo, poderíamos nos interrogar se afirmar a passividade na audioleitura não seria negar tanto a participação do audioleitor e sua capacidade de inventar, de se apropriar, de criar quanto excluir a influência do texto.

Com esse tipo de pontuação, pavimentamos assim o caminho para pensar o audiolivro como produto que exige determinadas habilidades do audioleitor e que, dessa maneira, não deve ser posto em posição inferior em uma suposta hierarquia dos meios literários. Ao escrever sobre a relação, entre os primeiros registros falados e as antologias de recitação preexistentes, no século XIX, para repensar a ideia de passividade na experiência de ouvir naquela época, James Camlot conclui seu trabalho afirmando que:

> [...] é precisamente essa disparidade entre diferentes manifestações da literatura – tão poderosamente dramatizada para nós pelos primeiros registros falados – que nós deveríamos trazer à tona e avaliar como um meio de especular sobre os efeitos vitais da materialidade de um trabalho literário. [...] Por sua aparente proximidade dos livros impressos coincidir com tantas diferenças materiais ou "performáticas" deles, gravações literárias podem revelar muito sobre os modos de experiência estética produzidos por manifestações performáticas particulares da literatura, e podem servir para nos lembrar que ler um livro nunca é uma atividade simples e quieta, mas sempre uma prática informada tecnologicamente e culturalmente ensaiada. (CAMLOT in GREENSPAN; ROSE, 2003, p. 168, tradução nossa)[13]

Nesse sentido, dentro da perspectiva da Comunicação, uma pesquisa sobre audiolivros e as práticas em que estão inseridos deve observar as diferenças de atitude dos leitores em relação aos hábitos e formas da leitura de um livro, e também as distâncias e proximidades entre as versões sonora e impressa (ou na tela), afastada das concepções de passividade, rebaixamento, degradação ou termo semelhante.

Nos Estados Unidos, segundo Daniel Platt (in GREENSPAN; ROSE, 2012), o *boom* dos audiolivros nos anos 1990 levou críticos e acadêmicos as mesmas questões colocadas em relação à *paperback revolution* (revolução dos livros de bolso), nos anos 1960. Estava em debate a validade do audiolivro como democratizante, uma tecnologia que permitiria o acesso dos cidadãos ocupados à literatura. Questionava-se se este meio de comunicação não seria uma degradação da arte e um rebaixamento da cultura. Segundo Platt, anúncios de editoras para seus audiolivros, como a HarperCollins ("*Remember how great it was to have somebody read to you?*"), "resumiam os medos de muitos observadores de uma sociedade infantilizada, funcionalmente analfabeta, onde ler estava 'a par com a passividade do ver televisão'."(PLATT in GREENSPAN; ROSE, 2012, p. 195).

---

[13]O texto em língua estrangeira é: "*[...] It is precisely this disparity bewteen different manifestations of literature – so powerfully dramatized for us by early spoken recordings – that we should bring to the fore and value as a means of speculating upon vital effects of a literary work's materiality. [...] Because their apparent proximity to print books coincides with so many material or 'performative' differences from them, literary recordings can reveal much about the modes of aesthetic experience produced by particular performative manifestations of literature, and can serve to remind us that reading a book is never a simple or quiet activity, but always a technologically informed and culturally rehearsed practice.*"

Na falta de artigos acadêmicos no Brasil voltados para o audiolivro, empreendemos uma pesquisa em acervos dos jornais O Globo e Estado de S.Paulo, que disponibilizam antigas edições na internet, em busca de reportagens e colunas que tivesse esse meio como tema central. Sem muito sucesso, o que esta varredura permitiu identificar foram as resistências de alguns artistas nos anos de 1990. Na reportagem “Muito além do Além”, publicada em O Globo de 3 de agosto de 1993, informava-se a gravação de quatro audiolivros pelo escritor Paulo Coelho: “O Alquimista”, “Brida”, “Diário de um mago” e “As Valkírias”. Em uma seção coordenada, intitulada “Artistas divergem sobre a iniciativa”, encontramos opiniões sobre o formato. Disse à época a cantora Nana Caymmi: "Eu não li nenhum livro dele e, para mim, disco é música e literatura é livro. Mas neste país, que é o restolho do mundo, pode ser que a onda pegue. Com a literatura talvez dê certo, mas não acredito que funcionasse com Machado de Assis ou Guimarães Rosa. Quem leva literatura a sério, não vai comprar.". O ator Rodolfo Bottino também se manifestou de maneira contrária ao formato: "Perde o encanto porque é como os filmes e peças baseados em livros: normalmente a gente não gosta porque tem outro livro na cabeça. E vai alimentar a preguiça das pessoas. Ajuda a destruir a própria literatura.".

Refletindo sobre tais críticas, encontramos uma oportunidade e uma necessidade de uma investigação empírica e teórica localizada das práticas de audioleitura e tudo o que a envolve: os suportes textuais (capítulo 2), o audiolivro com sua estrutura, sua materialidade (capítulo 4), o ambiente de leitura, o audioleitor e suas referências, sua memória, seu corpo (capítulo 5). E é nesse momento que esta investigação evidencia sua importância para o campo da Comunicação e apresenta sua justificativa (de existência), inclusive metodológica.

1.3 **Questionando os discursos**

Se tantos são os fatores que conformam as práticas de audioleitura, cabe interrogar a possibilidade de se ler um audiolivro “a qualquer hora e em qualquer lugar”, junto a outras atividades, sem perda de tempo, discurso recorrente no mercado editorial (veiculado em seus *sites* de vendas, por exemplo) sobre o livro falado. Aparentemente, tal pensamento vai de encontro à realidade mostrada pelos dados da terceira edição da pesquisa Retratos da Leitura

no Brasil[14], realizada pelo Instituto Pró-Livro, que mostrou perfis dos leitores do país em 2011.

Segundo o estudo, cuja amostra representa 93% da população do país (pouco mais de 178 milhões de pessoas), 53,8 milhões de brasileiros estariam lendo menos do que no passado. Destes, 50% apontam como razão para a pouca leitura exatamente a falta de tempo. Outros 15% afirmam ter dificuldades no uso do livro por conta de limitações físicas (visão), por ler muito devagar ou devido à pouca capacidade de concentração ou compreensão. Apenas 4% apontam pouca acessibilidade, seja por preços altos, falta de pontos de compra ou de bibliotecas. Isto é, pelo menos 65% do universo representado no levantamento se encaixariam como potencial público alvo dos audiolivros.

Ademais, ouvir é uma habilidade inata, não precisa ser aprendido e, portanto, é uma prática natural dos seres humanos (sem deficiências auditivas), sendo realizada de modo automático, simultaneamente com muitos outros afazeres. Então, parece fazer sentido vislumbrar a audição de um audiolivro enquanto se dirige ou durante uma corrida – seriam as atividades multitarefas do nosso cotidiano (REGIS; TIMPONI; MAIA, 2011). Ainda mais quando se considera a portabilidade de alguns suportes de reprodução digitais.

Entretanto, levando em conta o nível de atenção necessário para fazê-lo com eficiência e, consequentemente, a qualidade da prática da leitura e da percepção, ligada à capacidade cognitiva dos indivíduos ao realizarem tarefas simultâneas, devemos pensar sobre a pertinência do discurso do mercado sobre a audioleitura. Afinal, a atenção tem seus limites definidos, o que limita também nossas habilidades para tarefas múltiplas (DAVENPORT; BECK, 2001). Além disso, há as características particulares de cada obra que moldam as condições da leitura e podem exigir operações sensórias e intelectuais dos audioleitores.

Sem a intenção de compararmos épocas ou estágios tecnológicos, a retomada do que Edison imaginava para o seu fonógrafo evidencia a coincidência do discurso do século XIX com o do século XXI. Com base no que já foi abordado sobre os conceitos de texto e leitura e as práticas e apropriações, é preciso, então, colocar esta "prática multitarefa" como uma de nossas questões para tentar enxergar como os leitores entrevistados conseguem (se é que o tentam ou o querem) um paralelismo eficiente da leitura com outra atividade.

[14] Na aplicação do questionário da pesquisa foram utilizados os seguintes conceitos. "Leitor: o que declarou, no momento da entrevista, ter lido pelo menos um livro nos últimos três meses; Não Leitor: o que declarou não ter lido nenhum livro nos últimos três meses (e mesmo quem leu em outros meses que não os três últimos ou mesmo que leu ocasionalmente). Índice de leitura- tem como referencia a leitura dos últimos três meses anteriores a pesquisa." (p.21) Na definição de livros, foram usados incluídos "livros tradicionais, livros digitais/eletrônicos, audiolivros digitais-daisy, livros em braile e apostilas escolares" (p.31).

Ao não se generalizar determinados discursos, podemos tentar verificar e identificar se há, no nosso grupo de entrevistados, indivíduos mais capazes de compartilhar sua atenção simultaneamente entre uma audioleitura e outra atividade ou com mais ou menos capacidade de se concentrar em um livro sonoro. Sem esquecermos das diferentes maneiras pelas quais cada audioleitor pode se utilizar do audiolivro, o que vai além da percepção desta prática de leitura como simples audição.

E ao se perceber sua complexidade, evitam-se também avaliações que destaquem as diferenças da audioleitura para a leitura no impresso ou na tela como depreciações. Matthew Rubery, na introdução do livro *Audiobooks, Literature and Sound Studies* (2011) chama exatamente atenção para o que ele denomina "*status* marginal" do audiolivro, devido à ausência de uma discussão crítica em torno do formato ou a comparações desfavoráveis com a leitura de um livro impresso. Com o fim de estabelecer um ponto de partida para um debate acadêmico deste meio de comunicação, Rubery lista oito críticas apontadas contra o audiolivro e as questiona, em seguida, com seus argumentos.

São elas: **1) Ouvir um audiolivro é uma atividade passiva**, pela perda da "vocalização" do texto por parte do audioleitor, que, segundo Rubery, seria, para alguns, parte da apreensão imaginativa da literatura; **2) Audiolivros não requerem o mesmo nível de concentração como livros impressos.** Neste caso, nas palavras do estudioso, as mesmas características dos audiolivros promovidas como vantagens do formato, como portabilidade ou suplemento para outras atividades paralelas, são usadas pelos críticos para "denegrirem o formato como uma versão diluída do livro impresso" (RUBERY in RUBERY, 2011, p. 11); **3) Audiolivros distorcem as narrativas originais através de resumo dos textos**. Ao questionar tal afirmação, ele atenta para o fato de que o resumo de obras é uma "opção disponível" em qualquer formato textual, seja sonoro ou impresso. Para ele, a diferença entre livro e audiolivro é o modo de recepção; **4) O leitor perde o controle sobre o andamento do audiolivro**, o que Rubery reconhece ao dizer que a presença do narrador pode atrapalhar o "leitor que deseja demorar mais em uma passagem ou parar para um devaneio. O leitor de audiolivro cuja mente vagueia momentaneamente arrisca a sacrificar a compreensão quando o narrador segue rapidamente para a próxima sequência de eventos." (RUBERY in RUBERY, 2011, p. 12); **5) Leitura em voz alta é para crianças**, frase rebatida com uma breve contextualização da presença da "contação" de histórias pela voz tanto nas culturas orais quanto nas já marcadas pelas tecnologias de escrita; **6) O narrador do audiolivro interfere a recepção do texto pelo leitor**, o que Rubery não nega. Mas ele tenta destacar as diferentes

maneiras com que o intérprete de um audiolivro pode desenvolver um texto e a importância da escolha de narradores adequados à obra; **7) Audiolivros não têm forma**, dizem críticos referindo-se às perdas gráficas ocasionadas com a dificuldade em transpor para o formato em áudio certos elementos paratextuais ou jogos de sentido realizados na página devido a estruturação tipográfica etc. Para Rubery, o que há, na verdade, é a substituição de uma complexidade pela outra. "O desafio de realizar efeitos visuais sonoramente tem sido em alguns casos o responsável por gerar suas próprias inovações formais." (RUBERY in RUBERY, 2011, p. 15); e **8) Audiolivros apelam apenas para o ouvido, não para o olho**, afirmação que o estudioso questiona sugerindo uma reflexão em torno da influência do campo visual, dos ambientes de leitura na experiência do audioleitor.

A maioria dessas críticas é tratada, de maneira direta ou indireta, no desenvolvimento deste texto. Contudo, eventuais considerações que possam ser feitas não implicam em respostas tidas como verdadeiras, mas como pontos de partida para relevantes discussões posteriores. Aliás, diante do arcabouço teórico aqui explorado, generalizações ou categorizações rígidas sobre as práticas de leitura são inapropriadas a uma investigação que põe como interesse a diversidade de relações leitor e objeto de leitura.

Além disso, como afirma James Shokoff, no artigo "*What is an audiobook?*", publicado em 2001, deve-se analisar o audiolivro como tal, assim como se avalia um filme como um filme, considerando sua organização, produção, conteúdo, etc. Assim, deseja-se abandonar essas premissas que se apresentam como verdades sedimentadas, para uma investigação aberta ao que possa emergir de seu objeto.

Encerramos esse percurso de articulações teóricas e concluímos este capítulo reapresentando nosso objetivo de mostrar a prática de ouvir um audiolivro como ato de leitura, por meio da ampliação do próprio conceito de texto. Além disso, visamos evidenciar a importância de uma pesquisa sobre audioleitura ir além da dicotomia olho-ouvido, quando essa leitura é vista em contraste com a leitura no impresso ou na tela.

Somente transportando o termo "texto" também para modos de construções narrativas não-escritos e concebendo-o também como construído em uma relação dinâmica entre leitor e objeto lido, foi possível pensar uma pluralidade de atitudes sobre o audioleitor em relação ao audiolivro. E quando se atribui a este uma capacidade de invenção e criação na sua prática de leitura – supondo, portanto, o uso de suas habilidades intelectuais, corporais e de seus afetos e suas memórias – surge o caminho para se problematizar algumas ideias sobre esta atividade ensaiada culturalmente e tecnologicamente informada.

Como vimos, a presença do intérprete, que toma para si a voz, o tom, o ritmo das palavras, pode indicar menos uma leitura passiva que uma outra experiência estética, com especificidades e exigências que precisam ser levadas em conta em uma investigação sobre a audioleitura. Junto a isso, é importante considerar a importância das formas materiais que um audiolivro pode assumir – e das quais o intérprete é um elemento – e as possibilidades e dos constrangimentos, respectivamente, permitidos e impostos pelos suportes tecnológicos.

Diante dessa complexidade, não negamos o discurso sobre a compatibilidade da leitura de um audiolivro com tarefas paralelas, simultâneas, afinal o audioleitor é quem deve dizer sobre sua experiência – e aqui ele dirá. Contudo, esse deve ser problematizado na medida em que parece se colocar de modo generalizante, já que é apresentada como grande vantagem do livro falado, e pode encobrir outros tipos de práticas de leitura.

No fim, com menos definições sobre o audiolivro ou a audioleitura e menos pré-julgamentos por sua comparação superficial com o impresso, o que se tem é um campo mais aberto de possibilidades de estudo.

Finalmente, todo esse desenvolvimento teórico contribuiu de maneira fundamental para o recorte desta pesquisa: deve estar claro que suas perguntas referem-se apenas aos audioleitores videntes. Porque se entende que, nas poucas investigações sobre o audiolivro no Brasil, as práticas destes indivíduos são pouco exploradas e problematizadas, o que contribui para uma visão estreita sobre ele. Ainda que este formato seja entendido como importante para os deficientes visuais, ele não é uma tecnologia específica para estas pessoas – como visto no artigo do próprio Thomas Edison. Sua função social é “apenas” uma das apropriações possíveis.

Tampouco se pretende dar a ideia de que a audioleitura de um vidente é mais complexa que a de um cego – o que se deixará claro no próximo capítulo. Aliás, a audição do audiolivro por um cego contribui para sustentar a visão dessa prática como leitura. Dizer que um deficiente visual não lê porque não pode usar os olhos é, primeiramente, um ato de exclusão e, em seguida, de estreitamento desse conceito debatido nestas páginas iniciais.

Então, o que se estabeleceu como proposta é a verificação das experiências envolvendo todos os sentidos, sem que os audioleitores tenham sido levados a elas por conta de uma necessidade física especial.

2 FONOGRAFIA E AUDIOLEITURA: EM BUSCA DE UMA CONTEXTUALIZAÇÃO

Na exploração inicial desse campo, tentamos realizar uma breve contextualização do formato sonoro. No entanto, esta etapa não se constituiu sem problemas. As poucas referências bibliográficas específicas sobre o audiolivro no Brasil fizeram com que esta etapa da pesquisa estivesse condicionada, em boa parte, à disponibilidade de documentos históricos por parte de algumas instituições, inclusive de fora do país. Chegamos às principais fontes via internet, no acesso a acervos e bibliotecas virtuais, em que foi possível encontrar informações e conteúdo multimídia que serviram como dados para novas perguntas e entendimentos. Entre fontes primárias e secundárias, tivemos à disposição discografias, catálogos, correspondências e artigos, notícias e propagandas de jornais e revistas, além de outras referências textuais da transição do século XIX para o século XX e de décadas posteriores.

Não se busca, portanto, resgatar toda a história do audiolivro, ainda que possamos expor as mudanças e aperfeiçoamentos tecnológicos que impactam na produção, na distribuição e no consumo do meio literário aqui estudado. As fontes às quais se recorreu fornecem apenas pistas sobre tempos e espaços históricos específicos, que não necessariamente se apresentam como se uma fosse o efeito (ou causa) exato(a) da outra. Sendo assim, há muito mais para ser investigado, numa perspectiva histórica, sobre o livro falado do que o que se pretende (e que se pôde) mostrar.

Na realidade, as informações colhidas nessa análise documental (MOREIRA, 2005) dão sentido à proposta de confrontação de discursos e premissas sobre o audiolivro. E o que emerge então são encadeamentos de informações retiradas daqueles documentos com as fontes teóricas, a partir dos quais se passa a pensar o formato audiolivro e o que se fala sobre ele. Ressaltamos, portanto, que essa construção de contextualização, de um lado, esforçar-se-á para não se apresentar como um fato totalmente dado, certo. Por outro lado, fundamentalmente, apresentar-se-á como base de novos olhares e novas perspectivas.

Assim, inicialmente, a investigação teve como foco as origens do audiolivro, frequentemente datado dos anos 1930 e 1940 e cuja função era garantir a soldados feridos em guerra e demais deficientes visuais civis acesso à literatura, o que pode justificar a longínqua associação entre este público e os livros falados. Em seguida, um cenário mais complexo de produção de livros falados ficou evidente no acidental estudo de caso da *American Foudation*

for the Blind (AFB), o que permitiu a reflexão sobre a materialidade dos audiolivros e dos aparelhos tecnológicos que o circundam para melhor abordá-lo como tecnologia de comunicação na contemporaneidade e refletir sobre as relações possíveis entre audioleitores e obras.

Vai-se ao encontro do que fora abordado no primeiro capítulo sobre a importância de se considerar a materialidade dos suportes textuais (nesse caso, de armazenamento e reprodução do audiolivro) como influentes nas práticas de leitura e não meros repositórios de textos. Nesse sentido, falar do audiolivro implicou debater, além das características formais da obra, os aparatos tecnológicos e os contextos culturais que o acompanham. Ademais, é preciso considerar o entendimento de que o audiolivro não é um suporte em si mesmo. Tampouco, atualmente, há dispositivo específico para reproduzi-lo. Ele precisa (e sempre precisou) de uma mídia compatível para ser atualizado e ouvido, independentemente de estar em formato analógico (como fita k-7 ou vinil) ou digital (com codificação em mp3, *wma*).

Posteriormente, o interesse por essa materialidade e o vasculhamento cada vez mais retroativo no tempo conduziram o estudo até a ideia-chave do já citado *phonographic book*, sugerido por Thomas A. Edison, e a percepção de um duplo desenvolvimento nos experimentos tecnológicos no campo da fonografia no início do século XX. De um lado, a aplicação específica dos *talking books* como auxílio para o acesso à literatura pelos deficientes visuais. Do outro, o uso de fonógrafos, gramofones e outros dispositivos de áudio para o entretenimento, com cilindros e, posteriormente, discos de músicas populares e instrumentais, óperas, bandas, recitações, romances.

Esse cenário duplo nos permite, de certa forma, aproximar as práticas de leitura com o ouvido pré-fonografia com a audição de um audiolivro. Esse enlace proposto resulta em uma visão sobre a audioleitura não como subprática, mas como atividade presente e, em muitas situações, concomitante à leitura silenciosa, em uma linha temporal mais prolongada. Para tanto, recorremos a estudiosos da Comunicação e da Leitura como suporte teórico para pensar as hipóteses sobre a "recepção" do texto sonoro e indagar os discursos sobre as tecnologias de comunicação. Além disso, dispomos minimamente de trabalhos e artigos acadêmicos voltados especificamente à tecnologia do livro sonoro e da fonografia.

É preciso frisar que restringimo-nos a Estados Unidos, onde foi inventado o fonógrafo e já há pesquisas sobre audiolivro e audioleitura e existe um mercado sólido para os *audiobooks*, e Brasil, local de interesse desta pesquisa.

2.1 **Fonografia e deficientes visuais**

"Mrs. Ferrars morreu na noite de 16 para 17 de Setembro — uma quinta-feira. Mandaram-me chamar às oito da manhã de sexta-feira, dia 17. Não havia nada a fazer. Ela já estava morta há algumas horas" (CHRISTIE, 2011, p.9)[15]. Assim começa o romance *The murder of Roger Ackroyd* ("O Assassinato de Roger Ackroyd", em português), de Agatha Christie, lançado em 1926. Trata-se também do trecho disponível de uma das primeiras obras adaptadas para o formato sonoro e distribuídas pela *Royal National Institute of Blind People* (RNIB), da Inglaterra, em 1935. Na mesma época, também foi gravada a obra *Typhoon* ("Tufão"), de Joseph Conrad. De acordo com a RNIB, uma das pioneiras nesse tipo de produção, os chamados *talking books* são fruto de um projeto de desenvolvimento iniciado na década anterior, cujo objetivo era tornar acessíveis os livros aos soldados cegos em batalha na Primeira Guerra Mundial e que tinham dificuldades com o sistema braile.

Paralelamente a isso, nos Estados Unidos, a *American Foundation for the Blind* (AFB), surgida no início da década de 1920, também buscava maneiras de tornar o *talking book* uma realidade barata e de fácil uso para os deficientes visuais, substituindo assim a leitura com as mãos e os espaçosos volumes dos livros no sistema braile. Um dos primeiros livros falados da instituição do qual foi possível encontrar dados ficou pronto em 1937. Tratava-se da peça *Anna Christie*, do dramaturgo Eugene O'Neill, vencedor do Nobel de Literatura em 1936. No mesmo ano também, ainda seria adaptada a tragédia *Anthony and Cleopatra* (Antônio e Cleópatra, em português), de William Shakespeare. Entretanto, um pouco antes, em 1934, a Biblioteca do Congresso já enviara a AFB uma lista de pedido de *talking books*, que incluía os quatro evangelhos, Salmos, textos patrióticos (como a Declaração de Independência e a Constituição americana), quatro obras de Shakespeare, entre elas Hamlet, e mais outros seis títulos, para o seu *Talking Books Program*.[16]

[15]Trecho extraído da versão em português da obra editada pela editora ASA. Na gravação, em inglês, a forma original é: *"Mrs Ferrars died on the night of the 16th to the 17 September, a Thursday. I was sent for at 8 o clock on the morning of Friday the 17th. There was nothing to be done. She had been dead some hours*."

[16] A carta com a lista completa está no site da AFB, sob o título "*Talking Books Selected by the Library of Congress, Library of Congress, 1934*". Disponível em: http://www.afb.org/ead.asp?EADID=19&nEADSeriesID=13&nEADSubSeriesID=40&nEADItemID=483&Mode=Image Acesso em 3 abril 2013.

Curiosamente, uma correspondência trocada entre o fundador e então presidente da AFB, Moses Charles Migel, e Herbert Putnam, da Biblioteca do Congresso, em maio de 1936, dão indícios de contatos e acordos entre as instituições americana e inglesa.[17]

Matthew Rubery explica que:

> A *American Foundation for the Blind* e o *Royal National Institute for the blind* trabalharam juntas nos anos subsequentes para compartilhar pequisas, trocar títulos e evitar gravações duplicadas. Bibliotecas similares de livros gravados foram abertas em Canadá, Austrália, Nova Zelândia e África do Sul. Planos de coleções para Rodésia, Índia, Espanha, Argentina, El Salvador, México, Rússia e, eventualmente, Arábia Saudita, Líbia, Jordânia e Ceilão (atual Sri Lanka, destaque nosso) representam a ambição do RNIB de estabelecer um "uma biblioteca internacional de livros falados da literatura mundial" (RUBERY, 2011, p. 6, tradução nossa)[18]

Dessa maneira, tanto a RNIB quanto a AFB, tornam difícil abordar o audiolivro dissociando-o de sua importante função social. Ademais, embora não sejam os deficientes visuais o público aqui pesquisado, os livros falados voltados para eles também abrem um espaço de importante contextualização da própria tecnologia que o torna possível, a fonografia.

A apresentação do caso da *American Foundation for the Blind* (AFB), nos Estados Unidos, no início do século XX, justifica-se exatamente por se referir a um momento de inovação tecnológica no campo da fonografia que se refletirá diretamente na viabilidade do livro falado naquele país, ao menos para os deficientes visuais. Na consulta das inúmeras cartas disponibilizadas no ambiente virtual, foi possível observar como a concepção do livro falado da AFB e a sua efetiva produção nos anos 1930 caminham lado a lado ao desenvolvimento da tecnologia fonográfica.

Ademais, esse breve relato mais focalizado evidencia a importância da materialidade no manuseio, na apropriação, na leitura da obra, deixando clara a percepção de uma complexidade também na audioleitura dos cegos e de como eles podem contribuir à teorização sobre a tecnologia audiolivro.

---

[17] Carta disponível em: http://www.afb.org/ead.asp?EADID=19&nEADSeriesID=13&nEADSubSeriesID=40&nEADItemID=499 Acesso em 5 abril 2013.

[18] O texto em língua estrangeira é: *The American Foundation for the Blind and the Royal National Institute for the Blind worked together in subsequent years in order to share research, exchange titles, and avoid duplicating recordings. Similar libraries of recorded books were opened in Canada, Australia, New Zealand, and South Africa. Plans for collections in Rhodesia, India, Spain, Argentina, El Salvador, Mexico, Russia, and, eventually, Saudi Arabia, Libya, Jordan, and Ceylon represented the RNIB's ambition to establish an "international talking book library of world literature."*

Finalmente, por falta de acesso a documentos sobre a RNIB, esta não foi abordada com a mesma profundidade. No entanto, é preciso registrar também seu papel na fabricação dos *talking books*.

2.1.1 *American Foundation for the Blind* e a tecnologia dos *talking books*

A Sociologia dos Textos, desenvolvida pelo teórico neozelandês Don F. McKenzie (2004) no campo da Bibliografia, contribuiu para nossa abordagem do caso específico da AFB e, principalmente, para pontuar os questionamentos sobre a relação leitor-suporte-obra.

Conforme explica o autor, a Sociologia dos Textos:

> […] também nos direciona a considerar as interações e motivações humanas que os textos envolvem em cada estágio de sua produção, transmissão e consumo. Isso nos alerta para o papel das instituições e suas próprias estruturas complexas em afetar as formas de discurso social, passado e presente. (McKENZIE, 2004, p. 15)[19]

McKenzie descreve essa necessidade de observar para além do próprio objeto textual exatamente por discordar da visão do texto como apenas forma verbal, como se tivesse uma essência, desvinculada de uma forma física, material.

Por este seu trabalho de revisão dentro da Bibliografia e sua proposta de uma "Sociologia dos Textos", exerceu influência sobre o historiador francês Roger Chartier, que, na aula inaugural no Collège de France, fez referência ao teórico neozelandês. Em suas palavras, McKenzie mostrou-nos que "o sentido de qualquer texto, seja ele conforme aos cânones ou sem qualidades, depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito" (CHARTIER, 2010).

Como afirmam Donald e Suarez (MCKENZIE, 2002), para McKenzie, todo texto (no sentido mais amplo como apresentado no capítulo 1), materialmente corporificado e é historicamente mediado, traz nas marcas de sua produção as circunstâncias econômicas, sociais, políticas e bibliográficas. Tal princípio:

> […] tem vastas implicações não apenas para as noções de textualidade, mas também para as concepções de leitura, edição e intenção autoral. Consequentemente, McKenzie propôs que o sentido de um livro não é apenas produto apenas da

[19] O texto em língua estrangeira é: "*[...] it also directs us to consider the human motives and interactions which texts involve at every stage of their production, transmission, and consumption. It alerts us to the roles of institutions, and their own complex structures, in affecting the forms of social discourse, past and present.*"

> intenção do autor, mas das intenções e ações de todos os agentes envolvidos em sua produção e recepção. (DONALD; SUAREZ in MCKENZIE, 2002, p. 6)

E justamente ao olharmos para essa produção, transmissão e consumo do livro falado no início do século XX e ao papel das instituições na elaboração do projeto da AFB, foi possível verificar: a) dados relacionados ao processo de gravação e aos usos dos livros falados, gravados em long-plays; e b) informações que evidenciam a influência de fatores sociais, econômicos, políticos e ideológicos no desenvolvimento de uma tecnologia ou na seleção de uma obra para ser gravada. Observa-se que mudanças e escolhas tecnológicas – seja por determinado aparelho de gravação e reprodução do som ou dispositivo de armazenamento de informação – podem se dar nos laboratórios de pesquisa e também nas relações entre os indivíduos e as instituições.

No caso da AFB, a fundação teve de lidar com questões de *copyright* dos autores dos livros impressos, que, para não cobrar *royalties*, queriam garantias de que as versões em áudio seriam apenas para os deficientes visuais e não concorreriam com o livro impresso nem seriam exibidas no rádio ou em lugares públicos. Enfrentou também a resistência de parte dos editores de livros em braile. Sem contar a busca pela liberação do uso dos dispositivos tecnológicos por parte dos donos de suas patentes e a luta pelo apoio financeiro do governo americano para investir na produção e distribuição dos aparelhos de reprodução e dos livros narrados para os cegos. (cf. KOESTLER, 2004)[20].

Tais dados tornam válido demonstrar brevemente o desenvolvimento da produção dos livros falados pela AFB. Além disso, permitem verificar como as mudanças nas formas materiais dos suportes são importantes para se analisar reflexões sobre apropriação, corpo e leitura, seja qual for o leitor – cego ou vidente.

Isso se torna mais perceptível quando se lê sobre a atenção dada pelo diretor da AFB, Robert B. Irwin, às novidades tecnológicas daquele período e sua aproximação de estúdios e empresas que pesquisavam novas técnicas de gravação, armazenamento e reprodução do som. O otimismo de Irwin com os livros falados estão justificados, por exemplo, em cartas trocadas com Charles Edison, filho do inventor Thomas A. Edison e presidente da Thomas A. Edison,Inc, Frank L. Dyer, engenheiro e advogado de patentes, e seu filho, John L. Dyer, e integrantes da RCA Victor, fabricante de aparelhos e discos fonográficos.

---

[20] O contrato entre a *American Foundation for the Blind* e a *National Association of Book Publishers and the Authors' Guild of America* pode ser lido no site da AFB. Disponível em: http://www.afb.org/ead.asp?EADID=19&nEADSeriesID=13&nEADSubSeriesID=40&nEADItemID=471 Acesso em 6 abril 2013.

Ainda em outubro de 1927, apostando no livro falado como substituto dos livros em braile, Irwin chegou a sugerir a Charles Edison que usasse seus recursos para seguir o desenvolvimento do novo long-play patenteado por Frank L. Dyer. Na ocasião, descreveu as vantagens do novo formato.

> [...] Essa invenção do senhor Dyer, se aperfeiçoada, revolucionaria completamente os métodos de leitura dos cegos. Eu posso atestar por experiência própria que a melhor leitura com os dedos é um processo lento e tedioso. O leitor que consiga decifrar cem palavras por minuto é muito raro. A média de velocidade de um leitor que usa os dedos está perto de cinquenta ou sessenta palavras por minuto. Os livros são muito volumosos e caros. Por exemplo, a Bíblia ocupa vinte grandes volumes da dimensão de um dicionário não-resumido e custa cerca de 75 dólares para ser produzida. Agora, se for possível fazer um disco fonográfico que tocará por uma hora e meia em cada lado, um livro de cem mil palavras poderia ser colocado em três de quatros de tais discos. O volume pareceria diminuto em comparação com o livro em braile, e o prazer e a velocidade da leitura seria aumentado [...] (IRWIN, 1927)[21]

Tamanho, peso, capacidade de armazenamento, custo. Ao comparar ambos os sistemas (braile e livro falado), Irwin demonstra em suas cartas, ainda que brevemente, a relação entre a materialidade em que se inscrevem as obras, sua importância para a produção do livro falado e as práticas de leitura.

No caso da leitura por deficientes visuais, fica mais evidente, segundo o próprio Irwin, a influência do formato na questão da acessibilidade (técnica e financeira) e da fluência da leitura do texto. Ainda em outra correspondência, na tentativa de convencer Charles Edison, em novembro de 1927, o diretor da AFB afirma que ¾ da população cega perdia a visão depois da idade escolar usual, o que levava a dificuldades de se obter fluência na leitura com os dedos e fazia com que este sistema não coubesse nas necessidades dos que tinham perdido a capacidade de enxergar. Havia ainda poucos locais nos Estados Unidos que ofereciam esse tipo de instrução.

> Se um romance moderno pudesse ser armazenado em quatro ou cinco discos fonográficos de doze polegadas, e se esses discos pudessem ser comprados por um preço razoável, um passo a frente seria dado no trabalho pelos cegos, comparável apenas à descoberta em 1783 por Valentine Hauy de que pessoas cegas podiam aprender a ler letras tangíveis no papel (IRWIN, 1927)[22]

---

[21] Carta de 13/10/1927. Disponível em: http://www.afb.org/ead.asp?EADID=19&nEADSeriesID=10&nEADSubSeriesID=32&nEADItemID=124&Mode=Image Acesso em 3 abril 2013.

[22] Carta de 9/11/1927. Disponível em: http://www.afb.org/ead.asp?EADID=19&nEADSeriesID=10&nEADSubSeriesID=32&nEADItemID=1323&Mode=Image Acessado em 3 jun. 2013.

Charles Edison mostrou-se receptivo à proposta, mas seus colegas de empresa não viram possibilidades comerciais no projeto (KOESTLER, 2004). Seria necessário, então, realizar parcerias com outras empresas. Assim, a partir de 1932, a RCA Victor realizaria testes para a AFB – visando futura produção de livros falados – com a narração dramatizada de um capítulo do livro *Midstream*, de Helen Keller, e do poema *The Raven* (O Corvo, em português), de Edgar Allan Poe, este tendo ao fundo a Orquestra Sinfônica da Filadélfia, regida por Leopold Stokowski[23].

Se analisarmos o teste realizado com o texto de Poe, vemos que a transposição do escrito para o sonoro nos apresenta como aspectos fundamentais também a atuação do intérprete e os efeitos sonoros que acompanham a narração do poema. Benjamin DeLoache, barítono que recita "O Corvo", emprega sua voz e seu ritmo à leitura enquanto a orquestra o acompanha mantendo a tensão. Sem modificar as palavras originais, mas acrescentando *performance*, eles dão uma forma material própria ao que se ouve.

Porém, se por um lado, ao se ouvir a versão sonora poema de Poe, percebemos uma adaptação bem feita, por outro lado, a carta trocada entre Martin A. Roberts, diretor do projeto "Books for the Blind", da Biblioteca do Congresso, e Robert Irwin, diretor da AFB, em 13 de setembro de 1937, demonstra que gravações de textos mais longos não estavam livres de erros, inclusive por parte dos ledores[24]. Roberts cita a visita do presidente da AFB, M.C. Migel, à Europa, onde este presenciou métodos de gravação que, segundo ele, eram mais econômicos, embora não garantissem boa qualidade.

> [...] Ele (Migel, destaque nosso) ficou bastante impressionado com o fato de que na Inglaterra certas economias eram feitas por serem menos rigorosos com os deslizes por parte do leitor. Por exemplo, se um leitor erra a pronuncia de uma palavra, ele simplesmente se corrige, ou se uma palavra é mal pronunciada e não corrigida, a gravação não é descartada. É inteligível. Ledores têm permissão para se corrigir dizendo "Peço perdão" e repetindo a frase, ou "Sinto muito", procedendo à releitura da passagem. Em alguns casos, um ledor pode esquecer onde parou no fim de um

[23] A versão dramatizada de "O Corvo", feita pela RCA Victor e narrada por Benjamin DeLoache em 1932, não se encontra mais disponível no site Youtube para audição. Contudo, a *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* dá acesso a gravação do mesmo poema feita já em 1913, com interpretação por Percy Hemus. A primeira parte está disponível na página Encyclopedic Discography of Victor Recordings, no seguinte link: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200013628/C-13391-The_raven. A segunda pode ser ouvida em: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200013629/C-13392-The_raven. Acesso em 4 ago. 2013. A carta de W. W. Early, gerente-assistente da RCA Victor, a Robert Irwin, diretor da AFB, está no site da instituição americana em: http://www.afb.org/ead.asp?EADID=19&nEADSeriesID=13&nEADSubSeriesID=41&nEADItemID=709&Mode=Image Acesso em 3 jun. 2013.

[24] Ledor é o termo atribuído especificamente aos intérpretes de audiolivros para deficientes visuais.

> disco, e, no início de um novo, algumas frases podem ser repetidas. [...] (ROBERTS, 1937)[25]

Na mesma correspondência, Roberts compara o método inglês ao da AFB, que, segundo ele, seria mais rígido. Pois, em caso de erro, obrigaria o ledor a começar novamente a leitura do texto e seria constituído ainda de uma etapa de revisão.

No entanto, apesar da possível economia de 5% a 10% nos custos, Roberts apresenta como razões para a manutenção do rigor na produção do livro falado um consequente relaxamento dos intérpretes em sua preparação para as gravações e o fato de os *talking books* terem se tornado modelo de pronúncia para os deficientes visuais e serem usados também para fins educacionais. Para ele, os textos deveriam ser os mais perfeitos possíveis, principalmente os clássicos.

Mas seja com erro ou sem, seja com efeitos e mudanças textuais ou apenas uma leitura mais fria, como também acontece, há sempre a edição e a mediação da leitura do intérprete que formará o texto. Assim, podemos nos perguntar sobre a própria configuração da obra ou mesmo sobre a prática de leitura resultante dessas "interferências".

Essas inquietações suscitadas pelo audiolivro mostram como o formato fonográfico deve ser considerado peça importante dentro do cenário da leitura. Reafirmamos assim a importância da apresentação aqui realizada sobre o empenho da AFB em acompanhar o desenvolvimento tecnológico. Pois assim podemos constatar que muitos problemas relacionados à adaptação e à mudança de um suporte textual a outro já estavam presentes e eram pensados naquele momento, inclusive por engenheiros do campo da fonografia.

Não por acaso, apesar do otimismo de Edison com sua invenção e a sua ideia de um *phonographic book*, somente cerca de 50 anos depois, como apresentamos, é que se daria o início de uma produção do livro falado e da popularização de um formato semelhante, ao menos entre os deficientes visuais nos Estados Unidos. Frances Koestler justifica essa distância temporal entre o conceito e a produção efetiva de livros falados afirmando que:

> Foi principalmente uma questão de tecnologia. A invenção de Edson usava cilindros giratórios revestidos com papel alumínio, cera, borracha endurecida, ou substâncias similares. Pouco antes da virada do século, o disco plano substituiu o cilindro, e a goma-laca se tornou o ingrediente mais usado na moldagem desses discos. (KOESTLER, 2004, p. 144)

Por isso, é somente em 1934 que seria lançada a *talking book machine*[26], exclusivo para o uso de pessoas cegas. Tal modelo incluía ainda fones de ouvido e a função de rádio. A

[25] Carta de 13/9/1937. Disponível em: http://www.afb.org/ead.asp?EADID=19&nEADSeriesID=13&nEADSubSeriesID=40&nEADItemID=509&Mode=Image Acesso 3 abril 2013.

partir do que foi discutido acima, podemos pensar como mudanças na tecnologia de inscrição podem criar possibilidades de trabalho na transcrição do texto e de uso da obra.

Com finalidade de ilustração, destacamos um exemplo de adaptação de um texto escrito para áudio, em que a materialidade e os sujeitos atuam sobre a obra. O caso é de 1916, portanto anterior ao desenvolvimento da *talking book machine*, e foi descrito pelo teórico canadense Jason Camlot. O estudioso destaca como, nas décadas de 1910 e 1920, algumas gravações sonoras de textos literários vitorianos foram realizadas com propósitos pedagógicos a fim de tirá-los das páginas impressas e torná-los experiências mais poderosas, vivas e materialmente sentidas. (CAMLOT in RUBERY, 2011). Esses programas estavam dedicados ao ensino de literatura inglesa e visavam aproximar os estudantes dos personagens das obras, transformando os primeiros quase em interlocutores destes. Entretanto, essa visão (ou representação) de uma tecnologia "transparente", quase com "mediação ausente", esbarrava em uma questão essencialmente material, como podemos ver nos esforços de Harold D.Smith, entusiasta do método e responsável por desenvolver o catálogo da Victor voltado para a educação, e Williams Sterling Battis, intérprete das obras de Charles Dickens.

Smith e Battis se viram na situação de condensar a essência do personagem Micawber para os discos da Victor de 12 polegadas, cuja capacidade de armazenamento era de apenas três minutos e trinta segundos por lado. Como demonstra Camlot e é possível ouvir no catálogo virtual da Victor[27], o resultado foi um monólogo formado por frases fragmentadas, raramente completas, de pelo menos cinco capítulos diferentes, modificadas por Battis e agrupadas fora da ordem cronológica de aparição na obra. E uma consequente interferência de sentido nas palavras do personagem. No lado do B do disco, estava a interpretação de Battis para o personagem Uriah Heep, da mesma obra.

> Se a perspectiva (o lugar do ouvinte na posição de interlocutor) e o apagamento (a não-especificidade da ocasião do discurso apaga o fato do gravar como um ato peculiar de condensação discursiva e fundamentalmente as limitações de armazenamento do meio) representam duas estratégias pelas quais um meio tenta alcançar a transparência, automação representa uma outra estratégia. Desde o começo, o registro sonoro era apresentado como automação da escrita, supostamente

[26] Está em um canal do Youtube vídeo em que é exibido um dos primeiros modelos de reprodutores de livros falados da AFB, o U10, datado entre 1934 e 1935. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=5utnGAbCpIAo Acesso em 19 out. 2013

[27] O monólogo de "Micawber" está disponível em: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700002606/C-17572-Micawber. O monólogo de "Uriah Heep" está disponível em: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700002605/C-17571-Uriah_Heep. Acesso em 15 ago. 2013.

> ignorando (na verdade, escondendo) o fato e o processo de produção. (CAMLOT in RUBERY, 2011, p. 39, tradução nossa)[28]

Neste estudo sobre os audiolivros, no entanto, o que buscamos é não reduzir a tecnologia a um simples repositório e levar em conta as implicações que gera nas adaptações pelos produtores do formato sonoro e nas apropriações pelos leitores, para que consigamos compreendê-lo em sua diversidade de formatos e de possibilidades de leitura que oferece ao ouvinte. Daí, essa tentativa de exemplificar, com o estudo de caso da AFB, as transformações das condições materiais que balizam as práticas de produção e de leitura, fazendo-nos pensar sobre a composição dos audiolivros atuais e analisá-los mais à frente no texto.

2.2 **Fonografia e entretenimento**

Já tendo estabelecido que, na invenção da fonografia, estava contemplada por Thomas Edison a ideia do livro fonográfico como entretenimento para videntes e cegos e, em seguida, a impossibilidade de dissociação completa entre o formato sonoro e os deficientes visuais, a pesquisa documental segue ainda mais em direção ao passado. Afinal, apesar das importantes informações sobre a atuação da *American Foundation fot the Blind* (AFB) no processo de concepção do audiolivro nos Estados Unidos, não se tinha em mãos indícios da presença do formato sonoro no cotidiano dos videntes.

O que este estudo de caso deixou como ponto a ser investigado foi justamente o desenvolvimento do audiolivro como meio de entretenimento a pessoas sem cegueira – audioleitores estes que são o interesse deste trabalho.

A necessidade de se alcançar maior entendimento sobre a perspectiva audiolivro/entretenimento conduziu a uma reflexão apoiada na articulação entre a história da chamada Leitura Ouvida, que ocupa espaço nos tempos anteriores à fonografia, e o surgimento da tecnologia fonográfica, fator importante que possibilitou a materialização do livro falado como meio de comunicação.

---

[28] O texto em língua estrangeira é: "*If perspective (the placing of the listener into the position of interlocutor) and erasure (the nonspecificity of the occasion for speech erasing the fact of the recording as a peculiar act of discursive condensation and ultimately the storage limitations of the medium) represent two strategies by which a medium attempts to achieve transparency, automation represents another such strategy. From the beginning, sound recording was presented as the automation of writing, thus supposedly bypassing (actually concealing) the fact and process of production.*"

Essa via dupla leva a considerar, em certo sentido, que o audiolivro deve ser estudado, ao mesmo tempo, como tecnologia nova por sua materialização física, mas não necessariamente inovadora como ideia, pois, supõe-se, também é formatado por um contexto histórico em que se faz presente a vocalização, a interpretação, a recitação de escritos. É possível remontar ainda a períodos muito anteriores ao século XX e observar que, durante longo período, ouvia-se e narrava-se histórias, romances, contos, poesias e diversos outros gêneros textuais, muito em função da necessidade de transmissão cultural – de costumes, técnicas, leis, enfim, conhecimento – e diversão, passatempo, em sociedades com os mais diferentes níveis de alfabetização.

Para além do caso grego, citado no primeiro capítulo, é interessante voltarmos também ao mundo romano, entre os séculos II e III d.C.. Gugliemo Cavallo (in CAVALLO; CHARTIER, 1998), por exemplo, explica que diversas fontes iconográficas e literárias apresentam um cenário variado de modalidades de leitura, entre as quais foram descritas "[...] o leitor sozinho com seu livro ou lendo na presença de um auditório que o ouve, o professor ocupado em leitura de escola, o orador que declama seu discurso com o escrito diante dos olhos, o viajante lendo em sua carruagem [...]" (CAVALLO in CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 79), entre outras. Entretanto, era prevalente a leitura em voz alta, muitas vezes acompanhada de certa gestualidade. Em seu detalhamento, por meio de registros da época, o estudioso dá destaque a própria relação entre escrita literária e oralidade, tema que, claro, nos é bastante pertinente. Segundo ele,

> A leitura podia ser pessoal ou também feita por um leitor que assegurava a mediação entre o livro, o ouvinte ou ainda todo um auditório. No caso de certas composições poéticas, várias vozes leitoras se alternavam, segundo a estrutura do texto. **Esse recurso à oralidade explica também a forte interação existente entre escrita literária e leitura**. A primeira era dominada pela retórica que impunha suas categorias às outras formas literárias, poesia, historiografia, tratados filosóficos e científicos; por isso, ela exigia, sobretudo diante de grandes auditórios, uma leitura expressiva, modulada por tons e cadências de voz conforme o gênero do texto e os pretendidos efeitos de estilo. Não por acaso, o verbo que indica a leitura da poesia é frequentemente *cantare*, e *canora* o termo que designa a voz do intérprete. Ler um texto literário era, em suma, quase executar uma partitura musical. (CAVALLO in CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 80, grifo nosso).

Essa inter-relação entre escrito e voz, explica o autor, requeria forte presença de um estilo oral na própria composição textual. O texto devia ser produzido visando a pronunciação, para o que auxiliavam os sinais críticos e a própria pontuação, "[...] funcionais não tanto para o andamento lógico, mas antes para a estruturação 'retórica' do escrito, com a finalidade de assinalar pausas de respiração e de ritmo para a leitura em voz alta [...]"

(CAVALLO in CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 82), ainda que sem nenhuma padronização ou sistematização de seu uso. O próprio lançamento de um texto literário era feito pelo *recitatio*, isto, pela leitura pública diante de um público ouvinte.

Na Alta Idade Média, por conta de uma nova atitude diante da escrita, a oralização do escrito assume um estatuto um pouco diferente, com o deslocamento da leitura em voz alta para a liturgia, uma prática mais monástica ligada ao ensino religioso (PARKES in CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 105). A escrita passa a ser percebida como mais que representação da fala, explica Malcom Parkes ao comparar a leitura de Santo Agostinho, no século IV, e Isidoro de Sevilha, no século VII. De acordo com o estudioso, Isidoro de Sevilha, interessado na leitura silenciosa já via as letras com poder de trazer a fala dos ausentes de forma silenciosa. "As letras em si mesmas eram sinais de coisas. E a escrita passa a ser, daí em diante, uma linguagem visível capaz de transmitir algo de forma direta para a mente por intermédio do olho" (PARKES in CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 106). Mudanças na produção textual e a presença maior de textos vão influenciar também no crescimento da chamada leitura escolástica, com uma postura mais dedicada ao comentário e explicação dos textos. Além disso, com mais textos à disposição, será preciso ler mais e mais rápido. Jaqueline Hamesse explica que haverá uma substituição da audição pela abordagem visual, mais fragmentária e utilitária. (in CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 127).

Entretanto, em que se destaque o crescimento da forma silenciosa de leitura, esse cenário com predominância e importância da oralidade, segundo teóricos como o medievalista Paul Zumthor, teria tardado em se modificar mesmo após o advento da prensa de Gutenberg.

Em "A Letra e a Voz: A Literatura Medieval", Zumthor apresenta a função de "cantores, recitadores, atores e leitores públicos aos quais (salvo raras exceções) a sociedade medieval confiou a transmissão de e a "publicação" de sua poesia" (ZUMTHOR, 1993, p. 55). São eles o que autor designa por "intérpretes", portadores da voz poética, da palavra pública, na Europa medieval, quando ainda a palavra escrita e a leitura direta não tinham o valor que receberiam mais adiante.

> Na Europa do século X ao XV, o lugar do portador de poesia é central. A identidade de um intérprete manifesta-se com evidência tão logo abre a boca: ele se define em oposição às outras identidades sociais, que com relação a sua são dispersas, incompletas, laterais, e as quais assume, totalidade e magnífica. (ZUMTHOR, 1993, p. 58)

Ademais, mesmo com a presença da escrita e após o posterior advento da prensa, o poder da voz continuaria durante algum tempo a se expressar dentro da família, na produção

de bens, na religião – aproximando os menos instruídos da pregação –, no direito – onde a autoridade da palavra oral ainda seria utilizada para dar autenticidade e validade aos atos jurídicos –, no ensino – em que se valorizava a pronúncia, a correta leitura em voz alta, a transmissão do saber pelo som – e na arte. O que Zumthor aponta, na verdade, é como a estrita relação entre escrita, ainda dominada por poucos, e oralidade, na qual a primeira servia ao registro da segunda. A composição direta no papel era pouco comum e, em muitos casos, o primeiro contato com o texto era de maneira auditiva.

Dadas também as condições materiais em que a escrita se manifestava e as imposições físicas que apresentava ao leitor, como no caso dos gregos apresentado no capítulo 1, a ideia de leitura estava ligada a uma certa ruminação, já que, no contato com o texto, “apenas a articulação vocal permitia resolvê-lo na prática. A leitura envolvia assim um movimento do aparelho fonador, no mínimo batimentos da glote, um cochicho, mais comumente a vocalização, geralmente em voz alta." (ZUMTHOR, 1993, p. 105). Tendo a leitura silenciosa uma presença muito gradual ao longo do tempo, de acordo com a multiplicação dos textos, potencializada pela prensa.

Em suma, o medievalista sugere que as mutações decorrentes da prensa se deram no longo prazo e aponta para uma convivência entre oral, manuscrito e impresso, em que o primeiro ainda teria predominância alguns séculos depois. Segundo ele, somente no século XIX os efeitos seriam percebidos, quando teria ocorrido a massificação da escritura graças ao ensino obrigatório.

> A introdução da nova tecnologia, contrariamente à opinião difundida, ainda não transformara nada. [...] Mas bem um século decorrerá antes que as imprensas eliminem o manuscrito; e, na Europa oriental, o movimento deslancha cem anos mais tarde que no Ocidente. Até por volta de 1550, as duas técnicas mais colaboram do que se opõem. No início do século XVI, nem o suporte impresso do livro ainda se tinha verdadeiramente imposto na prática, nem o conteúdo das mensagens se tinha verdadeiramente liberado de uma herança cultural de séculos dedicados às transmissões vocais, nem, enfim, a autoridade se tinha definitivamente deslocado da palavra para a escrita. (ZUMTHOR, 1993, p. 111)

O livro “História da Comunicação no Brasil”, de Marialva Barbosa, também nos apresenta cenário semelhante no país no século XIX, época em que a nação começa a entrar em contato mais frequentemente com a imprensa e com os novos meios de comunicação, como a fotografia, o cinematógrafo e a fonografia. Em seu trabalho, a autora teoriza sobre uma sociedade onde, mesmo com o advento de tecnologias, conviviam e se atravessavam os mundos letrado e oral, inclusive nas práticas de escrita e leitura. Ao analisar esse contexto culturalmente plural por meio de jornais e documentos como indícios históricos, Barbosa

discorre sobre as habilidades de leitura e escriturária de alguns escravos, sua inserção entre os letrados, e as comuns práticas de leitura em voz alta e coletiva.

Como exemplo, Barbosa descreve uma cena editada da "Revista Ilustrada" que representava a leitura coletiva de um grupo de onze escravos, em que um ficava no centro, segurando o jornal e lendo para os demais, que "[...] apoiam-se nas enxadas e, podemos supor, fazem o mais absoluto silêncio. Escutam com atenção as palavras que do mundo impresso invadem o mundo oral" (BARBOSA, 2013, p. 149). A imagem tentava narrar o fato que havia surpreendido um fazendeiro: nas vésperas da Abolição, os negros liam no jornal O Paiz um discurso abolicionista.

No século 20, a convivência entre as formas de leituras permaneceu. Os próprios jornais, lidos também em voz alta em ambientes privados, entre amigos e familiares, no trabalho, encontravam um público mais amplo na distribuição oral, para o que podem ter contribuído os baixos índices de alfabetização da época. Assim:

> Enquanto o texto impresso atingia o leitor no ambiente solitário, o texto transmitido pela voz indicava a presença próxima de outro que influenciava na compreensão daquela mensagem. O texto lido era muitas vezes transmitido oralmente a outros e, desta forma, alargava-se os leitores. O texto transmitido pelos periódicos era, assim, também discurso falado, cuja força da locução e da compreensão dependia dos aspectos articulados do discurso, mas também da mímica, dos gestos, ou seja, dos elementos não articulados (BARBOSA, 2013, p. 205)

Contudo, a integração entre oralidade e escrita se dava não apenas nos atos da leitura. Muitas vezes, a produção de textos escritos, em cartas, poesias e periódicos, adotava características estruturais e de linguagem do texto oral para representar diálogo, conversas, falas e entonações, tornando o presente o autor ausente, da mesma maneira que Mckenzie demonstrou em suas pesquisas, já citadas no capítulo 1. Este é o caso de Gungo Moquiche, citado por Barbosa e cuja poesia oral[29] só pode ser decifrada "se lermos o poema em voz alta. Lendo de maneira silenciosa, como a economia da escrita dos letrados pressupõe, não é possível o entendimento de 'Minerva Navio Negreiro'" (texto citado com a grafia original pela autora) (BARBOSA, 2013, p. 158). É o que Barbosa nomeia de "escrita pela voz".

Esse caminho de misturas entre escrita e oralidade, também identificado na própria história da leitura (CHARTIER; CAVALLO, 1998; 1999), indica-nos como parece um

[29] Em seu livro, a autora remete à definição de Zumthor de poesia oral. "Uma poesia que se transmite pela voz existente no traço escrito e pelas artimanhas da memória que faz do poeta alguém capaz de transcrever o som memorável que continua ecoando nos seus ouvidos quando toma a pena e anota sobre uma folha em branco." (BARBOSA, 2013, p. 160).

movimento menos de ruptura, nos anos que se seguiram ao advento da fonografia, a realização de gravações sonoras de obras literárias como modo de entretenimento. Afinal, como afirmado, antes do advento da fonografia[30], leituras em voz alta, seja para si mesmo ou pública, já ocorriam.

Portanto, considerando as transformações implicadas pela fonografia à época, vislumbra-se que esta tecnologia recebeu legados e heranças de um contexto cultural anterior. Ela não inventa assim o ato de ler com os ouvidos. Retomando Marialva Barbosa:

> O mundo da comunicação é sempre um lugar de misturas, no qual modos anteriores permanecem ecoando nos modos mais recentes e onde uma nova mídia sempre vem complexificar as que existiam antes. Assim, nenhuma dessas invenções foi sem precedente, nem apareceu numa fração de tempo, eclodindo sem correlação com o que já existia antes. (BARBOSA, 2013, p. 193)

Desta forma, temos que, na realidade, um aspecto primeiro de diferenciação do audiolivro é que, por meio das tecnologias de captura e reprodução do som, desfez-se a necessidade da presença física do intérprete (ou ledor) para se ouvir uma história. O som se tornou estável e recuperável e pôde ser consumido fora de seu contexto de produção, assim como a palavra escrita, apropriada pelo leitor em momento diferente da enunciação (escrita) por parte do autor. Sai-se de um contexto de leitura que pressupõe uma certa *performance* corporal presencial para um outro que inclui a *performance* basicamente vocal, atualizada e reproduzida por aparelhos fonográficos em outros contextos.

Não à toa, atualmente, as editoras e os vendedores de audiolivros atribuem-lhe como principal característica a compatibilidade de sua leitura com outras tarefas, como correr, cozinhar, dirigir, supondo uma "liberação" do corpo. Não sem razão também, considerando o público vidente como parte do objeto de investigação, emerge a necessidade de se problematizar o papel do corpo e da atenção nesse tipo de leitura e como se dá o processo de concentração e interação com a obra.

Para tanto, é válido pensar como se dá a relação do leitor com esses novos suportes de leitura e as novas formas das obras antes impressas, o que muda (se é que muda) no ato de ler e na produção de significado. Justifica-se assim uma metodologia baseada parcialmente em entrevista com leitores de audiolivros.

---

[30] A fonografia "na essência, está baseada na possibilidade de representação do som num meio fixo (o disco, o cd, o arquivo de computador), possibilitando que a música seja armazenada, distribuída e reproduzida em situações diferentes daquela em que foi produzida originalmente, rompendo assim com as relações (e restrições) espaço-temporais que configuram uma apresentação ao vivo." (IAZZETA, 2012, p. 13)

Antes de apresentá-la, o que se pretende sustentar é que os audiolivros não são concebidos diretamente como tecnologia específica para os deficientes visuais. Isto é, seu uso por leitores não-cegos não é um desvio de uma suposta função original do meio de garantir acessibilidade à literatura a quem não pode usar os olhos na leitura. Pode-se apresentar tal argumento a partir de alguns tipos de registros sonoros de estúdios americanos, feitos a partir do início do século XX, nos Estados Unidos, incluindo-se as adaptações para o áudio de trechos de obras literárias, seja por meio de uma simples recitação ou do uso de um tom mais cantado por parte dos intérpretes. Entretenimento comum e acessibilidade estão simultaneamente presentes. Como já fora citado, ainda foi possível encontrar gravações literárias com fins educacionais, como demonstra Jason Camlot, em "The three-minute victorian novel", publicado no livro organizado por Matthew Rubery (2011).

Quando voltamos os olhos para a fonografia no Brasil, onde o livro falado aparece frequentemente como datado da década de 1950, constata-se, além dos cilindros e discos artísticos produzidos no país, que muitas gravações de estúdios americanos já haviam chegado aqui nos anos 1900, por exemplo, pela Casa Edison, dos irmãos Fred e Gustavo Figner, atuantes no segmento fonográfico. Em alguns anúncios das revistas produzidas pela loja, observa-se a exclusividade, por exemplo, de agente Columbia Phonograph Company de Nova York no Brasil.[31]

Na releitura de edições da revista *Echo Phonográphico*, publicação mantida por eles, em São Paulo, a partir do ano de 1902, é possível encontrar indícios de penetração e incentivo à tecnologia fonográfica em território nacional. Daniela Palma, que dedicou um artigo ao papel da publicação dos irmãos Figner na formação de um mercado consumidor de novas tecnologias, conta que

> Ainda no final do século XIX, a onda dos fonógrafos de exibição começava a baixar e Figner logo começou a vender os aparelhos e os cilindros para gravação. Outro filão que passou a explorar foi o da gravação de cilindros. Embora não fosse o único no ramo, as iniciativas de Figner (que tinham o intuito claramente comercial) são consideradas uma das mais significativas dos inícios do registro da música popular brasileira, tanto na questão da profissionalização dos músicos, quanto na decorrente catalogação desta produção. [...]Mas, ainda assim, Figner manteve-se firme também na divulgação dos fonógrafos. A revista criada em 1902, ligada diretamente ao irmão de Fred, Gustavo Figner, carregou em seus primeiros anos o nome da máquina de Edison, e a publicação mensal seria apresentada pelos Figner como um "jornal explicativo da arte fonográfica". (PALMA, 2011, p. 252)

[31] Disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo, no seguinte link: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/revistas/RECO19080575.pdf

Tal publicação informava desde instruções de uso dos aparelhos (dicas para gravações caseiras com mais qualidade, por exemplo) ao manuseio dos cilindros, para não danificá-los. Havia ainda informações técnicas detalhadas sobre funcionamento de agulhas e discos. Ademais, os textos e anúncios apresentados alimentavam determinadas concepções das "machinas falantes (sic)", atribuindo-lhes até características humanas, como falar línguas estrangeiras.

Tais características ilustram dois fatores que Marialva Barbosa destaca nos usos dos meios de comunicação sonoros: 1) "a expectativa que eles passem a fazer parte do ambiente privado dos lares. O som deveria ser aprisionado nas salas de visita para deleite dos mais abastados: sejam nas 'victrolas', seja nos recentes aparelhos de radiotelefonia" (BARBOSA, 2013, p. 271); e 2) a valorização do amadorismo no consumo das tecnologias por parte dos usuários. No caso dos fonógrafos, podemos apontar como exemplo a publicação, em jornais, de manuais de instruções, detalhes técnicos dos aparelhos fonográficos e dicas de como fazer suas próprias gravações sonoras.

Em setembro de 1902, seu primeiro ano, portanto, a Echo Phonográphico, na seção o "X da Phonographia" incentivava gravações caseiras, fazia recomendações técnicas e ensinava como usar o aparelho com a maior eficácia possível, chamando atenção para o cuidado com os cilindros e até mesmo para o posicionamento do gravador.

> O alto grau de interesse que dispensaes às photographias tiradas por vós mesmos, incomparavelmente maior que aos retratos comprados, verifica-se também quanto aos cylindros do Graphophone ou Phonographo, que se tornam muito mais interessantes, quando feitos em casa, que quando gravados por profissionaes. [...] Dando-se como instruído o amador phonographico em reproduzir os cylindros, essa simples e fácil operação que a machina quasi que por si mesmo lhe ensina com o seu manejo, de uma só vez, passemos a dar algumas explicaçoes sobre o modo de gravar cylindros em casa, descrevendo seu processo que é o opposto do que se emprega para reproduzir" (ECHO PHONOGRÁFICO, 1902, p. 1)[32]

É possível observar também, na edição de Outubro de 1902 da revista, como a tecnologia fonográfica aparecia representada em gravuras do "phonographo" e do "graphophone" e era descrita como superior a outros meios como o cinematógrafo e a fotografia, pois "reproduzem ao vivo, perfeita, egual (sic), sonora a nossa própria voz". Além disso, na seção intitulada "O X da Phonographia", a publicação apresentava as múltiplas aplicações da recente tecnologia inventada por Edison.

[32] Disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo, no seguinte link: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/jornais/BR_APESP_IHGSP_EPHO_19020900.pdf

> Nos grandes salões, ao lado do piano, que desprende melodias sonoras, arrebatadas das suas teclas por mãos de fada (as esposas queridas e as noivas adoradas) ostenta-se em pedestal artístico o Graphophone modelo, que não raro imprime nos cylindros uma canção de amor, uma poesia inspirada, um romance em poucos capítulos!!
> A voz timbrada de um cantor, qualquer que elle seja, tenor ou barytono; a voz argentea e pura de um soprano ou contralto, ficarão gravadas, para sempre, no tubo do aparelho, e, quão agradavel não é, ahi a momentos, ouvir-se a reprodução límpida, correcta das mesmas canções de amor, das mesmas poesias e dos mesmos romances!... [33]

Nota-se por estes parágrafos, as indicações de gravações que iam além das canções, modinhas, óperas etc que marcaram a Casa Edison. Devem ser destacados no catálogo gêneros que vão desde discursos a poesias e romances curtos. Outro exemplo pertinente, também relacionado ao consumo doméstico da fonografia, encontra-se na primeira página da edição de setembro do mesmo ano. Sob o título "Monologos e poesias"[34], anunciam ao leitor:

> — Quereis rir e folgar?
> Procurai, na *Casa Edison*, os cylindros especiaes contendo jocosos monólogos, em prosa e verso, declamados por artistas cômicos de primeira linha.
> — Quereis forçar a hilaridade ?
> Reuni, em vosso repertório, meia dúzia desses tubos, impressos com interessantes versos de um espirito fino e inoffensivo, e divertireis os vossos convidados e amigos.
> Vide os novos Catálogos da *Casa Edison*, cuja distribuição continua a ser gratuita.

Em Outubro de 1905, a *Echo Phonográphico* enumerava as funções do gramofone que permitiriam aos consumidores "ter um theatro" em sua própria casa.

> Grandes actores, oradores, celebres cantores e músicos de todas as nações, prenderão a vossa attenção e vos encantarão com as suas vozes: fazendo-vos rir ou chorar, ao passo que brilhantes orchestras, bandas militares, coros de egreja, solos de instrumentos, vos fascinarão com a sua espantosa perfeição e variedade. Podereis ouvir a musica marcial d'um regimento que passa pela rua o repicar dos sinos os gritos e hurrahs do populacho, o canto dos pássaros, os gritos dos animaes e todos os sons da natureza, que perfeitamente sao reproduzidos.[35]

[33] Disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo, no seguinte link: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/jornais/BR_APESP_IHGSP_EPHO_19021000.pdf

[34] Disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo, no seguinte link: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/jornais/BR_APESP_IHGSP_EPHO_19020900.pdf

[35] Disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo, no seguinte link: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/upload/jornais/BR_APESP_IHGSP_EPHO_19051000.pdf

Não se pode descartar, no entanto, o uso público da tecnologia fonográfica. Em diversos anúncios, é ressaltado o alcance do som dos aparelhos sonoros, alguns com 100 metros de alcance. Na revista "O Telescópio", da Casa Edison em São Paulo, apresenta-se ao leitor o que seria um novo hábito de consumo do Gramofone, como podemos ver em trecho apresentado no quadro abaixo.

> Um novo habito
>
> Ha coisas que se generalizam a nunca mais caem em desuso. E quando ellas promettem fazer carreira, a gente logo percebe pela feição que tomam no inicio.
>
> Esse facto está hoje sendo observado no interior do Estado, com relação ao Grammophone e que aqui também está introduzido o novo habito. Tratamos da adopção do maravilhoso apparelho de Edison nas vendas, confeitarias, casas de loterias, botequins e casas de negócios em geral.
>
> É um chamariz de primeira ordem e uma reclame permamente e barata para o negociante.

Retomando o tema dos romances, as fontes documentais parecem sugerir a existência, ainda que mínima, de leituras gravadas no Brasil no início do século XX para fins de entretenimento. Tais discos ainda não serão tratados aqui como audiolivros. Não apenas por conta da pouca capacidade de armazenamento dos cilindros e discos da época, mas também devido ao requerido mergulho investigativo em discografias e catálogos como forma de confirmar possíveis gravações literárias dentro dessa "categoria".

Por outro lado, as informações coletadas indicam a existência de recitações, romances, poesias e outros textos escritos experimentados em formato fonográfico, criando uma ponte entre tais arquivos e o passado recente (a ideia "livro fonográfico", de Thomas Edison) e o que viria em seguida (o livro falado, o audiolivro). Nesse sentido, se há uma origem para este meio, ela aparenta uma co-presença entre as funções de diversão e acessibilidade.

É preciso lembrar que, por falta de documentação, não temos acesso aos usos que as pessoas faziam da tecnologia fonográfica, dando-nos assim uma certeza quanto às suas práticas comunicacionais. Assim, ainda que as fontes históricas aqui utilizadas vão ao encontro dos tópicos explicitados, alertamos que as referências documentais apresentadas funcionam como indícios de ideias circulantes em sua respectiva época em torno da tecnologia sonora. Tomamos o cuidado também de não tomar nossas fontes históricas como "fontes da verdade", já que são, principalmente, publicações com fins comerciais, publicitários, o que pode ser percebido no emprego excessivo de superlativos e promessas.

Queremos dizer que as representações que tais publicações criam em torno das tecnologias não implicam que o público o faça da mesma forma.

Na continuidade de nossa pesquisa documental na internet, principalmente em acervos digitais de importantes jornais brasileiros (O GLOBO e ESTADO DE S. PAULO) para tentar contextualizar o audiolivro no Brasil, pouco foi encontrado também acerca das práticas de leitura com audiolivros e sobre o próprio formato. O vácuo temporal se encerra minimamente a partir da década de 80, quando algumas poucas reportagens ou notas são publicadas. Apesar do crescimento do número de publicações a partir dos anos 90 e 2000, porém, pouco foi possível extrair desta varredura. O único registro foi a mencionada experiência de uma leitora da coluna de Bety Orsini, em O Globo (ORSINI, 2008). Por conta disso e pelo pouco tempo disponível, as informações disponíveis nestes veículos foram insuficientes ao nosso objetivo inicial de identificar mais momentos da existência do livro sonoro no país.

Entretanto, destacam-se alguns casos de produção de audiolivros para entretenimento. A iniciativa mais antiga que trazemos a esta pesquisa é o do Selo Festa, fundada nos anos 50, pelo jornalista Irineu Garcia, e que durou até o início da década de 70. Além de músicas, o catálogo da Festa destaca-se pela presença de registros sonoros de obras literárias, seja romances ou poesias. É possível encontrar entre as obras gravadas uma adaptação de "O pequeno príncipe", de Antoine de Saint-Exupery, interpretada pelo grupo de teatro Paulo Autran e com música de Tom Jobim[36]. Estão incluídos ainda os textos de Pablo Neruda, em "XX Poemas de amor e uma canção desesperada", e os poemas de Federico Garcia Lorca, em "Poemas e Canções", ambos em espanhol. Entre os nomes da literatura brasileira lançados pela Festa, está o poeta João Cabral de Melo Neto, que narra seus próprios textos. Em reportagem publicada na página da Folha de S. Paulo na internet, em 24 de fevereiro de 2005, Gracita Garcia Bueno, sobrinha de Irineu, destaca o papel do Tio e outras personalidades literárias. "Meu tio era crítico literário. A primeira gravação do selo foi com Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, a pedido deste último.".[37]

Já a partir de 1960, a gravadora Continental, de São Paulo, levaria até às crianças clássicos da literatura infantil mundial e contos brasileiros com a "Coleção Disquinho". Sob a direção do compositor Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha (ou João de Barro), a companhia lançou discos compactos (e coloridos) com histórias musicadas, com narração de

[36] O audiolivro "O pequeno príncipe" pode ser ouvido no Youtube e está disponível neste link: http://www.youtube.com/watch?v=3QUoURQRwlw Acesso em 17 nov. 2013.

[37] "Coleção traz à tona raridades do selo Festa" Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2402200506.htm Acesso em 17 nov. 2013.

Sônia Barreto, Nelly Martins e outros – e que também compunham histórias – e personagens interpretados pelo elenco do Teatro Disquinho. Até o final dos anos 80, foram cerca de 70 discos, incluindo títulos como "Estória da dona Baratinha" (1960)[38], "O Chapeuzinho Vermelho" (1960)[39], "As aventuras do Saci Pererê" (1970)[40], "Aladim e a Lâmpada maravilhosa" (1983)[41], entre outras. Destaca-se também "Alice no país das Maravilhas", de Lewis Carrol, em 1964, adaptada para a coleção por João de Barro[42]. Interessante lembrar que Braguinha já havia realizado, dublagens de filmes infantis da Disney, como "A Branca de Neve e os sete anões" (1938), Pinóquio (1940), Dumbo (1941), e Bambi (1942),

Em 1977, o jornalista Aramis Milliarch destacaria diversas vezes em sua coluna no jornal Estado do Paraná o trabalho desenvolvido pela editora Continental. Em 28 de agosto daquele ano lamentaria a diminuição na produção de novas histórias infantis em vinil após a saída de Braguinha da direção da gravadora, em 1965. "Esperemos que a Continental, hoje com uma administração tão atuante, se conscientize da necessidade de não só reeditar suas antigas produções infantis, mas lançar novas estórias - com o mesmo capricho com que João de Barro ali fazia há 20 anos."[43], escreveu Milliarch. Meses depois, em 13 de novembro, citou o acervo de discos infantis feitos pela Continental e lembrou o cuidado dedicado à produção dessas narrações, que incluíam importantes nomes da música e do rádio brasileiros.

> A Continental é uma das poucas gravadoras realmente preocupadas com o público infantil, em termos de gravações. Dispõe, atualmente, em catálogo, de nada menos que 20 elepes infantis, em cada um reunindo de duas a quatro estórias, que existem também, em compactos duplos, conforme temos, exaustivamente, aqui registrados. Trata-se de produções realizadas com esmero, através da participação de excelentes interpretes e, principalmente com o tratamento musical de mestres como Radamés Gnatalli, Paulo Tapajós e João Barro, estes dois últimos os grandes dirigentes da série "Disquinho". Produzidos há 10, 15 ou até 20 anos, as gravações infantis da

[38] Gravação disponível no site Youtube, no seguinte link: http://www.youtube.com/watch?v=7u5KeaGZDas&list=PLBD47852D972158A4 Acesso em 5 jan. 2014

[39] Gravação disponível no site Youtube, no seguinte link: http://www.youtube.com/watch?v=L-sQOpYz36Q&list=PLBD47852D972158A4 Acesso em 5 jan. 2014.

[40] Gravação disponível no site Youtube, no seguinte link: http://www.youtube.com/watch?v=60kZFk-VnYo&list=PLBD47852D972158A4 Acesso em 5 jan. 2014.

[41] Gravação disponível no site Youtube, no seguinte link: http://www.youtube.com/watch?v=0fOpn_W67Xs&list=PLBD47852D972158A4 Acesso de 5 jan 2014.

[42] Gravação disponível no site Youtube, no seguinte link: http://www.youtube.com/watch?v=_aWWIM_twiA&list=PLBD47852D972158A4&index=22 Acesso em 5 jan. 2014.

[43] Texto integral disponível no site Tabloide Digital, projeto que visa recuperar os escritos do jornalista Aramis Milliarch durante sua carreira: http://www.millarch.org/artigo/disquinhos-3 Acesso em 5 jan. 2014.

> Continental continuam a encantar as crianças, pois foram realizadas com extrema competência.[44]

Em outra coluna, em janeiro de 1977[45], Milliarch cita a gravadora Copacabana, que, segundo ele, decidira então entrar no mercado infantil lançando discos com adaptações das histórias de Monteiro Lobato. Nossa pesquisa documental, no entanto, não encontrou tais gravações.

Ainda na década de 60, mais especificamente entre 1965 e 1966, além das radionovelas, a rádio brasileira também foi espaço para recitações de curtas obras literárias. Não comparado a Orson Welles, que junto ao grupo de atores dedicava o seu longo programa a adaptações de grandes obras, o autor Paulo Autran interpretava no quadro "Cinco minutos com Paulo Autran", na Rádio Eldorado AM, de São Paulo, trecho de poemas como "Receita de Mulher", "Mensagem à poesia", ambos de Vinicius de Moraes[46], "Cruz na Porta da Tabacaria" e um poema de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando de Pessoa[47], trecho da peça "Otelo", de William Shakespeare[48], além de poemas e crônicas de Carlos Drummond de Andrade[49].

Já nas décadas de 80 e 90, as obras em áudio também chegaram ao público brasileiro como produto de entretenimento por gravadoras e editoras como Polygram, Livraria da Vila e Sony. A própria Academia Brasileira de Letras já lançou audiolivros, como o que incluía textos do já mencionado João Cabral de Melo Neto narrados por Marly de Oliveira, sua mulher.

De forma curiosa, na revisão das reportagens disponíveis para consulta, observamos ainda como a retórica nos jornais em torno dos lançamentos dos audiolivros no Brasil foi bastante semelhante, nas mais diversas décadas. As manchetes e matérias evidenciavam, e

---

[44] Texto integral disponível no site Tabloide Digital, no seguinte link: http://www.millarch.org/artigo/discos Acesso em 5 jan. 2014.

[45] Texto integral disponível no site Tabloide Digital, no seguinte link: http://www.millarch.org/artigo/monteiro-lobato-em-disquinhos Acesso em 5 jan. 2014

[46] Do acervo de Decio de Almeida Prado, mantido pelo instituto Moreira Salles. Poema "Receita de Mulher" disponível em: http://ims.uol.com.br/hs/pauloautran/07-001.swf ; Poema "Mensagem à Poesia" disponível em: http://ims.uol.com.br/hs/pauloautran/07-002.swf. Acesso em 16 de nov. 2013

[47] Do acervo de Decio de Almeida Prado, mantido pelo Instituto Moreira Salles. "Poesia de Álvaro de Campos" disponível em: http://ims.uol.com.br/hs/pauloautran/07-004.swf; "Cruz na porta da tabacaria" disponível em: http://ims.uol.com.br/hs/pauloautran/07-005.swf Acesso em 16 nov. 2013

[48] Do acervo de Decio Almeida Prado, mantido pelo Instituto Moreira Salles. Trecho de "Otelo" disponível em: http://ims.uol.com.br/hs/pauloautran/07-006.swf Acesso em 16 nov. 2013

[49] Do acervo de José Ramos Tinhorão, mantido pelo Instituto Moreira Salles. Disponível em: http://ims.uol.com.br/hs/pauloautran/07-008.swf Acesso em 16 nov. 2013

ainda evidenciam, o caráter da novidade – o que sugere a dificuldade que o produto tem enfrentado para se popularizar no país – e da mobilidade dos audiolivros. E, em muitos casos, explicam aos seus leitores de cada época o que seria este “novo formato literário”.

Tomando algumas manchetes como exemplos temos a reportagem do Caderno 2, do jornal Estado de S. Paulo, de 2 de junho de 1994, com o título “Livros falados chegam ao mercado”. Nela, o audiolivro é definido como "uma fita cassete, com duração de 40 a 80 minutos, em que o próprio autor é o narrador. O produto é novidade no Brasil, mas já tem mercado estabelecido na Europa e nos Estados Unidos - neste último, em seis anos rendeu US$ 6 bilhões.” No Segundo Caderno, de O Globo, em 18 de Junho do mesmo ano, sob o título “‘Diário de um mago’ vira audiolivro de quatro horas”, em referência à adaptação da obra de Paulo Coelho, o mercado para o formato em áudio é tido como “promissor, a julgar pelos lançamentos sucessivos”. Onze anos depois, na “Revista O Globo”, de 30 de outubro de 2005, um site francês especializado para *download* de audiolivros chega ao Brasil destacado sob o título “A vez do audiolivro”. Os criadores da página já evidenciam como avanço tecnológico chegara aos livros falados. “É possível ouvir num computador, gravar num CD para usar no carro ou num discman. Também dá para tocar em MP3 players e outros aparelhos portáteis”, diz Frédéric Bonnet.

Sob esse ponto, podemos atentar para a importância que um estudo sobre o audiolivro deve dedicar aos suportes de armazenamento e reprodução. Já foi descrito até aqui, seja por meio de nosso arcabouço teórico da História do Livro e da Bibliografia ou do breve estudo de caso da *American Foundation for The Blind* (AFB), como as condições materiais podem influenciar na produção e no consumo do texto, o que pode ser sustentado na fala dos entrevistados, como veremos. Sendo assim, na seção seguinte, que encerra este capítulo, retomamos rapidamente exemplos supracitados e lançamos mão de novas fontes e novos autores a fim de realizar uma breve, mas importante apresentação dos diferentes encontros entre as tecnologias sonoras e o campo da literatura e da leitura, seja como ato da imaginação ou ato concreto demonstrado em outras possibilidades de trabalho, criação e práticas culturais potencializadas a partir daí.

2.3 **Tecnologia sonora e literatura**

Foi reiterado em alguns momentos deste trabalho como o americano Thomas Edison já imaginava a gravação de obras literárias em áudio, armazenadas em cilindros, quando da invenção do fonógrafo no final do século XIX. Também vimos como a *American Foundation for the Blind* (AFB) participou, junto a estúdios fonográficos, engenheiros e demais instituições voltadas para os deficientes visuais, do desenvolvimento de novos suportes materiais para a leitura dos *talking books* e suas consequências na produção destes e nas práticas de leitura dos cegos, substituindo o sistema Braile pelas obras em vinil.

Contudo, algumas iniciativas contemporâneas e posteriores àquela época nos ajudam a ter um quadro um pouco maior a respeito de como se integram as tecnologias sonoras e a literatura, das expectativas e das representações geradas em torno desse encontro e de certas experiências empreendidas no campo literário desde então.

O artigo "*The book of the Future: or whispering machines. A speculation*"[50], publicado em 24 de Junho de 1885 no jornal australiano *The Mercury* mostra exatamente que as novidades em torno da possibilidade de uma literatura mediada por aparelhos fonográficos tinham cruzado o mundo sete anos após a invenção do fonógrafo. No texto do periódico, como indica o título, são levantadas questões e especulações sobre experimentos iniciais realizados para o desenvolvimento de um aparelho de reprodução de livros sonoros. É possível identificar uma série de temas curiosos e alguns pertinentes ao nosso estudo, como portabilidade, novas possibilidades de leitura, o uso dos sentidos ("Sem necessidade de [...] desgastar nossos olhos antes do tempo", tradução nossa)[51], a concentração na leitura e a substituição da voz humana pela voz de um autômato. Além do mais, em um grande exercício de imaginação, o jornal apresenta um discurso do livro sonoro como substituto do impresso. É o livro do futuro.

> Pelo desenvolvimento do fonógrafo ou pela construção de um alfabeto musical, baseando em sons, e não em ortografia arbitrária, o livro do futuro será impresso em um cilindro de metal, e colocado em um pequeno autômato que pode ser tocado à vontade e que será lido a partir do lugar em que está colocado até o fim, a menos que seja interrompido. (THE MERCURY, 1885, p. 4)[52]

[50] Artigo disponível para consulta na página da National Library of Australia, no seguinte link: http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/9106931 Acesso em 18 nov. 2013.

[51] A frase em língua estrangeira é: "*No need of [...] wearing out our eyes before their time".*

[52] O texto em língua estrangeira é: "*By a development of the phonograph or by the construction of a musical alphabet, based on sounds, and not on arbitrary spelling, the book of the future is to be printed on a metal*

Nas possibilidades de práticas com tal aparelho imaginadas na publicação, já percebemos um avanço com relação ao que vislumbrava Thomas Edison ao descrever o fonógrafo: a portabilidade. Isto é, a possibilidade dessa audioleitura fora do ambiente doméstico, em deslocamentos ou ar livre. Ao mesmo tempo, as reflexões sobre a máquina chegam a questionamentos e problemas, como distração das atividades cotidianas e a influência da tecnologia em determinados elementos da leitura, como controle e velocidade, a entonação, a pronunciação, entre outros. "Poderia o autômato ser feito para pular as descrições de cenários e as reflexões morais que a maioria dos leitores de romances consideram uma interrupção da história?"[53], pergunta a publicação. Apesar das interrogações, a avaliação do jornal sobre o "livro do futuro" encontra neste formato textual até mesmo relevância econômica para a Austrália.

> […] que revolução haveria no mercado de papel se livros não fossem mais impressos nesse material! Que curiosa aparência uma grande biblioteca cheia de cilindros metálicos apresentaria. Há um brilho de esperança para a Austrália Meridional nessa promessa distante. Um novo uso para o cobre tem sido um longo desiderato. Agora que o cobre quase parou de ser usado para revestimento de navios, a oferta continua muito além da demanda, e a queda no valor tem sido muito desastrosa já que o uso para a telegrafia e a telefonia é comparativamente pequeno. Mas como o cobre é um dos metais mais sonoros, ele deve ser o meio das máquinas de sussurro, e o livro do futuro pode causar uma constante demanda para um de nossos principais insumos (THE MERCURY, 1885, p. 4, tradução nossa)[54]

No entanto, sabemos, o papel nunca chegou a ser ameaçado pelo cobre. Como vimos, no campo da fonografia, os próprios cilindros logo foram substituídos pelos diversos modelos de discos de vinil, com maior capacidade de armazenamento de informação, levando a possibilidade de gravação de obras mais longas e reduzindo a necessidade de cortes drásticos no texto a ser sonorizado. Além disso, a facilidade de estocagem dos discos em relação aos livros em braile e aos próprios cilindros, mais frágeis, e a formação de uma estrutura de

---

cylinder, and placed in a small automaton which can be wound up at pleasure, and which will read from the place at which it is set right on to the end, unless it is stopped."

[53] O texto em língua estrangeira é: "*Could the automaton be made to skip the descriptions of scenery and the moral reflections which most novel-readers consider an interruption to the story?"*

[54] O texto em língua estrangeira: "*[…] what a revolution there would be in the paper trade if books were no longer printed on that material ! What a curious appearance a great library full of metal cylinders would present! There is one gleam of hope for South Australia in this distant promise. A new use for copper has been long a desideratum. Now that copper has almost ceased to be used for sheathing for ships the supply keeps far beyond the demand, and the fall in value has been most disastrous as the use for telegraphy and telephony is comparatively small. But as copper is the most sonorous of all the metals it must be the medium of the whispering machines, and the book of the future may cause a steady demand for one of our chief staples."*

distribuição dos *talkings books* e dos aparelhos de reprodução destes, como vimos no caso da AFB, nos Estados Unidos, permitiram assim o início de uma popularização do formato, principalmente entre os cegos americanos.

Contudo, de acordo com Jesper Olsson em *The Audiographic Impulse – Doind literature with the tape recorder* (OLSSON in RUBERY, 2011), foi a fita magnética que teve impacto mais profundo no que ele denomina *recorded literature*, possibilitando novas formas de trabalhos e composições – inclusive pela maior facilidade de acesso e uso da tecnologia de gravação por amadores – e afetando as conceituações de tempo, memória, identidade, voz e narrativa. Ademais, segundo ele, questões de representação (simbólico/real), distribuição e recepção da literatura também sofreram impacto.

Para exemplificar seu ponto de vista sobre esse processo, o autor tenta mostrar como a tecnologia citada invade, entre muitos outros campos, a esfera da literatura nos anos de 1950, 1960 e 1970, com reflexo sobre trabalhos artísticos na poesia sonora, citando os Beats (exemplificados no texto por Jack Kerouac, Neal Cassady, Allen Ginsberg e William Burroughs), a poesia concreta brasileira, e nas prosas de ficção, como as obras do escritor Paul Bowle.

Olsson destaca como primeiras consequências do uso das fitas a "objetificação" do som, que se "tornou objeto visível e tangível, uma entidade plástica, acessível para operações e transformações técnicas (OLSSON in RUBERY, 2011, p. 64), isto é, poderia ser editado e manipulado, o que era mais complicado no emprego do fonógrafo. Tal objetificação, diz o autor, gera uma ambiguidade na imagem e na retórica de "real" que se tinha sobre as gravações sonoras, uma ameaça ao ideal de transparência ou ausência de mediação tecnológica. Um método de manipulação do som nas práticas artísticas com a fita magnética apresentado é o "cut-up", que consiste em cortar, recombinar, justapor, trechos das fitas originais para produzir novos textos, distorcendo formas privilegiadas de narrativa, para usar as palavras de Olsson. Ainda segundo ele:

> [...] poder-se-ia supor que as possibilidades de manipulação do gravador do pós-guerra aumentou a consciência da produtividade de tais operações estéticas – até, talvez, seu significado específico em uma sociedade da informação em expansão, onde uma avalanche de imagens e histórias mediadas em massa pareciam demandar novas formas de intervenção crítica do compositor, do artista e do escritor. (OLSSON in RUBERY, 2011, p. 69, tradução nossa)[55]

[55] O texto em língua estrangeira é: "*[...] one might assume that manipulative possibilities of the postwar tape recorder heightened the awareness of the productivity of such aesthetic operations – even, perhaps, their specific significance in an expending information society, where a flood of mass-mediated images and stories seemed to demand new forms of critical intervention from the composer, the artist, and the writer."*

Ainda assim, a fita não era considerada um meio realmente viável para o mercado literário, aponta Olsson ao justificar tal afirmação com o processo de composição de David Antin. O poeta americano fazia da fita um meio de armazenamento de suas falas, as quais posteriormente ele consultava e transcrevia, com adaptações e edições, para o papel, inserindo-as na "cultura impressa da literatura" (OLSSON in RUBERY, 2011, p. 69). No entanto, artistas encontraram modos alternativos de incluir a tecnologia dentro dessa rede de distribuição, como lançamentos de obras com os formatos em papel ou em som para que o leitor simultaneamente ouvisse o texto sonoro enquanto olhasse para a página, "um modo de leitura de literatura muito raro na história" (OLSSON in RUBERY, 2011, p. 70), que engajaria o leitor de maneira diferente – pela demanda de mais funções motoras e atos perceptivos na recepção da obra – e daria controle maior ao autor sobre seu texto com a sua própria interpretação na gravação.

> Isso é distinto da literatura gravada sem um texto acompanhante, que, ao contrário, tende a tornar a recepção mais indeterminada porque nós sempre tentamos encontrar um correlato visual (seja um texto ou outra coisa) para estabilizar as sensações sonoras fluidas. Certamente, o ouvinte da gravação ou da fita pode – assim como o leitor do livro – parar, voltar, reouvir ou até pular passagens que são obscuras ou tediosas. Mas isso dificilmente ajustará o inescapável desequilíbrio entre o olho e o ouvido (OLSSON in RUBERY, 2011, p. 70, tradução nossa)[56]

De modo curioso, esse mesmo tipo de leitura paralela, ao mesmo tempo que serviu à metodologia de análise dos audiolivros em nosso estudo, apareceu com frequência nas entrevistas que realizamos. Tanto no uso de audiolivros com apoio do texto escrito impresso quanto com auxílio do texto escrito em formato digital. Voltaremos a isso adiante.

Na arqueologia das tecnologias sonoras empreendida por Olson, somente no final dos anos 60 e início dos 70 que as publicações literárias em formato sonoro teriam lançamentos mais frequentes, o que se deve principalmente, nas palavras dele, à invenção da gravação em cassete, flexível e durável o suficiente para servir como meio de distribuição para editores, escritores e artistas. No entanto, o autor deixa como crítica uma divisão entre o que chama de *underground cassette cuture* e os *cassette books*, em que estes últimos, ligados ao *mainstream*, teriam gerado menos repercussões nos trabalhos literários e serviam mais como suplemento para o livro, diferentemente do experimentalismo do primeiro.

---

[56] O texto em língua estrangeira é: "*This is distinct from recorded literature without an accompanying text, which on the contrary tends to make reception more inderteminate because we always try to find a visual correlate (whether a text or something else) to stabilize the fluid sonic sensations. Surely the listener of the record or the tape can – just as can the reader of the book – stop, rewind, relisten, or even skip passages that are blurred or tedious. But this will hardly adjust the inescapable imbalance between the eye and the ear.*"

Apesar da crítica de Olsson, nas décadas seguintes, nos Estados Unidos, a indústria dos audiolivros alcançam seu *boom*, como afirma Platt, já citado anteriormente. O autor aponta como alguns dos fatores desse crescimento o advento do *walkman*, da Sony, e a prevalência dos tocadores de fira nos carros, que facilitou a possibilidade da escuta individual e móvel.

> Audiolivros decolaram desde seu amplo lançamento em 1980. Toda grande editora [...] tinha linhas de audio, com mais de 40 mil títulos disponíveis em 1994 e mais a caminho, e as vendas no varejo alcançaram U$1,2 bilhão em 1993 – aproximadamente cinco vezes seu total em 1988 [...] Baixos custos de produção atraíram alguns pequenas editoras à crescente mídia, e até uma pequena indústria de acessórios de audiolivros emergiu. (PLATT in GREENSPAN; ROSE, 2012, p. 195, tradução nossa)[57]

O sucesso fez emergir as críticas também já citadas acima. Uma delas era que, em muitos casos, a capacidade de armazenamento das fitas levava a uma necessária redução das obras a serem gravadas, degradando a arte. Caso se optasse pela manutenção dos textos de maneira integral, era necessário colocá-los em diversas fitas cassete. Podemos ver, assim, que tais suportes (a fita e o reprodutor) implicavam determinadas operações para quem produzia os livros em áudio, para adequá-los ao formato, e comportamentos para os leitores, que necessitavam trocar de lado ou de fita para dar prosseguimento à narrativa. Tal prática também apareceu nas entrevistas aqui realizadas.

Posteriormente, a tecnologia digital pôde, de certa maneira, modificar tais movimentos dentro das práticas de leitura com o CD (*compact disc*) e, principalmente, a tecnologia MP3, formato de codificação que potencializou ainda mais a portabilidade dos registros sonoros por conta de sua compatibilidade com diversas plataformas, facilitando o compartilhamento, e sua forma específica de compressão de dados, descartando por meio de filtros e processos algorítmicos vibrações que o ouvido humano não consegue perceber, reduzindo significativamente a necessidade de espaço físico para o armazenamento desses arquivos de áudio (STERNE, 2006)[58]. Contudo, considerando a relação entre os audiolivros e o formato MP3, é pertinente refletirmos sobre a afirmação do acadêmico canadense Jonathan Sterne, teórico do campo conhecido como *Sound Studies*, segundo quem:

---

[57] O texto em língua estrangeira é: "*Audiobooks had taken off since their wide release in the 1980s. Every major publisher [...] had audio lines, with over 40, 000 titles available in 1994 and more on the way, and retail sales topped $1,2 billion in 1993 – nearly five times their total in 1988. […] Low production costs attracted some small, avant-garde publishers to the growing medium, and a small audiobook accessory industry even emerged."*

[58] Os princípios em que orienta o processo de compressão de dados no formato MP3 foram fundamentalmente tomados da Psicoacústica. Para detalhes, ver Sterne (2006).

> Mp3s são desenvolvidos para serem ouvidos via fones em ambientes abertos, em quarto barulhento, em um escritório com alto ventilador de computador, ao fundo de outras atividades que estejam acontecendo e por meio de autofalantes de computador. Eles estão destinados à audição casual, a momentos em que ouvintes podem ou não estar atentos diretamente à música – e, portanto, seja pouco provável que estejam atentos ao som da música. (STERNE, 2006, p. 835, tradução nossa)[59]

Tal fala de Sterne toca no importante tema da atenção, presente desde o início de nosso trabalho, e em como o MP3 favorece uma prática mais distraída de se ouvir música. Se pensarmos os audiolivros, sua descrição sobre o formato ao mesmo tempo vai, por um lado, ao encontro das possibilidades de uso do livro sonoro e, por outro, cria um certo paradoxo nesse mesmo uso. A audioleitura paralela a outras atividades torna-se, conforme nos mostraram os entrevistados, ainda mais possível e diversificada que antes, consequência da compatibilidade com os mais diversos suportes de comunicação. Por outro lado, diferentemente da música, sempre exigiu e exige do audioleitor uma concentração, independentemente de este estar em um ambiente silencioso, privado ou barulhento, estimulante visualmente e público. Então, poder-se-ia perguntar se é inadequado o uso do MP3 como formato de codificação para os audiolivros. Na verdade, a constituição geralmente encontrada nos audiolivros, com a voz humana e a presença de alguns efeitos sonoros, não parece tão brutalmente afetada pela compressão, como a passagem da música de um disco de vinil para o MP3. Aprofundando nossa reflexão, na realidade, vemos até mesmo que o MP3 vem reforçar nossa pergunta de pesquisa sobre a qualidade das práticas de leitura com audiolivros, seja nas ações sobre ou a partir do texto sonoro, no manuseio deste ou no emprego dos sentidos. Afinal, por suas características, o formato fornece novas possibilidades de mobilidade, compatibilidade com os mais diferentes aparatos, compartilhamento e ações sobre o arquivo (o audioleitor, por exemplo, pode extrair apenas algumas faixas da obra e colocá-la em seu *player* para os mais diferentes usos), que podem contribuir para práticas de audioleituras mais diversificadas, podendo ser apreendidas em estudos como este.

No lado comercial, é possível ainda encontrar transformações em modelos de negócio na indústria dos audiolivros. O digital e a Internet criaram algumas das condições para melhores produção, distribuição e venda do audiolivro, sendo possível a redução no preço de capa dos audiolivros. Nesse sentido, ainda que as tecnologias citadas não tenham determinado diretamente os modos de organização das editoras, é possível dizer que o comércio *online* tem

[59] O texto em língua estrangeira é: "*Mp3s are designed to be heard via headphones while outdoors, in a noisy dorm room, in an office with a loud computer fan, in the background as other activities are taking place and through low-fior mid-fi computer speakers. They are meant for casual listening, moments when listeners may or may not attend directly to the music –and are therefore even less likely to attend to the sound of the music."*

se destacado como caminho preferencial e sustentável para as editoras de audiolivros, o que não significa falta de pontos de venda físicos, como livrarias e lojas de conveniências. Aliás, a própria presença física dos audiolivros nas prateleiras serve muitas vezes como indício da popularização das obras narradas.

Apenas como ilustração, a Audio Publishers Association (APA)[60], entidade que reúne editoras de audiolivro nos Estados Unidos, divulgou um crescimento de 13,5% (correspondente a cerca de seis milhões de unidades) nas vendas de audiolivro no país em 2012 em relação ao ano anterior. Também quase dobrou o número de títulos publicados de um ano para o outro – salto de aproximadamente 7 mil para mais de 13 mil, com ampla preferência dos consumidores pelas versões "integrais" (90%) e por obras ficcionais (78,4%). Tais números foram coletados em pesquisa independente, com participação opcional. Além disso

> O formato digital para download ainda está em ascensão, agora representando aproximadamente dois terços do total de unidades de audiolivros vendidas e mais da metade da receita da indústria. Outro formato novo – o CD-MP3 –, enquanto ainda representa uma parte muito pequena do total do comércio, mais que dobrou seu número de unidades vendidas, de 0,8% para 1,7%. Os CDs ainda se mantém firmes – eles representam mais de um terço dos negócios e aproximadamente metade dos dólares ganhos pelas editoras de audiolivros. (APA, 2013, p. 1, tradução nossa)[61]

Por outro lado, o formato mp3 favorece também a pirataria de audiolivros. É importante lembrar que, geralmente, os audiolivros não são protegidos por nenhum tipo de criptografia ou mecanismos específicos que limitem seu uso ou compartilhamento, diferentemente do que acontece com os *e-books*, muitas vezes com uso restrito a determinados aplicativos ou dispositivos de leitura. Portanto, assim como músicas e filmes, os livros sonoros aparecem ilegalmente disponíveis em sites de downloads e no Youtube.

Contudo, não foi possível encontrar dados quantitativos sobre o impacto da pirataria na comercialização dos livros sonoros. Aliás, no Brasil, não é possível nem dar um panorama sobre o mercado de audiolivros, já que não há informações disponíveis sobre esta indústria. De qualquer forma, buscamos apresentar brevemente diversos momentos das gravações literárias dentro e fora do país, sem, no entanto, a intenção de encerrar toda a "história dos audiolivros", se pudermos assim dizer. Na verdade, tal percurso histórico permitiu-nos incluir

---

[60] Dados da APA estão disponíveis em: http://www.audiopub.org/2013SalesSurveyPR.pdf. Acesso em 22 nov. 2013.

[61] Tradução livre de: *The digital download format is still on the rise, now representing nearly two-thirds of total audiobook units sold and more than half the industry's revenue. Another newer format—the MP3-CD—while still representing a tiny portion of the overall business, has more than doubled its number of units sold from 0.8% to 1.7%. CDs are still holding firm—they represent more than one-third of the business and nearly half the dollars earned for audiobook publishers."*

este meio dentro da história da leitura e apresentar, ainda que brevemente, a relação entre certas transformações nas tecnologias de gravação e reprodução do som e a constituição das obras sonoras.

3 **METODOLOGIA**

A metodologia desta dissertação foi construída a partir da reunião de uma série de técnicas, duas das quais apareceram, com suas respectivas justificativas, no primeiro capítulo, como levantamento bibliográfico e análise documental. A partir de agora, vamos nos restringir, portanto, a dois métodos que serão usados nas duas etapas a serem expostas mais adiante: análise comparativa de audiolivros e entrevistas com audioleitores. Tais escolhas estão embasadas no aporte teórico que sustenta esta investigação e se apresentam, não como vontade do pesquisador, mas antes como uma necessidade a qual levaram as perguntas do estudo.

3.1 **Seleção e comparação das obras**

Assim sendo, a primeira parte empírica deste trabalho está composta então pela análise comparativa de três audiolivros com suas versões impressas, todos selecionados com base em critérios que visam deixar clara, minimamente, a diversidade de adaptações que se pode encontrar no mercado do livro sonoro. Destacamos que esta comparação serve, primeiramente, como base para o entendimento de alguns elementos a serem destacados nas entrevistas. Os audiolivros selecionados são: "As Mentiras que os homens contam", de Luis Fernando Verissimo, "As memórias do livro", de Geraldine Brooks, e "Querido John", de Nicolas Sparks.

Destaca-se que as três obras foram compradas por internet, com recebimento via *download*, no formato MP3. Para escapar do risco de analisar versões em áudio não autorizadas e tornar as comparações as mais coerentes e corretas possíveis, optou-se na pesquisa pela seleção apenas de obras sonoras "oficiais", em que os direitos de publicação e os nomes das editoras (do impresso e do sonoro) pudessem ser reconhecidos nos produtos.[62]

Destaca-se primeiro que a pertinência da comparação das edições dos audiolivros mencionados (e que poderia ser aplicada a outros) encontra suporte teórico nos estudos de

[62] Para melhor localização do leitor, faremos referência a trechos do audiolivro e livro analisados indicando respectivamente tempo de ocorrência da passagem citada e sua página correspondente no livro impresso. Ex.: (FAIXA 3, 5'20''; p. 30)

McKenzie, autor já citado no capítulo anterior que atenta para a relação entre forma e sentido, para as interferências do sistema de produção e para o questionamento da intenção autoral. E, consequentemente, os efeitos disso sobre as práticas de leitura. Isto implica uma análise dos textos para além do significado ou de uma essência textual.

Como nos explica Márcio Gonçalves, McKenzie aponta para um caminho de "análise empírica de objetos textuais. Trata-se então de abordar os objetos (livros, panfletos etc) investigando de que modo a apresentação (o que inclui formato, material, diagramação etc) pode afetar o ato de leitura." (GONÇALVES, 2013, p. 13).

As próprias entrevistas realizadas deixaram exatamente aparentes como os audioleitores se relacionam com textos impresso e sonoro, suas preferências e ainda fizeram emergir tipos de vínculos entre estes, a obra e o autor, tornando-se importante, inclusive para fins de esclarecimento, dedicar um espaço a algumas adaptações. Afinal, verifica-se que, seja por obrigações ou opções editoriais, ou ainda por implicações materiais do formato e do suporte, os textos em áudio têm materialidades diferentes e, em comparação ao impresso, nem sempre possuem as mesmas palavras ou estruturas da versão em papel, como veremos, fato que surpreendeu até mesmo alguns audioleitores. O próprio entendimento por parte dos entrevistados do que vem a ser um audiolivro está em questão.

Em segundo lugar, reiteramos que a comparação dos audiolivros com seus correlatos impressos, em que aparecerão diversos elementos envolvidos na edição em áudio (que são um aspecto mais claramente percebido e mais facilmente demonstrável), não nos levou a fazer uma reflexão ou crítica "literária". Na verdade, tentamos pensar algumas imposições que o meio pode apresentar aos produtores dos audiolivros ao editarem as obras e o que estes produtores podem realizar, tendo em conta estas limitações na busca por novas maneiras de transpor a narrativa escrita para a forma sonora. Visamos assim problemas próximos à Comunicação.

Tendo em vista mostrar a variedade de adaptações e suas implicações, estabelecemos alguns parâmetros básicos para a seleção das obras. Por se tratar aqui da audioleitura com livros sonoros de ficção, as três obras a serem selecionadas deveriam ser do mesmo gênero, não importando se pertencente à literatura nacional ou internacional. Como nos referimos aqui às edições de audiolivros para brasileiros, os títulos deveriam estar em português e ser produzidos por editoras brasileiras. Além disso, buscou-se identificar a quantidade de intérpretes presentes nos audiolivros e os diferentes tempos de duração da obra. Para tanto, consultou-se páginas de editoras e vendedoras de audiolivros que disponibilizam trechos de

obras em áudio. É preciso destacar ainda que a escolha das obras também esteve condicionada à disponibilidade de venda dos respectivos títulos.

Deixamos claro que não partimos da seleção do livro para em seguida buscar sua versão em audiolivro. Nosso caminho foi exatamente o contrário.

Reafirmamos assim que, dentro deste cenário diversificado, a atenção dada à organização textual se presta à verificação dos recursos encontrados por autor, editor e/ou intérprete para "traduzir" uma determinada obra impressa para o livro sonoro, pondo em questão as tensões e as conjunções entre os formatos, os agentes da produção, os sentidos, a relação autor-audioleitor.

Como objetivo foi verificar com precisão diferenças e semelhanças na edição destes textos na versão oralizada e no impresso, o método que se encaixa com pertinência para esta comparação é a leitura contrastiva entre as versões. Como esta tarefa é mais eficientemente realizável na presença simultânea dos dois objetos (livro e audiolivro), optamos por uma leitura, de fato, paralela das duas edições. Neste caminho de análise, o discurso oral se impõe sobre o discurso escrito. Os olhos acompanham o texto impresso em função do ritmo em que é feita a narração.

Em função disso, para se investigar os detalhes, devemos pausar e voltar e avançar os audiolivros, passar para frente e para trás as páginas do livro, sem uma linearidade, para se ter um mínimo domínio sobre as obras capaz de garantir a possibilidade de compará-las. Todas as modificações verificadas nessa leitura paralela, das menores até as mais complexas, foram marcadas diretamente na obra impressa.

As primeiras dificuldades nesse método são a exposição escrita da análise de um conteúdo sonoro e a necessidade de mostrar com exatidão trechos das versões narradas sem a possibilidade de anexar o som, momento em que este próprio texto se torna exemplo da tensão (e também inter-relação) entre essas duas dimensões (escrita e oral). Considerando as modificações estruturais nos texto adaptados das obras impressas para as obras em áudio, a simples transcrição do que é narrado algumas vezes não é suficiente para se demonstrar as diferenças que podem vir à tona na ação efetuada pelos intérpretes.

Portanto, ainda que se faça a localização no tempo (no caso dos audiolivros) e no espaço (no caso dos livros) de alguns trechos e se criem tabelas, devemos ter consciência que, ao navegar entre papel e onda, estamos lidando com perdas e ganhos. Ademais, é preciso lembrar, devido ao tamanho das obras (no total, foram aproximadamente 27 horas de leitura comparativa) e por questões de espaço e objetividade, fizemos uma seleção dos momentos

mais representativos à nossa discussão, com exemplos mais evidentes dos seguintes elementos identificados: a escolha dos intérpretes; a própria interpretação efetuada pelos narradores, sustentadas por um entendimento próprio que eles têm da obra, da narrativa, dos personagens; os intérpretes presentes não identificados nos audiolivros, mas que entram em cena; a organização do texto em áudio, em que se pode recorrer a efeitos sonoros, ao silêncio, ao ritmo como substitutos dos elementos gráficos nas páginas da versão impressa; e o contexto de fala dos personagens, capaz de tornar determinado no áudio o personagem falante indeterminado na versão em papel ou na tela.

3.2 **Seleção dos audioleitores e entrevistas**

Como explicamos, tais avaliações comparativas, além de serem apresentadas como elemento básico de entendimento de nossa abordagem das práticas de audioleitura, serviram ainda, junto ao arcabouço teórico utilizado, para aperfeiçoar as questões do roteiro de entrevista, dividido em tópicos que nos permitissem tentar compreender a complexidade que torna as práticas de leitura tão variadas quanto os livros e audiolivros.

Nesse sentido, o roteiro de entrevista faz referência a diversos aspectos das práticas de leitura: **a) consumo e relação com os suportes**, ligado a preferências pelo meio sonoro ou visual no contato com a literatura; **b) frequência de leitura**, para saber como o audiolivro está incluído nos hábitos gerais de leitura de cada entrevistado; **c) preferências por formatos e/ou suportes**, que permite a identificação das tecnologias utilizadas e entender por que estas foram escolhidas pelos audioleitores; **d) condições e contextos de leitura**, que está relacionado aos ambientes e aos objetivos da leitura; **e) ação com/a partir dos textos**, para se verificar o que os audioleitores fazem com os textos que ouvem e o que o meio apresenta como possibilidades e obstáculos a eles; **f) características internas à obra sonora**, que faz referência aos tipos de audiolivros já lidos e às preferências ou rejeições por determinados modos de estruturação das narrativas **g) atenção e concentração**, em que emergem as dificuldades e facilidades de cada leitor na relação com as obras sonoras e a possibilidade de audioleitura junto a outra atividade; e **h) afetividade com objeto textual**, para expor o nível de envolvimento do audioleitor com a obra e como pode ser (se é que é) afetado por ela.

Em função do que disseram os audioleitores entrevistados, as questões propostas nesse tópico guia puderam ser modificadas ou suprimidas para as entrevistas posteriores,

consequência das diversas experiências que foram apresentadas. Desta forma, também foram incluídas durante a etapa de entrevistas mais enfaticamente questões sobre memória, relacionadas às sensações corpóreas percebidas no ato de leitura, e de habilidades de leitura.

Tais modificações no roteiro se justificam porque, como afirma George Gaskell:

> Embora o conteúdo mais amplo seja estruturado pelas questões de pesquisa, na medida em que estas constituem o tópico-guia, a ideia não é fazer um conjunto de perguntas padronizadas ou esperar que o entrevistado traduza seus pensamentos em categorias específicas de resposta. As perguntas são quase um convite ao entrevistado para falar longamente, com suas próprias palavras e com tempo para refletir. Além do mais, o pesquisador pode obter esclarecimentos e acréscimos em pontos importantes com sondagens apropriadas e questionamentos específicos. (GASKELL, 2011, p. 73)

Acredita-se que, desta forma, foi possível abarcar na entrevista com audioleitores parte do seu mundo, da apropriação do usuário em relação às imposições da materialidade da obra e dos suportes tecnológicos.

Como esta pesquisa não pretendeu apontar o panorama dos audioleitores brasileiros, dispensando assim a investigação por amostragem (que levaria uma correspondência entre o grupo de entrevistados e os dados da realidade social e econômica), nem buscou focar na leitura infantil, optamos pela seleção de dez entrevistados, com pelo menos 16 anos de idade, via *Facebook*. A faixa etária se justifica na medida em que nos preocupamos com os públicos juvenil e adulto, que pudessem descrever com clareza suas práticas de audioleitura, seu consumo de audiolivros, já que recorremos a entrevistas. A exclusão do público infantil se deu ainda pela tentativa de dar maior coerência ao pequeno conjunto de entrevistados.

No *Facebook*, por seu alcance[63], foi divulgada uma mensagem sobre a pesquisa, com um pedido para que audioleitores interessados em colaborar se apresentassem ou fossem indicados. Propusemos que qualquer audioleitor do país poderia participar, já que, para estes casos, seria utilizado como meio de comunicação o serviço de voz *Skype*. Contudo, grande parte do grupo de leitores que formou o universo dessa pesquisa é de moradores do Rio de Janeiro. Apenas um vive fora da cidade. Assim, sete das dez entrevistas foram presenciais. Duas, mesmo com os entrevistados sendo habitantes do Rio de Janeiro, foram realizadas por internet, por pouca disponibilidade de horário por parte desses. E uma terceira foi realizada também pela *web*, mas em função da distância.

[63] "Facebook é rede social mais acessada no Brasil, aponta CNT". Notícia disponível em: http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/facebook-e-rede-social-mais-acessada-no-brasil-aponta-cnt Acesso em 25 set 2013.

A falta de resposta por parte de leitores que integravam grupos específicos sobre audiolivros no *Facebook*, nos quais divulgamos primeiro nossa solicitação de entrevistados e de onde conseguimos apenas um, levou-nos a flexibilizar nossa busca. Assim, por meio de divulgação e compartilhamento em perfis pessoais, foi possível completar o espectro de audioleitores. É preciso destacar que as entrevistas presenciais ocorreram basicamente em shoppings, livrarias e universidades. Com autorização de todos, as entrevistas foram gravadas em áudio para análise posterior.

Destacamos ainda que, por conta também do restrito público leitor de audiolivros, foram entrevistadas pessoas com frequências muito diversas de leitura.

Como resultado, pode-se ver na tabela a seguir que nosso universo de entrevistados é formado por audioleitores com ensino superior completo, com a faixa etária compreendida entre 23 anos e 53 anos, das mais diversas profissões, o que nos possibilita identificar diversos modos de contato com os audiolivros e diferentes objetivos e maneiras em suas leituras. Abaixo listamos o perfil dos entrevistados:

Nome*	Idade	Profissão	Nível de Escolaridade	Modo de entrevista	Cidade
Danilo	31 anos	Bancário	Superior Completo	Presencial	Rio de janeiro
Sandra	34 anos	Jornalista	Superior Completo	Presencial	Rio de Janeiro
Lúcia	28 anos	Atriz	Superior Completo	Presencial	Rio de Janeiro
Roberto	23 anos	Professor de Inglês	Superior Completo	Presencial	Rio de Janeiro
Paula	35 anos	Professora de Inglês	Cursando Nível Superior	Presencial	Rio de Janeiro
Fernando	31 anos	Farmacêutico	Superior Completo	Skype	Rio de Janeiro
Silvia	23 anos	Tradutora	Superior Completo	Skype	Rio de Janeiro
Carla	44 anos	Gerente de Marketing	Superior Completo	Presencial	Rio de Janeiro

Augusto	53 anos	Pedagogo e professor	Superior Completo	Skype	Vitória da Conquista
Vagner	51 anos	Dublador	Superior Completo	Presencial	Rio de Janeiro

*Nomes fictícios

4 COMPARANDO AS EDIÇÕES IMPRESSAS E AS AUDIOEDIÇÕES

Como explicado na seção “Metodologia”, a comparação de edições de livro e audiolivro visa trazer à luz as diferentes possibilidades de composição e adaptação de uma obra sonora, algumas das formas que pode tomar e que questões pode suscitar, inclusive sobre os temas da atenção e concentração (como veremos nas entrevistas, é possível identificar uma relação entre a organização do audiolivro e o envolvimento do audioleitor). Vale lembrar que, ao tratarmos da audioleitura, levamos em consideração suporte (já abordado no capítulo 2), obra (que agora aparece no texto) e leitor (abordado no capítulo 5). Destacamos ainda o necessário cuidado de não se realizar generalizações ou criar tipologias com os frutos dessas análises tão específicas, que se constituem apenas em um pequeno passo para, como indica Márcio Gonçalves sobre o trabalho de pesquisa, “pensar e teorizar com maior atenção ao que escapa a essas grandes categorias mais imaginárias do que propriamente operacionais.” (GONÇALVES, 2010, p. 168).

Na verdade, o que há de categorias mínimas dentro desse universo do audiolivro – para além das classificações por gêneros literários, que não se diferenciam do que aparece em textos impressos de ficção – são definidas, nos termos em inglês, como *abridged* (resumido) e *unabridged* (integral). Durante esta investigação, tais nomenclaturas se apresentaram mais claramente em países onde o audiolivro existe como produto há mais tempo e representa parte importante do mercado editorial, como Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra. Não podemos, no entanto, aplicá-las diretamente aos audiolivros brasileiros, pois, muitas vezes, estes não têm nem mesmo seu tipo de adaptação explicitada ao consumidor, seja na capa do cd ou na sua descrição nos sites de venda (é possível verificar isso nas capas de audiolivros nos anexos do presente texto). Além disso, pode-se identificar que parte destes livros sonoros não é nem integral nem resumida – como se verá também. Em alguns casos, em decorrência das análises, constatam-se transformações significativas nos textos, com apagamento ou modificações de paratextos na adaptação para a forma sonora.

Novamente, deixamos claro que não nos ocupamos, na referida seção, da recepção efetivamente realizada pelo audioleitor, por esta variar de acordo com os quadros de referência de cada um. Trataremos da leitura no capítulo destinado às entrevistas. Ademais, se, como afirma Chartier em relação ao livro, “reconstituir a leitura implícita visada ou permitida pelo impresso não é, portanto, contar a leitura efetuada e ainda menos sugerir que

todos os leitores leram como desejou-se que lessem" (CHARTIER, 1996, p.103), podemos considerar o mesmo para o audiolivro.

Para cumprir com os objetivos apresentados mais acima, realizamos a investigação da edição de 3 obras abordando sua organização textual. Afinal, temos como certo que um audiolivro requer um trabalho de edição, assim como o livro impresso, e permite que as escolhas, conscientes e inconscientes do intérprete – tornadas estáveis com o uso da tecnologia fonográfica – e do editor sejam estudadas. Com isso, surge a possibilidade de se verificar como essa mediação interfere na presença do autor nos textos e, consequentemente, na própria obra anteriormente impressa.

Assim, a partir das análises dos audiolivros adaptados foi possível extrair uma série de elementos importantes, de decisões editoriais em atuação, como por exemplo: a escolha dos intérpretes; a própria interpretação efetuada pelos narradores, sustentadas por um entendimento próprio que eles têm da obra, da narrativa, dos personagens; os intérpretes presentes, não identificados nos audiolivros, mas que entram em cena; a organização do texto em áudio, em que se pode recorrer a efeitos sonoros, ao silêncio, ao ritmo como substitutos dos elementos gráficos nas páginas da versão impressa; e o contexto de fala dos personagens, capaz de tornar determinado no áudio o personagem falante indeterminado na versão em papel ou na tela.

Estes elementos e os demais a serem evidenciados nas análises dos audiolivros habilitam o pesquisador a construir uma sistematização, não muito rígida. Embora não sejam o centro desse estudo, também emergem como um aspecto importante da análise os chamados protocolos de leitura, mecanismos colocados no texto com o intento de guiar a recepção para o melhor entendimento da mensagem que se quer transmitir. Afinal, como toda obra carrega em si uma intenção de leitura e interpretação, o autor – e também o editor e o intérprete, como veremos – oferece uma proposta de leitura e, explícita ou implicitamente, apresenta um conjunto de regras e códigos em sua obra que, espera-se, seja entendido e seguido pelo leitor. Usando as palavras de Roger Chartier, eles definem "quais devem ser a interpretação correta e o uso adequado do texto, ao mesmo tempo em que esboçam seu leitor ideal." (CHARTIER, 1996, p. 20).

Na ausência dessa demonstração das ações necessárias (e também opcionais) efetuadas pelas editoras sobre os textos, os elementos que apontam para justamente a tensão e a proximidade existentes entre as duas formas literárias ficariam ocultos. Quando revelados, tais aspectos permitiram a formulação de um roteiro de entrevista extenso e uma compreensão

abrangente do universo dos audiolivros, no sentido de suscitar questões complexas sobre a relação audioleitor-audiolivro. Apresentam-se, portanto, como requisito para entender de modo amplo as respostas de nossos entrevistados.

4.1 **Edição: Do papel ao som**

Como destacado em diferentes momentos deste trabalho, o audiolivro, produto editorial, é resultado de uma série de decisões, etapas, processos**.** Estamos falando, então, do papel exercido pelos agentes da cadeia de produção, entre eles o(s) editor(es) e as consequências de suas interferências nas adaptações que realizam. Ao mesmo tempo, trazemos as limitações e imposições do meio fonográfico para essa produção. Afinal, trabalhar com o papel significa ter possibilidades e necessidades de jogar com o espaço em branco da página, com as fontes e sinais gráficos, e com as cores para produzir sentido. O texto é imagem. Já no uso do áudio, deve-se recorrer ao ritmo, à entonação, ao silêncio e, às vezes, aos efeitos sonoros. Afinal, o texto é som.

Ao trazer, em nossa análise, elementos dos livros e audiolivros selecionados para exemplificar essas diferentes possibilidades de se trabalhar com o texto, foi possível identificar uma correspondência entre o espaço em branco, o vazio, na passagem de um capítulo a outro ao seguinte, e as curtas músicas instrumentais tocadas nos audiolivros entre estas mesmas seções. Em todos os livros, elas são índices para informar o fim e/ou o começo de um capítulo.

Por conta dessas e outras diferenças, na análise comparativa de três audiolivros, nossa atenção esteve focada no modo de organização do texto, nos paratextos e no contexto de fala dos personagens na obra sonora**.**

Como já fora citado, nossos objetos de análise são: 1) as versões sonora, editada pela Plugme e interpretada pelo ator e roteirista Bruno Mazzeo, e impressa, editada pela Objetiva, da obra “As Mentiras que os homens contam”, de Luis Fernando Veríssimo; 2) o título “As Memórias do livro”, de Geraldine Brooks, também publicado pela Plugme no formato audiolivro, mas pela Ediouro em papel; e 3) “Querido John”, de Nicholas Sparks, publicado no impresso pela Novo Conceito e na forma sonora pela Audiolivro Editora.

Com o intuito de mostrar as especificidades das obras selecionadas, criamos abaixo três subdivisões, cada uma denominada com o título do respectivo audiolivro, nas quais também é possível problematizar as categorias "resumida" e "integral", supracitadas, o tema da autoria e a existência de uma linguagem do formato sonoro.

4.1.1 As múltiplas entonações em "As mentiras que os homens contam"

Começamos nossa análise por um livro que reúne crônicas de Luis Fernando Verissimo, em tom de comédia, sobre as situações em que os homens optam (para se livrar de um problema dentro do casamento, por exemplo) ou necessitam mentir (como as mentiras sociais para manutenção do bom convívio). Ao todo são 40 crônicas, divididas em 14 faixas, que somadas resultam em quase 3h de narração.

Nesse audiolivro, se quisermos lidar com um aspecto interessante sobre a função da formatação na construção do sentido, é possível citar o uso de palavras estrangeiras nas crônicas "Tios" (FAIXA 9, 7'43''; p. 107) e "*Jenesequá*: Uma Parábola" (Faixa 10, 0'1''; p. 109). Vejamos: A primeira crônica retrata o "tio Dedé" e sua mania de contar a todos sobre sua vida e o filme que supostamente fizera em Hollywood. O nome em inglês? "- Ailand ovilovi. Acho que nunca passou no Brasil.", disse ele. Mais adiante na história, é arguido pelo sobrinho: "- Titio! O seu filme não se chama *Island of Love*?" (grifo de Verissimo). Já na segunda crônica, é retratado um milionário a quem lhe faltava ele não sabia o quê. Até que um funcionário de suas organizações, chamado Rudi, lhe ajuda, dizendo: "Já sei. Lhe falta *je ne sais quois*." (grifo de Verissimo). Ao que o milionário respondeu: "Isso! É exatamente o que me falta. *Jenesequá*. Eu quero que me ajude a consegui-lo. Pago qualquer preço pelo *jenesequá*." (Grifos de Verissimo).

No livro impresso, "Ailand ovilovi" e "*jenesequá*" são formas fonéticas para "*Island of Love*", do inglês, e "*Je ne sais quois*", do francês. Tais formas fonéticas indicam que, no diálogo entre os personagens, as expressões estrangeiras são faladas com sotaque das sonoridades presentes naqueles idiomas. Já as últimas formas, ortograficamente e gramaticalmente corretas, podem ser entendidas como pronunciadas de modo correto dentro da história (já que o leitor pode não saber falar inglês nem francês), como podemos observar abaixo. Nestes quadros, vemos momentos distintos em que as expressões aparecem.

Trecho no livro (p. 107)	Trecho no livro (p. 108)
– O senhor fez um filme em Hollywood, seu Dedé? – Apareço numa cena. – Que filme era? – Você não deve ter visto. Não é do seu tempo. O nome em inglês era ailand ovilovi.	– Titio! O seu filme não se chama *Island of Love*? – É esse mesmo. – Vão passar hoje na televisão.

Trecho no livro (p. 110)
"Tenho tudo que o dinheiro pode comprar", disse o milionário, "mas me falta não sei o quê." Rudi cruzou as pernas, puxou o friso impecável das calças entre dois dedos manicurados e sentenciou: "Já sei. *Lhe falta je ne sais quoi*." "Isso." O milionário pulou da cadeira. Rudi acertara na mosca. Ainda de pé, o milionário gritou outra vez: "Isso! É exatamente o que me falta. *Jenesequá*. Eu quero que você me ajude a consegui-lo. Pago qualquer preço pelo *Jenesequá*.

No audiolivro, claro, não é possível usas as diferenças de escrita nem a forma itálica para demonstrar diferenças de pronúncia. Assim, as expressões "Ailand ovilovi" e "*jenesequá*" são interpretadas com sotaque e entonação que permitem deixar mais clara a pronúncia incorreta.

Percebemos então como a grafia ou a pronúncia, intencionalmente certas ou erradas, são usadas para conduzir o leitor a uma leitura e a uma interpretação. Curiosamente, no audiolivro, o audioleitor não precisa se preocupar com fluência em idiomas estrangeiros. A leitura mediada pelo intérprete pronuncia as expressões para e por ele. Porém, ainda lhe cabe a missão de completar o sentido, levando em consideração sempre o contexto da cena narrada em dado momento.

Aliás, no audiolivro "As mentiras que os homens contam", o contexto de enunciação oral, de encenação, a que nos referimos opera como um agente explicitador de vozes, de ações e de emoções, algo percebido por meio das pequenas modificações ou dos cortes nessa adaptação do texto de Verissimo, talvez para deixar o curso da mensagem mais fluido, talvez para torná-la menos redundante. Em meio a tais suposições, importante é que foi possível perceber como o contexto de fala é capaz de gerar esta espécie de economia com relação às palavras.

Para explicá-la, faremos uso de trechos da crônica “O Verdadeiro José” (FAIXA 7, 5’43’’; p. 85). José era um cidadão de vida e personalidade duplas - com mulher e filho no Rio, onde, devido a seus hábitos, tinha o apelido de Paulista, e esposa e filha em São Paulo, onde, pela mesma razão, era chamado de carioca - e morreu exatamente dentro do avião que fazia Ponte Aérea entre as duas cidades. A história se passa exatamente em seu velório, em que se encontram, pela primeira vez, as duas esposas, os filhos e o advogado, Dr. Lupércio. Numa crônica em que apenas dois personagens possuem nome (José e Dr. Lupércio), a diversidade de vozes permite a diferenciação de quem fala exatamente pelo ato da fala.

Vejamos isto através da comparação na tabela abaixo:

Diálogo no livro (p. 86)	Diálogo no audiolivro (FAIXA 7, 7’32’’)
“A mulher do Rio foi seca: - A legítima sou eu. - Meu bem... – começou a dizer a outra. - Não me chame de seu bem. Nós nem nos conhecemos. - Calma, calma – pediu Dr. Lupércio. - Agora eu sei por que o Carioca nunca quis me trazer ao Rio... – disse a outra. - O nome dele é José. Ou era, até acontecer isto – disse a primeira, não se sabendo se falava da morte ou da descoberta da segunda família.”	“A mulher do Rio foi seca: - A legítima sou eu. - Meu bem... - Não me chama de meu bem. A gente nem se conhece. - Calma, calma. - Agora eu sei por que o Carioca nunca quis me trazer ao Rio. - O nome dele é José. Ou era, até acontecer isso – disse a primeira, não se sabendo se falava da morte ou da descoberta da segunda família.”

Nesse simples espelho proporcionado pelas duas colunas, verificamos os momentos de presença do narrador no livro e no audiolivro. É preciso observar que as expressões “começou a dizer a outra”, ”pediu Dr. Lupércio” e “disse a outra” desaparecem na forma em áudio, por serem orientações de leitura aparentemente desnecessárias. Afinal, neste audiolivro, cada personagem é dotado de uma voz que o identifica diante do leitor/ouvinte. É nesse sentido que o contexto é explicitador, dispensando muitas vezes a necessidade da descrição das atitudes dos personagens em seus atos de fala. Depois de análise detalhada das 40 crônicas, verificamos que tal fenômeno ocorre na maior parte dos diálogos presentes na obra.

Nesta mesma tabela, no entanto, vemos que duas frases do narrador permaneceram na adaptação: “A mulher do Rio falou seca:”, que serve como introdução ao diálogo e indica quem fala a seguir, e “disse a primeira, não se sabendo se falava da morte ou da descoberta da

segunda família.”, importante na construção do sentido de dúvida com que joga o autor nesse momento, referindo-se ao termo “isso”, usado pela “legítima”. Entretanto, é importante atentar para sua função dentro do texto, o que deixa a redundância em segundo plano. Para reforçar esta ideia, incluímos mais um diálogo, agora da crônica “A Mentira” (FAIXA 5, 8’53’’; p. 65). Nela, o casal João e Maria desiste de ir ao jantar na casa dos amigos Pedro e Luíza. Para ficar em casa, decidem então inventar como desculpa uma doença para João, a qual tentam sustentar ao longo da narrativa. Assim, em uma conversa por telefone entre Maria e Luiza, dá-se a seguinte situação:

Diálogo no livro (p. 66)	Diálogo no audiolivro (FAIXA 5, 10’31’’)
“- Nem te conto – contou Maria, pensando rapidamente – O João deu uma piorada. Tentei chamar um médico e não consegui. Tivemos de ir a um hospital. -O quê? Então é grave. - A febre aumentou. Ele começou a sentir dores no corpo. - Apareceram pintas vermelhas no rosto – sugeriu João, que agora estava ao lado do telefone, apreensivo.”	- Nem te conto. O João deu uma piorada. Tentei chamar um médico e não consegui. Tivemos de ir a um hospital. - Quê? Então é grave. - A febre aumentou. E começou a sentir dores no corpo. - Apareceram pintas vermelhas no rosto.

A supressão das frases descritivas “contou Maria, pensando rapidamente” e “sugeriu João, que agora estava ao lado do telefone, apreensivo” corrobora as possibilidades que o discurso oral pode ofertar por meio da voz e suas variações. Por outro lado, esse efeito esclarecedor da oralidade tem consequências na construção narrativa de Verissimo e provoca um resultado talvez não pretendido pelo autor em sua versão impressa. Em “Os moralistas” (FAIXA 3, 9’17’’; p. 41) – praticamente todo em formato de diálogo -, por conta de um jogo de futebol entre casados e solteiros, três amigos sem nomes tentam convencer Paulo, o goleiro do primeiro time, a desistir do divórcio com sua mulher, Margarida. Fazem-no, claro, sem contar-lhe a razão: perder um jogador às vésperas do confronto. No texto, verificamos a ausência das descrições já demonstradas acima, o que provoca de alguma maneira um apagamento do sujeito da fala, exceto a de Paulo.

Diálogo no audiolivro e no livro (FAIXA 3, 9’17’’; p. 41)
- Você pensou bem no que vai fazer, Paulo? - Pensei. Já estou decidido. Agora não volto atrás. - Olhe lá, hein, rapaz... Paulo está ao mesmo tempo comovido e surpreso com os três amigos. Assim que souberam do seu divórcio iminente, correram para visitá-lo no hotel. A solidariedade lhe faz bem. Mas não entende aquela insistência deles em dissuadi-lo. Afinal, todos sabiam que ele não se acertava com a mulher. - Pense um pouco mais, Paulo. Reflita. Essas decisões súbitas... - Mas que súbitas? Estamos praticamente separados há um ano! - Dê outra chance ao seu casamento, Paulo. - A Margarida é ótima mulher.

Neste trecho, temos sete falas, sendo duas delas de Paulo. Nas cinco restantes, sem as pistas de nome, ou emoção, entonação por parte do autor na versão escrita, não é possível ao leitor identificar qual (ou quais) dos três amigos intervém mais de uma vez na conversa – cujo entendimento fica a cargo do leitor – e como o fazem. Percebe-se assim uma proposta de leitura nesta crônica que difere dos outros dois trechos destacados, que continham informações detalhadas de auxílio para a construção da cena na mente do leitor.

Considerando o audiolivro, em que as mudanças efetuadas na adaptação suprimem as descrições de Verissimo e as incorporam às vozes diretamente, não são notáveis as diferenças de propostas de leitura entre as duas primeiras partes destacadas e este terceiro diálogo, pois, em todas, cada personagem tem uma voz, uma dicção própria, que o identifica, que o coloca em um espaço de fala e que provavelmente situa o leitor/ouvinte em relação a quem fala, quando fala e como fala. A enunciação então se torna pista, não dada pelo autor em sua obra impressa, mas pelo narrador, que se apropria do texto e inventa vozes. As indicações de como “Os Moralistas” deve ser lido serão assim díspares nos dois suportes. Se olharmos apenas as três primeiras linhas do último diálogo, não há informações que indiquem se há dois ou três personagens no início da cena. Terá o leitor que descobrir por si mesmo. Se ele entender que tem que descobrir. Por sua vez, no audiolivro, aparecem três vozes diferentes, a serem identificadas pelo leitor/ouvinte.

Necessário apontar que é antes mesmo do ato de leitura do conteúdo que emerge o protocolo de leitura primeiro do audiolivro aqui analisado: a capa com a indicação do narrador - “NA VOZ DE BRUNO MAZZEO” - e a foto deste.

Para refletir sobre a razão pela qual o editor escolheu este ator como mediador e entender como esta escolha existe como protocolo, entendendo-a como essencial para dar forma à proposta de leitura que tentamos desvendar, podemos buscar pistas no próprio produto ou naquilo que diz quem o concebe (a editora). Pois:

> [...] A produção material das obras envolve pessoas concretas cujas decisões e contingências existenciais (de todos os tipos, econômicas, culturais, religiosas, familiares, etc.) são fundamentais na definição do que seja o produto textual final. Se a materialidade da obra importa, todo o processo que preside a produção dessa materialidade de algum modo afeta o sentido. (GONÇALVES, 2010, p. 171)

Quando consultamos a sinopse do livro "As mentiras que os homens contam" no *site* da própria editora, detentora dos direitos de toda a obra de Luis Fernando Verissimo, podemos ver que representação, para si e para o leitor, ela forma sobre autor e seus textos. Na página, o escritor gaúcho é descrito como "um dos mais respeitados cronistas brasileiros, autor de best-sellers inesquecíveis" e sua imagem é suficiente para assegurar um teor cômico às crônicas no livro publicadas, apesar de abordarem a mentira e suas consequências muitas vezes trágicas. Já que, "quando se trata de histórias de Luis Fernando Verissimo, é para deitar e rolar de rir desse arsenal de fraudes que utilizamos diariamente".

Na sinopse padrão - composta pela editora - que acompanha a versão em audiolivro nos *sites* de venda, constata-se a manutenção dessa mesma representação do autor. "Ouça estas divertidas crônicas de nossas inocentes mentiras cotidianas, numa coletânea cuidadosamente selecionada, que passeia por várias fases da obra deste autor genial. Plugue-se nessa diversão.".

Se considerarmos a relação entre as expressões "um dos mais respeitados cronistas brasileiros" e "genial", sobre o autor, e "para deitar e rolar de rir" e "divertidas", sobre os textos, é possível apontar uma correspondência entre as representações de escritor e crônicas realizadas no livro e no audiolivro. Assim, podemos questionar neste momento a maneira encontrada para tentar manter, de fato, essa imagem na leitura mediada, já que não se optou em colocar o próprio escritor como narrador. É na tentativa de encontrar uma resposta que verificamos que a escolha por Bruno Mazzeo, ator, humorista e filho de Chico Anysio, importante humorista brasileiro, pode não ser gratuita. Afinal, é preciso alguém que incorpore a suposta graça do autor e seus textos, que mantenha a expectativa da diversão gerada no leitor/ouvinte, a qual não satisfaria uma narração mecânica. O editor parece recorrer, então, à imagem de autor, construída a partir dos textos, e projetar um leitor ideal (o que deve rir, se divertir) para selecionar o narrador, de quem ele também cria uma representação a partir das características deste.

Traçando um paralelo com o trabalho do editor no livro impresso, em que se busca a melhor forma de inscrição do texto no papel, pensando na ocupação do espaço em branco, na escolha das fontes, na formatação do escrito, etc, associado sempre ao conteúdo e o sentido

que lhe cabe inscrever, é possível dizer que o mesmo acontece na edição do audiolivro de Verissimo. O narrador é um destes instrumentos de "inscrição", faz parte da forma (disposição do texto) e conteúdo (o que é narrado), de uma maneira única de expor o texto, através da sua presença, do timbre de sua voz, de sua entonação, de sua interpretação. É um código (a ser decifrado) que influi na leitura a ser empreendida e, portanto, sua escolha pelo editor constitui-se em um protocolo, assim como as escolhas que ele, o narrador, realiza no ato de sua narração.

Outro aspecto importante de "inscrição" do texto sonoro em "As mentiras que os homens contam" é o modo como são divididos os capítulos. O que no papel é representado por diferenças de espaçamento e tamanho de fontes, no audiolivro, é indicado por música, que entra no início de cada seção, servindo como fundo para o anúncio do nome do capítulo, e no fim, após o encerramento do texto. Há ainda, em determinados momentos, a correlação entre o uso de três asteriscos (***) e trechos instrumentais separando as sessões dentro de uma mesma crônica, como ocorre em "Seu Corpo" (FAIXA 4, 1'04''; p.46) e "O que dizer" (FAIXA 4, 9'49''; p.54).

Por fim, cabe observar que Bruno Mazzeo não interpreta o audiolivro sozinho. As personagens mulheres nas crônicas são interpretadas por uma narradora não identificada em nenhum momento do audiolivro nem em sua capa, embora também participe e contribua com um protocolo de leitura.

4.1.2 A reescritura de "As memórias do livro"

O segundo audiolivro analisado, um romance de quase 14 horas de duração, dividido em 65 faixas (incluindo a faixa 000, com a apresentação do audiolivro e dos nomes da editora e da autora) demonstra-nos os mais diversos tipos de interferências, que terminam por colocar em questão principalmente a autoria da obra. Na verdade, trata-se de uma versão não-resumida, mas que sofre um processo de reescritura bastante evidente. Isso terá reflexo na própria ação dos personagens em comparação ao que acontece no texto impresso.

Antes de demonstrá-lo, recorremos à breve sinopse do romance de Brooks disponível no site da editora Ediouro. A história conta como "um manuscrito sagrado de valor incalculável, caçado por fanáticos políticos e religiosos, reaparece depois de cinco séculos." E

“ao restaurá-lo, Hanna começa a descobrir algo além dos textos de suas páginas. De pequenas pistas, começam a surgir as histórias dos que lutaram para preservá-lo.”

O manuscrito em questão é o raro códice hebraico medieval Hagadá de Sarajevo, que, nesta ficção, reaparece na capital Bósnia. E Hanna é, mais precisamente, Hanna Heath, uma conversadora de livros australiana escolhida pela Organização das Nações Unidas para estudá-la e restaurá-la. Assim, o romance se desenvolverá em duas partes paralelas: os capítulos narrados por Hanna (interpretada por Cristiana Oliveira) que conta sobre sua história pessoal e suas pesquisas em torno do livro para entender a trajetória deste, são intercalados com capítulos que contam as “memórias” da Hagadá, por onde ela passou em que mãos esteve e como as marcas deixadas no livro (e estudadas pela restauradora) foram feitas. As duas linhas narrativas vão, portanto, se juntando aos poucos até que se tornam uma só. Tal estrutura geral é mantida na obra em audiolivro, mas aos problemas internos é que vamos nos deter agora.

A primeira alteração percebida é o “Posfácio” no impresso que se torna “Introdução” na obra sonora. Nesse movimento de adaptação, há mais que uma troca de posição. Os cortes efetuados nesta seção do livro levam a um apagamento da autora, dos agradecimentos que faz e do processo de escritura da obra apresentado nessa seção. Restam as informações que servem para contextualizar o leitor sobre a Hagadá antes do início da narrativa. No áudio, curiosamente, este trecho é narrado por um intérprete masculino, o mesmo que assumirá durante toda a trama o papel de narrador.

Esse é o início da verificada reescritura. Em seguida, aparecem mais destacadamente: a transformação dos diálogos, no impresso, em discursos indiretos, no áudio; personagens assumindo a fala de outro; a introdução das notas do tradutor, no livro, nas falas dos personagens na obra sonora; a exclusão de trechos do texto escrito; a perda de importantes representações gráficas; a realização de efeitos sonoros e entonações para produção de sentidos, entre outros.

No capítulo “HANNA – Viena, primavera de 1996” (FAIXA 17; p. 101;), por exemplo, destacamos um primeiro trecho em que é possível perceber facilmente alguns itens do conjunto de intervenções citados acima. No primeiro quadro abaixo, expomos o trecho conforme publicado no livro. A nota do tradutor exibida aqui aparece no rodapé da página do impresso indicada.

Na cena, Hanna descreve a conversa com o seu ex-professor na Universidade de Viena, Werner Maria Heinrich, especialista em manuscritos hebraicos e em detectar fraudes

em documentos. Para que a comparação possa ser realizada, transcrevemos no segundo quadro o texto pronunciado no audiolivro (aparece em **negrito** o texto modificado em relação ao impresso. Em *itálico,* está representado o texto narrado por Cristiana Oliveira, inalterado em relação ao impresso, mas acompanhado de um fundo musical.).

Neste primeiro caso, curiosamente, ao mesmo tempo em que a transformação textual efetuada cria uma relação direta entre a personagem e o audioleitor, exclui-se a relação direta entre os personagens mesmo se tratando de uma situação de diálogo oral a ser transposta para o meio sonoro. Este tipo de modificação, que reconstrói, em certa medida, a forma proposta pela autora, não é indicado ao leitor na capa do produto ou nos sites de venda, o que nos faz pensar sobre sua consciência ou aprovação em relação a este tipo de alteração.

Assim, vale destacar o fato de a obra, que conta com diversos intérpretes (dois principais e outros quatro coadjuvantes), não ter diálogos entre personagens, como no impresso. No segundo quadro abaixo, em que transcrevemos um trecho do audiolivro, vemos uma fala direta do personagem Werner. Entretanto, ao lermos com atenção, não há aí uma situação de diálogo direto, em que Hanna e o professor dirigem a palavra um ao outro de maneira sequencial. Percebemos, na verdade, que Hanna contextualiza para o ouvinte a cena de enunciação até que a voz de Werner surge para dizer a sua fala. Ao fim, Hanna reassume a posição de contadora da história, sem responder a ele.

Trecho do livro (p. 109)
Eu mordisquei um pequeno pedaço de bolo delicioso chamado Ondas do Danúbio, o favorito de Werner. Ele se levantou, sacudindo os farelos do paletó, e arrastou os pés até o telefone, a fim de ligar para o seu contato no museu. Depois de uma animada conversa em alemão, ele recolocou o fone no gancho, e me disse: - A *Verwaltertungsdirektor** poderá receber você amanhã. Ela diz que os documentos daquela época estão arquivados em um depositório localizado a certa distância do museu. Pedirá que os mandem a ela ao meio-dia, amanhã. Quando você precisa estar em Boston? - Posso esperar mais um ou dois dias – respondi. - Ótimo! Ligue-me para dizer se encontrou alguma coisa, certo? - Sim, claro – eu disse. Levantei-me, pronta para sair. Chegando à porta, eu me abaixei – em sua idade, ele estava ligeiramente curvado agora, um pouco mais baixo que eu – e beijei-lhe o rosto enrugado. - Werner, desculpe eu perguntar, mas você está bem, mesmo? - *Liebchen*, eu tenho setenta e seis anos. Poucos estão "bem mesmo", nessa idade. Mas eu me viro. Ele ficou parado em frente à porta até eu descer as escadas. Chegando à entrada decorada do prédio, virei-me, olhei para cima e soprei-lhe um beijo, imaginando se o veria novamente. *Diretor(a) administrativo(a) (N. do T.)

Trecho do audiolivro (FAIXA 18, 0’11’)’
Eu mordisquei um pequeno pedaço de bolo delicioso chamado Ondas do Danúbio, o favorito de Werner. Ele se levantou, sacudindo os farelos do paletó, e arrastou os pés até o telefone. **Ligou** para o seu contato no museu. Depois de uma animada conversa em alemão, ele recolocou o fone no gancho, e me disse **que a diretora administrativa me receberia no dia seguinte. Segundo ela, os documentos daquela época estavam arquivados num depositório localizado a certa distância do museu. E ela tomaria as devidas providências pra ter os documentos em mãos ao meio-dia.** **Werner perguntou-me quando eu precisaria estar em Boston. Respondi que podia esperar mais um ou dois dias. Então, ele pediu-me para entrar em contato caso encontrasse alguma coisa. Nem precisava ter pedido.** **Levantei-me, pronta pra sair. Chegando à porta, eu me abaixei e beijei-lhe o rosto enrugado. Werner estava ligeiramente curvado agora e um pouco mais baixo do que eu. Desculpei-me pela indiscrição e perguntei se ele estava realmente bem.** **- Minha cara,** eu tenho setenta e seis anos. Poucos estão **realmente**, nessa idade. Mas eu me viro. *Ele ficou parado em frente à porta até eu descer as escadas. Chegando à entrada decorada do prédio, virei-me, olhei para cima e soprei-lhe um beijo, imaginando se o veria novamente.*

Esta construção merece consideração na medida em que este audiolivro apresenta diversos personagens, com suas respectivas vozes. Os intérpretes encenam as falas, atribuem um tom teatral, como se estivessem incorporando o texto. Porém, sem contracenar um com o outro. São como intrusos que entram para ilustrar o texto de Hanna ou do narrador da história.

Outro detalhe que não pode escapar a uma breve observação é a introdução das notas do tradutor diretamente no texto em áudio, nas falas dos personagens. Um exemplo mais emblemático do que o apresentado no quadro anterior segue adiante, na cena em que o padre Giovanni Domenico Vistorini, bêbado, pensava sobre a destruição ou preservação da Hagadá a pedido de um amigo rabino e recordava a prisão de seus pais:

Trecho no livro (p. 199)
Em meio às lágrimas, ele vira as palavras “Ama o Senhor teu Deus com todo o teu coração...”. Ele tinha visto as letras hebraicas, amassadas na poeira sob as botas do homem que viera pender seus pais, condenando-os à morte como criptojudeus*. **Criptojudeus*: os judeus obrigados a praticar sua religião em segredo, por medo de perseguições, ao mesmo tempo que publicamente praticavam outra religião.

Trecho no audiolivro (FAIXA 32, 12’02’’)
Em meio às lágrimas, ele vira as palavras “Ama o Senhor teu Deus com todo o teu

coração...". Ele tinha visto as letras hebraicas, amassadas na poeira sob as botas do homem que viera pender seus pais, condenando-os à morte como criptojudeus, **judeus obrigados a praticar sua religião em segredo, por medo de perseguições, ao mesmo tempo que publicamente praticavam outra religião.**

Vemos em negrito como um longo trecho é introduzido na obra. Este tipo de recurso, acreditamos, pode ser explicado pelas imposições do meio sonoro. A interrupção da narração para a leitura da nota quebraria a fluência desta. Não há "espaço" para distribuição da informação fora da obra, como em uma página. Poderíamos pensar como solução a simples exclusão da nota na interpretação sonora, o que levaria a uma certa sonegação de informação presente na obra impressa. E muitos casos semelhantes aparecem pelo texto, até mesmo pela frequente presença de palavras estrangeiras (em alemão ou hebraico, por exemplo), tornando o tradutor também um participante da construção da narrativa, do audiolivro, o que nos faz novamente pensar no tema da intenção autoral.

E, se por um lado, são as implicações do meio que levam a determinadas construções textuais, por outro, há (re)formulações aparentemente opcionais que entram cena de maneira criativa na formação de sentido. No capítulo "Um pelo branco", (FAIXA 46; p. 285), o audioleitor vivencia um importante momento de transição da narrativa em um jogo diferente do vivenciado por um leitor impresso. Trata-se do recurso a uma sobreposição de vozes, possibilidade permitida pelo audiolivro, junto a uma reescrituração da cena em questão, como já exemplificado na abertura desta seção.

No audiolivro, o capítulo se inicia com uma voz masculina contando a sua trajetória (interpretado pelo mesmo ator que empresta a voz ao narrador da história) desde a infância. Contudo, dentro dessa retrospectiva pessoal, há um momento de revelação: o personagem masculino, muçulmano com habilidades para a pintura, capturado aos 14 anos e escravizado em uma oficina de um judeu, era, na verdade, uma menina, a que será responsável pela feitura da Hagadá estudada por Hanna séculos depois. Essa passagem será representada pela sobreposição das vozes masculina e feminina e, sem seguida, pela tomada da narrativa pela perspectiva da personagem mulher. Na comparação abaixo, e principalmente no segundo quadro, em que aparece o trecho do audiolivro, podemos perceber esse instante de transformação.

Trecho no livro (p. 301)
Acho que tentei ficar de pé; talvez tenha conseguido me segurar. Seja como for, antes de eu cair, vi meu próprio braço escorregando sobre a mesa de Hooman, derrubando as tigelas, e

uma onda de lápis-lazúli deslizando até o chão. Quando acordei, percebi que eles tinham me colocado sobre o divã na sala de Hooman. Ele me olhava, e as linhas em volta de seus olhos ondulavam como velo amarrotado. - Parece que não precisaremos incomodar o fazedor de eunucos, afinal – ele disse. – Como somos infelizes, realmente infelizes, por termos sido enganados por você.

Adiante, no trecho do audiolivro, em **negrito**, representamos as vozes sobrepostas. Em itálico, a voz feminina que, sozinha, dá prosseguimento ao capítulo. Percebe-se que, na falta de um espaço gráfico, utilizou-se efeitos sonoros para se materializar a mudança de perspectiva e surpreender o leitor. E o impacto dessa transição torna-se mais forte ao se sair uma voz masculina grave para a suave e calma voz de uma mulher. Observamos ainda como esta expressa de maneira indireta a fala direta que, no impresso, pertence a outro. Novamente, não há diálogo.

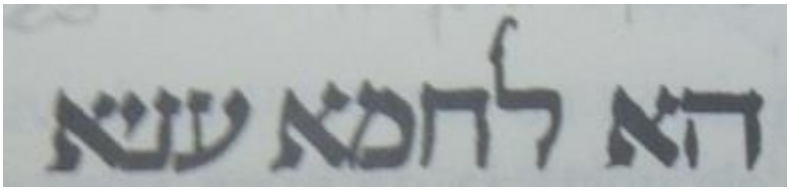
Trecho no audiolivro (FAIXA 48, 10’26’’)
Acho que tentei ficar de pé; **talvez tenha conseguido me segurar. Seja como for, antes de eu cair, vi meu próprio braço escorregando sobre a mesa de Hooman, derrubando as tigelas, e uma onda de lápis-lazúli deslizando até o chão.** *Quando acordei,percebi que eles tinham me colocado sobre o divã na sala de Hooman. Ele me olhava, e as linhas em volta de seus olhos ondulavam como velo amarrotado. Ele expressou a extrema infelicidade de todos por terem sido enganados por mim. Mas parecia que, afinal, não precisariam incomodar o fazedor de... eunucos.*

É importante comentar também a exclusão de trechos do impresso na edição da obra sonora e o apagamento de representações gráficas. Também deve ser citada a presença eventual de efeitos sonoros em determinadas cenas dentro dos capítulos por meio de rápidas músicas instrumentais ou uso do efeito de eco, para dar dramaticidade ou destacar um trecho, assim como no impresso, como uma carta, uma mensagem, uma oração, colocando-a numa dimensão separada do texto falado pelo narrador, como podemos observar na situação seguinte.

No capítulo “Água Salgada” (FAIXA 37; p. 229) a frase *Ha Lachma a n’ya* é mostrada em letras hebraicas (no quadro abaixo, exibimos como imagem, retirada precisamente do impresso), para insinuar o que teria pincelado em um pergaminho pelo personagem David Ben Shoushan, um *sofer*, escriba judeu responsável por transcrever os textos sagrados judaicos e especialista em caligrafia hebraica. Essa frase, que pode ser

entendida como “Este é o pão dos aflitos”, como aparece no livro, ou “Este é o pão da pobreza”, está na Hagadá, cujo trecho inicial abre o famoso jantar da Noite de Pessach, a Páscoa judaica. A missão de Ben Shoushan era exatamente costurar as belas e ricas iluminuras que havia comprado no mercado da cidade, Terragona, à Hagadá que ele faria como forma de presentear noivos em um casamento.

No texto, a obra impressa deixa em destaque, usando o itálico, justamente a fala de Ben Shoushan e o trecho sagrado, intercalando-o com o texto do narrador. Entretanto, tais formas (hebraico e itálico) não podem ser representadas em audiolivro. Na composição sonora, recorreu-se então ao efeito de eco à fala sussurrada de Ben Shoushan e às frases que ele estava escrevendo sobre o pergaminho, todas em hebraico, e à reordenação das frases, juntando as falas do narrador e as frases da Hagadá, que estavam alternadas no impresso. Podemos verificá-lo no segundo quadro abaixo, em que mostramos o trecho do livro sonoro. Nele, representamos em **negrito** o que seria dito por Ben Shoushan, que não tem voz própria e é interpretado pelo ator que faz o narrador, e o trecho da Hagadá, pronunciado pelo mesmo intérprete, em tom de oração.

Trecho no livro (p. 233)
– *Leshem ketivah haggadah shel pesach* – ele sussurou. Em seguida, pegou a pena de peru e a mergulhou na tinta.      *Ha lachma a n’ya... este é o pão dos aflitos...* As letras incandescentes pareciam queimar o pergaminho *... que nossos antepassados comeram na terra do Egito. Quem tiver fome, que entre e coma...* Ben Shoushan sentiu o estômago roncar, reclamando a falta do desjejum. *Que os necessitados entrem e celebrem.*

Trecho no audiolivro (FAIXA 37, 11’07’’)
Leshem ketivah haggadah shel pesach. Em seguida, pegou a pena de peru e a mergulhou na tinta. As letras incandescentes pareciam queimar o pergaminho.

Ha lachma a n'ya. Este é o pão dos aflito. que nossos antepassados comeram na terra do Egito. Quem tiver fome, que entre e coma. Que os necessitados entrem e celebrem.

David sentiu o estômago roncar, reclamando a falta do desjejum.

Percebemos como há poucas alterações de palavras. Apenas a supressão da indicação "ele sussurou". Como destacamos, colocou em uma diferente dimensão o texto sagrado, compondo-lhe com efeitos e uma entonação diferenciada. Ademais, o rearranjo das frases sugere mais fluidez, uma linearidade, na pronunciação da Hagadá.

Ainda descrevendo o papel dos efeitos, na divisão dos capítulos, em função das perdas gráficas, podemos identificar em "As memórias do livro" recursos sonoros semelhantes aos presentes na versão em áudio da obra de Verissimo. No entanto, tanto na abertura quanto no encerramento de um capítulo, a música instrumental serve de fundo para a voz do narrador. No início, a música é sobreposta pelo nome do capítulo e uma epígrafe (presente em cada um). No fim, geralmente, a música acompanha o último trecho ou parágrafo do capítulo (o que não acontece em "As memórias que os homens contam"). Os espaçamentos entre seções dentro de um mesmo capítulo, entretanto, raramente são representados por algum recurso sonoro no audiolivro.

Para encerrar esta análise, é importante notar que há uma relação entre a escolha das vozes e os personagens, compatíveis em aspectos como gênero e idade. Neste caso, não é possível relacionar diretamente intérprete e autora. Mas, como já dissemos e é preciso reafirmar, os intérpretes são instrumentos de inscrição do texto e, em mais um caso, guardam relação com os personagens que representam. Entretanto, diferentemente do que é apresentado no audiolivro anterior, não precisam fazer vozes falsas, apenas trabalham com suas entonações e inflexões. Finalmente, é necessário ressaltar também que, no audiolivro, apenas o nome de Cristiana Oliveira é trazido ao ouvinte. Curiosamente, em sua primeira novela, "Kananga do Japão" (1989), da TV Manchete, Cristiana também interpretou uma personagem chamada Hannah. Por esse papel, em 1990, ganhou o prêmio de melhor revelação feminina pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Os demais intérpretes permanecem ocultos.

4.1.3 Os diálogos de “Querido John”

A última obra que teve suas versões em livro e audiolivro aqui comparadas foi também um título estrangeiro: “Querido John”, de Nicholas Sparks. A versão em áudio tem cerca de 10h de duração, dividida em 52 faixas.

Para situar o leitor sobre o romance, o livro traz na contracapa a seguinte contextualização: “Com um futuro sem grandes expectativas, o jovem rebelde John Tyree decide alistar-se no exército após concluir o Ensino Médio. Durante sua licença, conhece a garota de seus sonhos, Savannah, e descobre estar pronto para recomeçar sua vida. A atração mútua cresce rapidamente e logo se transforma em um tipo de amor que faz com que Savannah prometa esperá-lo concluir seus deveres militares. No entanto, os atentados de 11 de setembro mudaram suas vidas. John, assim como muitos outros soldados, deveria escolher entre seu país e seu amor. Ao retornar para a Carolina do Norte, descobre como o amor pode transformar de uma forma inimaginável”. Temos, então, que, ao se ausentar por tantos anos, John recebe de Savannah uma carta em que ela conta estar apaixonada pelo melhor amigo dela, cuja vida o soldado apaixonado irá salvar ao final.

Aparentemente simples, as curiosidades desse romance para a nossa pesquisa são a manutenção da estrutura textual (a permanência da narrativa em diálogos e a mesma sequência dos fatos) concomitante a uma reconstrução do texto (modificações nas escritas das frases, com palavras e expressões bastante diferentes) no audiolivro.

Para exemplificar as duas situações, basta destacarmos simplesmente qualquer trecho da obra nas duas versões. Aproveitamos assim para transcrevermos um diálogo que pode ser analisado sob diversos aspectos. No primeiro quadro abaixo, John e Savannah dialogam após um dia na praia surfando.

Na comparação seguinte, com destaque para a passagem no formato em áudio, observamos as diferenciações no uso das palavras, a manutenção do diálogo direto entre os personagens (com destaque em **negrito** para a voz de Savannah) e, principalmente, a manutenção das indicações léxicas das expressões, das intenções e das ações, como “esclareci”, “ela disse, com expressão travessa”, “eu disse”, ainda que a situação de enunciação oral possa ser esclarecedora. Destaca-se que tal ocorrência é majoritária dentro da obra, ainda que, em determinados momentos, cortes aconteçam e deixem os diálogos mais fluidos ao ouvinte.

Trecho do livro (p. 56)
Então, voltamos para casa. Esperei do lado de fora, nos fundos, enquanto ela subia. Embora algumas pessoas já estivessem acordadas – três meninas estavam no *deck* olhando a água -, a maioria ainda se recuperava da noite anterior e não deu as caras. Savannah surgiu alguns minutos mais tarde, de *shorts* e camiseta, trazendo duas xícaras de café. Sentou-se ao meu lado de frente para o mar. “Não disse que você iria tomar caldo”, esclareci. “Disse apenas que, se isso acontecesse, você deveria rolar com onda” “Sei”, disse ela, com expressão maliciosa. Apontou para minha xícara. “O café está bom?” “Muito gostoso”, respondi. “Tenho que começar o dia com café. É meu único vício.” “Todo mundo precisa de um”

Trecho do audiolivro (FAIXA 12, 6’13’’)
Depois, voltamos pra casa. Esperei lá atrás enquanto ela subia. Enquanto algumas pessoas acordavam, três meninas estavam no deck olhando para o oceano. A maioria ainda se recuperava da noite anterior. Savannah surgiu poucos minutos mais tarde, de shorts e camiseta, segurando duas xícaras de café. Ela sentou ao meu lado, de frente pro mar. “Eu não disse que você iria cair”, esclareci. “Apenas disse que, se isso acontecesse, você deveria rolar com a onda” **“Aham”**, ela disse, com expressão travessa. Ela apontou para o meu copo. **“E o seu café está bom?”** “O gosto está ótimo”, eu disse. **“Tenho que começar meu dia com café. É meu único vício.”** “Todo mundo tem que ter um.”

Na visualização do trecho em audiolivro, observamos que a perspectiva da narrativa permanece igual em ambas as versões: a história é contada por John, o personagem principal, e os diálogos permanecem, ainda que com muitas alterações de palavras ou estruturas de falas. O que nos leva a supor duas situações, sem que possamos confirmá-las: ou essa obra foi “reescrita” diretamente da versão em impresso em português, seja pelo editor ou pelos próprios intérpretes no momento de sua fala, ou houve uma segunda tradução voltada especificamente para o audiolivro.

Em determinados instantes, é possível identificar uma quebra no ritmo da narrativa, como exemplificado abaixo. Durante a fala de John, surge a voz de Savannah, cuja fala está destacada em **negrito**.

Trecho no audiolivro (FAIXA 29, 2’59’’)
E quando ela se afastou e sussurrou **“senti muito sua falta”**, parecia que eu estava inteiro de novo, depois de ter passado um ano pela metade.

Em “Querido John”, também é possível notar outro tratamento às notas do tradutor presentes no texto. Diferentemente do audiolivro “As memórias do livro”, aqui, tais observações no rodapé das páginas são, em grande parte dos casos, excluídas na obra em áudio, o que não compromete a narrativa, mas reduz as informações esclarecedoras disponíveis ao audioleitor.

Além disso, identificamos dois pequenos erros de edição, importante para nossa consideração. Um remete a um breve corte em uma frase no capítulo 20 (FAIXA 45), que retira o sentido de uma frase de Savannah. Na cena, ela conversa com John sobre as dificuldades financeiras para conseguir um tratamento alternativo para o câncer de pele do marido, Tim. Ao observarmos os dois quadros abaixo, verificamos como a expressão “isso leva tempo”, destacada em negrito, some no audiolivro (entre colchetes a expressão extraída). Ademais, vemos também na versão sonora as já destacadas alterações textuais e manutenção da presença do narrador (no caso, o personagem John) com a frase “ela balançou a cabeça”, indicando o comportamento de Savannah e quebrando a continuidade da fala dela.

Trecho no livro (p. 251)
“John, a nossa seguradora não pestanejou para pagar todos os custos de UTI e internações extras, e a verdade é que Tim está recebendo o tratamento adequado. A questão é, não posso provar que Tim ficaria melhor em outro lugar, recebendo tratamentos alternativos. Acho que poderia ajudá-lo, tenho esperança de que iria ajudá-lo, mas ninguém tem certeza absoluta.” Ela balançou a cabeça. “De qualquer forma, mesmo se eu levar isso à justiça e a companhia de seguros acabar pagando por tudo, **isso leva tempo**... exatamente o que não temos.”

Trecho no audiolivro (FAIXA 46, 12’11’’)
“John, a nossa seguradora não hesitou em pagar todos os custos da UTI e internações extras, e a realidade é que o Tim está recebendo o tratamento apropriado. A questão é, eu não posso provar que Tim ficaria melhor em outro lugar, recebendo tratamentos alternativos. Eu acho que poderia ajudá-lo, tenho esperança que vá ajudá-lo, mas ninguém sabe com certeza se irá funcionar.” Ela balançou sua cabeça. “De qualquer modo, mesmo que eu realmente processasse a companhia de seguros, e ela acabasse pagando por tudo que eu exigisse [**isso leva tempo**...] e é isso que nós não temos.”

Ainda neste capítulo, em outro trecho, há a sobreposição de duas narrações de uma mesma frase, sendo uma delas a correta e a outra com o erro da intérprete e as brincadeiras que faz com seu equívoco. Abaixo destacamos em negrito o trecho correto que é prejudicado pelo erro de edição e, assim, fica quase incompreensível ao audioleitor.

Trecho no audiolivro (FAIXA 47, 7’43’’)
“Eu não sei quanto a você, mas eu poderia beber uma taça de vinho.” Ela apontou para um armário pequeno na bancada, perto da pia. “Tenho um bom Pinot Noir” “Vou provar uma taça. Quer que eu abra a garrafa?” **“Não, eu consigo. Meu saca-rolha é meio temperamental.”** **Ela abriu o vinho e colocou nas duas taças. Logo ela estava sentada à minha frente.** Nossos pratos diante de nós.

Por outro lado, esta obra em áudio mantém o paratexto “Agradecimentos” (FAIXA 02), garantindo a presença direta do autor no audiolivro.

O último ponto que destacamos em “Querido John” é o uso bastante restrito de efeitos sonoros. Diferentemente dos audiolivros anteriores, há apenas músicas instrumentais (com violão, violino ou piano) no início de cada uma das três partes em que está dividida a obra e no começo de cada capítulo dentro dessas partes. Tais músicas servem como pano de fundo para a voz do intérprete principal na leitura do número do capítulo e também adentram por alguns instantes a narração da história. Curiosamente, não há nenhuma música que indique o fim de um capítulo. Nem mesmo trechos que no impresso ganham destaque – como as cartas que Savannah envia a John dispostas em itálico na estrutura do gênero carta – recebem no audiolivro qualquer tipo de sonoplastia, como efeito de eco, para diferenciá-lo do resto do texto.

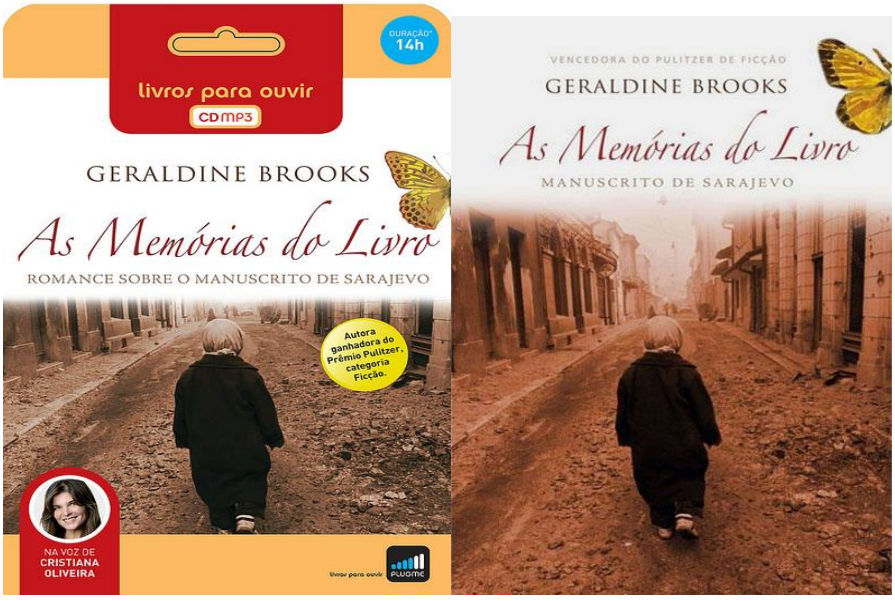
4.2 **Três capas em espelho**

É importante observar também as semelhanças entre as capas dos livros e audiolivros, que nos leva a pensar sobre a filiação entre os dois meios, tema que divide os audioleitores selecionados. Apesar das alterações textuais e da formulação de um novo produto em áudio e, em muitas casos, a edição de uma obra bastante distinta da impressa, verifica-se facilmente a vinculação das versões pela capa, que seguem os mesmos padrões gráficos. Mais adiante, colocamos as capas lado a lado, para que as semelhanças fossem observadas. É importante notar que não há nenhuma informação sobre integralidade ou resumo das obras em audiolivro.

Figura 1 - Capas do audiolivro e do livro “As mentiras que os homens contam”, de Luis Fernando Verissimo.

Podemos notar nas capas de “As Mentiras que os homens contam” a mesma caricatura do escritor da obra, Luis Fernando Veríssimo e o destaque para o tempo de duração do audiolivro e para o intérprete principal, Bruno Mazzeo.

Figura 2 - Capas do audiolivro e do livro “As memórias do livro”, de Geraldine Brooks.



Por se tratar da mesma editora, o audiolivro “As memórias do livro” segue o padrão do audiolivro anterior, com desta que para o tamanho do texto sonoro e para a intérprete principal Cristiana Oliveira. No entanto, assim como o audiolivro anterior, os outros atores que participam da narrativa não são destacados.

Figura 3 - Capas do audiolivro e do livro “Querido John”, de Nicholas Sparks.

Curiosamente, no caso das capas do livro e do audiolivro da obra “Querido John”, a imagem que as ilustra é retirada do filme baseado nesse romance. Nesse sentido, aproveitam-se da identidade visual de outra mídia: o cinema. A indicação dos intérpretes não está presente na capa. Vale lembrar que estes não são atores conhecidos da televisão ou do próprio cinema.

Destaca-se também que em ambas as capas de “As memórias de livro” e “Querido John” são reproduzidas as indicações, respectivamente, sobre a autora (ganhadora do Pulitzer de ficção) e sobre a vendagem da obra (5 milhões de livros vendidos nos EUA), que se repetem nos audiolivros. Assim, livro e audiolivro parecem ser tratados como o mesmo produto, o mesmo texto, do mesmo autor, colocando novamente para o leitor uma estreita vinculação.

Contudo, com as comparações de edição de audiolivros e impressos neste capítulo 4, encontramos indicações de como os editores puderam realizar alterações textuais e adaptações durante a produção da obra sonora e tentaram encontrar soluções para representar fonograficamente o que estava disposto sobre o papel. Por outro lado, em casos como “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, ou “Triste fim de Policarpo Quaresma”, de Lima Barreto, ambos editados pela Audiolivro Editora, o que há é apenas uma narração da obra “original” escrita. Nesse sentido, percebemos como os diferentes procedimentos de edição de audiolivros são capazes de aproximar e distanciar a versão sonora do texto impresso, embora isto nem sempre esteja indicado ao leitor.

Ao se observar a materialidade dos suportes e das obras, por meio de análises como estas, é preciso reafirmar a importância da fonografia, e mais especificamente do formato audiolivro, na história do livro e da leitura, na medida em que contribui para a complexa discussão sobre os conceitos texto e leitura, abordada em parte no primeiro capítulo, sobre a relação entre escrita e oralidade e finalmente sobre as modificações que este meio traz às relações entre (audio)leitor-texto.

Após a discussão sobre os suportes de leitura e as obras editadas, o audioleitor, terceiro e principal elemento que nos propomos a debater, é destaque no próximo capítulo, dando-nos um relevante cenário para um entendimento amplo do que envolve a prática aqui estudada.

5 **PRÁTICAS DE AUDIOLEITURA: MODOS DE OUVIR, MODOS DE LER**

O conjunto de informações teóricas, históricas e analíticas apresentado até o momento contribuiu para o ponto principal de nosso estudo: investigar as práticas dos audioleitores. E é neste capítulo que demonstramos os resultados obtidos nas entrevistas com dez pessoas que, em algum momento, recorreram ao audiolivro como um dos meios de contato com a literatura de ficção. Contra os riscos da generalização, alertamos que as experiências de que tratamos são pessoais, particulares. Não se trata de criar o perfil de audioleitor, portanto. Buscamos possibilidades, diferenças e também aproximações entre as relações que os leitores mantém com o formato sonoro. O valor das respostas obtidas como dado de pesquisa está justamente em dar-nos essa visão mais ampla nesse campo pouco estudado e em permitir-nos teorizar e pensar as práticas de comunicação.

Por essa razão, decidimos não categorizar os tipos de audioleitores, mas refletir mais sobre as suas ações, suas sensações, suas experiências, suas práticas e modos de ler. As seções que se seguem foram concebidas, a partir da análise das entrevistas, com esta ideia em mente. Na verdade, é preciso ressaltar que estas próprias divisões aqui efetuadas servem apenas a um exercício de pensamento sobre as práticas de leitura e como modo de ilustração. São, em última instância, um esforço de visualização de uma experiência que é dificilmente divisível, pois formam um conjunto de elementos que se entrelaçam, confundem-se e interagem em um mesmo instante e, por isso mesmo, têm seu peso dentro da atividade raramente apreendido com a precisão esperada.

Além disso, diante de nossa teorização acerca do ato de ouvir audiolivro como um ato de leitura, foi imperativo trazer neste início de capítulo também o entendimento que os próprios entrevistados parecem ter sobre as suas práticas com o formato, estivesse isso exposto claramente ou nas entrelinhas. Na verdade, suas respostas tornaram ainda mais relevantes nossa proposta teórica desenvolvida no capítulo 1. Nas descrições dos entrevistados sobre suas práticas com audiolivro, ficaram evidentes expressões como “ler de fato”, para designar a leitura com os olhos. Além disso, em alguns momentos, eles mesmos se questionaram ou interrogaram o pesquisador sobre o ato de ouvir audiolivros, realizando perguntas como “É leitura? Como é que chama? Leitura?” Além disso, esteve presente em alguns discursos a separação ouvir/ler. Neste capítulo, o leitor mais atento desta dissertação poderá notar ideias semelhantes nas diversas falas dos entrevistados aqui destacadas.

A partir destas entrevistas, de certa maneira, pudemos perceber mais claramente como

em nossa sociedade o texto escrito e o olho são privilegiados na conceituação de leitura e como tal concepção, conscientemente ou não, atravessa nossas frases, nossos pensamentos, nossas práticas culturais. Por outro lado, isto faz crescer a importância da análise das audioleituras desses entrevistados, na medida em que eles se apropriam das narrativas e criam suas estratégias particulares para produção de sentidos, dando-nos mais suportes para sustentar um dos pressupostos desta investigação: também pode-se ler com o ouvido.

5.1 **Sobre o corpo na audioleitura**

Para entendermos minimamente a complexidade envolvida nessa discussão em torno da audição do audiolivro como leitura, propomos no primeiro capítulo deixar de lado a dicotomia olho/ouvido. Não negamos que, na leitura de um texto impresso ou na tela, a informação chega pelo olho e que, ao se ler um audiolivro, o conteúdo alcança os ouvidos. Mas desconsiderar momentaneamente aquela oposição significa atentar para outros elementos que conformam a prática aqui estudada. Desta maneira, trouxemos como arcabouço teórico estudiosos como Paul Zumthor, Roger Chartier, Michel de Certeau e Jean-Marie Goulemot.

O corpo, como nos alertam tais autores, é participante da experiência da leitura. Curiosamente, por exemplo, verificamos na resposta de Fernando (31 anos), ex-professor de inglês e atualmente farmacêutico, como a sua “sensação de leitura” não parece se relacionar apenas à questão visual, ao emprego dos olhos, mas também ao uso da sua própria voz e a uma posição corpórea, uma determinada postura diante do objeto textual. Assim, sobre seus primeiros contatos com os audiolivros, ele explica:

> Eu gostei da experiência, mas tenho mais facilidade com o impresso. Quando leio livro, eu leio ele pra mim mesmo. Eu faço a leitura, mesmo que não seja em voz alta. Eu leio e eu consigo me escutar lendo a história. O audiolivro me poupa isso, né? Então, na verdade, eu não sei se... parando pra analisar assim friamente, chego até a questionar se sou eu mesmo que leio ou se estou só recebendo a mensagem. (Fernando)

Nesta sentença, Fernando faz, então, uma relação entre leitura, material escrito e produção vocal própria. E, após se questionar sobre seu uso de audiolivros, prossegue dizendo:

> Eu achei estranho ficar só ouvindo a história. Hoje, eu acho que seja pela falta da leitura do livro. Eu não me sentia lendo um livro, me sentia ouvindo uma história. Como eu ficava à toa, parado, olhando pro nada, só escutando a história, eu não me sentia lendo um livro. Por isso, também, perdia o foco muito fácil. Porque se estou ali à toa, né, só escutando alguma coisa, estou com os olhos livres, com as mãos livres, eu posso fazer qualquer coisa. (Fernando)

Vemos assim como a sua dificuldade inicial de se concentrar com os audiolivros e de se perceber como leitor ao ouvir está relacionada ao uso do corpo, destacando a relevância deste. Isto será também um marcador de diferenças nas experiências com livro e audiolivro para a gerente de marketing Carla (44 anos) – que demonstra apenas pequena hesitação ao denominar o ato de ouvir audiolivro como leitura. Ela apresenta como uma das justificativas para a preferência do formato sonoro as possibilidades de se colocar diante do texto em áudio, devido inclusive aos poucos estímulos, segundo ela, que o audiolivro dá.

> No impresso, você fica preso. Você tem que ficar sentado, num lugar que tenha luz, olhando pruma coisa, e você está com várias coisas envolvidas naquilo pra você conseguir ter um resultado. Você tem que estar com o teu corpo parado para aquilo. Você não consegue ler correndo, ler... é... fazendo musculação e lendo, ao mesmo tempo. Você não consegue. Você tem de estar com teu físico envolvido, com a tua mente, com os teus olhos. Vários sentidos envolvidos em uma coisa só. Quando você está ouvindo, não. Você está livre, suas mãos estão livres. Você pode estar lavando louça e ouvindo. Você pode estar passando roupa ouvindo, malhando e ouvindo. Você pode estar dirigindo e ouvindo, regando flores e ouvindo. (Carla)

Considerando a preferência de Fernando pelo livro impresso e o gosto de Carla pelo audiolivro, ambos contrastam as duas leituras tomando o corpo como referência e apontam uma liberdade corporal na audioleitura, em função de uma falta de contato direto com o objeto textual. A partir daí, ao refletir sobre suas declarações, podemos observar a presença do corpo nas estratégias de cada um para lidar com o formato sonoro.

Por um lado, por necessidade de concentração, Fernando adota a leitura simultânea de livro e audiolivro, prática que outros três audioleitores também vão apresentar: Paula (35 anos), graduanda de Inglês/Literatura, Silvia (23 anos), tradutora, e, ocasionalmente, Roberto (23 anos), professor de inglês e estudante de Tradução. Entre autores e obras citados como exemplos por eles, estão Virgínia Wolf, J.K. Rowling (saga “Harry Potter”), Shakespeare (“Otelo” e “Hamlet”) e Stephenie Meyer (saga “Crepúsculo”).

A leitura simultânea implicará, por sua vez, a dedicação total à leitura. Nenhuma atividade paralela será realizada no processo, mas haverá uma postura de leitura e uma interação com os suportes. Como se pode notar, estes audioleitores estão próximos à língua e à literatura inglesas, o que em parte sustenta a opção por esta prática. Todos relataram apenas

terem lido audiolivros de ficção em inglês, seja por motivações profissionais e/ou de estudo, como aprimorar as habilidades auditivas naquela língua e melhorar pronúncia das palavras ou estudar para uma prova. Excetuando o caso de Roberto, a versão em livro fez parte da prática de audioleitura dos outros três entrevistados agora citados por questões de atenção e melhor aproveitamento da experiência de leitura e/ou como via de ação sobre o texto lido (fazer anotações, marcações etc).

Por outro lado, Carla relata o reemprego dos sentidos, do corpo, em outras atividades físicas como parte fundamental do seu processo de audioleitura (por prazer), colocando em xeque a presença única da audição na relação com os audiolivros.

> O audiolivro, pra mim, ele é a possibilidade de você adquirir informação, enfim, de lazer, de tudo, com uma atividade física ao mesmo tempo. Pra mim, é isso. Eu não sentaria nunca pra ouvir um livro. Nunca. Eu sou hiperativa. Nunca... audiolivro pra mim é movimento. Já ouvi correndo. Muito bom. Você corre muito e nem percebe... É a melhor coisa do mundo. (Carla)

Assim, ao relacionar diretamente audiolivro e movimento, Carla nos permite identificar uma integração de tarefas, que levam a reafirmação de certo ritual de leitura também em sua prática de audioleitura. Onde aparentemente haveria exclusividade do sentido da audição, há complementaridade com o corpo, na medida em que a atividade física, como correr, cozinhar, dirigir, limpar a casa, é parte necessária dessa audioleitura. Relataram também experiências de leitura de audiolivros junto a outra atividade os entrevistados Roberto (23 anos), Danilo (31 anos), Sandra (34 anos), Vagner (51 anos) e Lúcia (28 anos), cujo relato aparece abaixo.

> Eu faço simultâneo [sic] a outra coisa. Inclusive eu criei uma espécie de relação que eu não consigo nem caminhar sem ouvir o audiolivro e nem ouvir o audiolivro sem caminhar, por exemplo. Ou sem estar presa numa situação de espera... Eu só ouço sem fazer nada mais se eu tenho que esperar. Por exemplo: eu tô num consultório médico e tenho que esperar a consulta, eu não posso sair daquele lugar, eu ouço o audiolivro. Mas eu não acordo e falo “vou ouvir um audiolivro agora, sentar na cadeira e ouvir um audiolivro”. Eu acho, na verdade, que é por isso que eu gosto de audiolivro, porque eu posso fazer outra coisa junto. (Lúcia)

Vagner, que não se considera um leitor frequente de audiolivros, por falta de tempo, deu alguma ideia sobre as experiências que já teve com audiolivros.

> Eu botei o audiolivro no mp3 e fui pra academia malhar, andar na esteira ouvindo. Po, excelente. Até no carro mesmo. É que no carro você acaba se distraindo um pouco. Você botar o cd no carro, aí começar a viajar junto com a história, você acaba se distraindo um pouco. Mas também é legal. Você tá trabalhando, você bota no computador... A praticidade de ser em mp3 é essa... você bota no computador o

> cdzinho e ouve e acabou. Não é tão difícil assim. (Vagner)

Em sua fala, a audioleitora Sandra, com pouco mais de um ano de contato com audiolivros, afirma que ouviu os audiolivros apenas no trabalho como analista de tecnologia. Ela relata sua experiência de dividir os audiolivros com outras tarefas, entretendo-se sentada diante do computador em que fazia suas atividades laborais. Contudo, tal prática se mostrou localizada em um ambiente específico e mais estática e complicada no início exatamente pela falta de hábito. Segundo ela, "você precisa aprender aquela narrativa. Não é assim tão fácil [...] Se ele estiver vinculado ao cotidiano, é muito mais fácil você absorver [...] É só um hábito que você precisa adquirir. Quando você adquire, é como se um universo de abrisse." Além da importância do hábito e da ambientação, Sandra também apresenta a temática do corpo e evidencia a importância da relação física com o objeto textual e o estranhamento inicial na primeira leitura de um audiolivro.

> Pra mim, o pdf já é estranho. Então, pra mim, foi surpreendente que eu tenha gostado do audiobook. Eu gosto do papel, de virar a página, eu gosto de abrir o livro e sentir o cheiro do livro, entendeu? É o que eu gosto de fazer. O audiobook foi uma experiência diferente... Eu não esperava... Era um arquivo do meu computador que tava lá na pastinha, que eu chegava, clicava e ouvia. E que eu nem sequer levei pro meu celular pra ouvir em qualquer lugar. Tava no meu computador do trabalho, porque o único lugar em que eu tinha tempo pra poder ouvir aquela narrativa, pra para e ouvir era ali. Até fiz a experiência de tentar ouvir em casa, depois que eu já tinha saído e não consegui. Eu só consegui naquele ambiente em que eu tava oito horas parada. Não fiz a experiência de ouvir no carro ou no ônibus. (Sandra)

Aprofundando-nos um pouco mais na temática do corpo, é possível ainda fazer referências aos próprios efeitos sentidos por este corpo no momento de leitura. Em vez da ação praticada pelo audioleitor em direção ao audiolivro e ao suporte de leitura, trata-se de uma ação sobre o indivíduo a partir do contato com a obra narrada.

Podemos citar o caso da audioleitora Lúcia, atriz, que declarou sua preferência pelos audiolivros em detrimento do escrito quando se trata de textos de ficção e relatou uma experiência sensorialmente intensa com a obra narrada. Algo que, de alguma maneira, se relaciona com o que Zumthor (2007) conceituou como *performance*. Como apresentamos no capítulo 1, o teórico chamava a atenção para os mais diversos elementos das práticas comunicativas – no nosso caso, a leitura de audiolivros –, entre eles o sensorial, algo que escapa à lógica formal, à operação intelectual.

> Comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. Ora, quando

> se toca no essencial (como para aí tende o discurso poético... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem. Falta ver a que nível corporal intervém essas modificações e, sem dúvida, nesse ponto não há resposta universal. (ZUMTHOR, 2007, p. 52)

No caso de nossa entrevistada, podemos recorrer ao seu relato para tentar entender minimamente (já que não é possível recuperá-lo) esse instante em que o leitor encontra a obra, chamado de "concretização" pelo estudioso, que se refere às tais transformações do leitor, "percebidas como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica." (ZUMTHOR, 2007, p. 53). É o que vemos na situação apresentada por Lúcia, que mantém uma relação afetiva com a palavra falada. "Eu consigo... Não existe esse verbo, mas eu vou falar... Experienciar, experimentar, mas no sentido da experiência, além do raciocínio, sensorial mais quando eu ouço. Eu me sinto mais afetada emocionalmente quando eu ouço um livro do que quando eu leio". Para exemplificar o quanto pode ser afetada sensorialmente pelo que ouve, ela dá detalhes, rindo ao final do relato inusitado, de uma experiência vivida na leitura do audiolivro *Gerald's Game* (Jogo Perigoso), de Stephen King.

> [...] Ele descreve uma cena em que a protagonista tá algemada na cama, presa, e ela precisa sair. E ela, pra fazer isso, corta a própria mão, pro sangue escorregar, né... que ela não tem acesso... ela tentou pegar um creme hidratante que caiu e não conseguiu... E aí o Stephen King, ele descreve detalhadamente a pele dela levantando. Eu tava andando na praia enquanto ouvia isso. A minha pressão baixou, porque eu tava ouvindo a descrição da mão rasgando, e aquilo começou a me dar um enjoo. Eu tive de desligar, pausar o audiolivro e sentar pra minha pressão subir. (Lúcia)

Tais situações, claro, são absolutamente específicas, como ressalva Lúcia. Não necessariamente todos os leitores que tiveram contato com a mesma obra passaram pelo mesmo nem seria possível afirmar que a entrevistada experimentaria novamente essa sensação numa releitura posterior. O que vale à nossa discussão é essa possibilidade de invadir a história e ser invadido por ela na situação de interação. Audioleitor que tem preferência pela informação sonora, Roberto, por exemplo, diz que, baseado em suas leituras, tem "a reação normal de quem lê um livro. A experiência do leitor ao ler e ouvir é a mesma. Eu me surpreendo com uma informação nova, eu rio, eu choro. As emoções são iguais".

Enfim, pudemos verificar nas entrevistas como há certa constituição de rituais corporais também na leitura dos audiolivros, a partir das preferências e necessidades dos audioleitores. Como veremos mais detalhadamente logo adiante, estas maneiras de ler encontram justificativas no conforto físico, na relação dos indivíduos com as informações

sonoras e visuais, com os suportes e as obras, e, claro, com os objetivos de cada leitura, que influenciará também na postura corporal adotada. Na leitura do audiolivro, mesmo nas declarações do pedagogo Augusto, que para para ler audiolivros de ficção (apoiado nas técnicas que aprendeu dentro do conceito da Pedagogia denominado "metacognição"), sem a necessidade do livro impresso ou de realizar alguma atividade simultânea, existe um corpo que participa, que é ativo no processo de produção de sentido. Parar para ouvir também é uma atitude corporal.

> Nunca tentei não, porque eu acho que não conseguiria. Porque aí é uma coisa que envolve uma concentração e é como se você... você tivesse fazendo uma viagem, né?... na imaginação. E aí não tem como compartilhar a atenção com alguma outra coisa. É por isso que eu gosto de ouvir quando tô parado, quanto não tenho nada pra fazer. Eu tô quietinho no canto... E aí eu tenho facilidade de me inserir naquela história, no contexto. (Augusto)

Podemos assim, retomando o que apresentamos nesta seção, apontar que tanto a leitura simultânea livro/audiolivro – de Fernando, Paula, Silvia (23 anos) – quanto a facilidade de realizar uma audioleitura junto a outras atividades – como já o fizeram Carla, Roberto, Danilo, Sandra, Vagner e Lúcia – deixam expostas a necessidade de se considerar o corpo como parte do "ler audiolivro", ainda que a liberdade corporal destacada por eles quando ouvem um livro sonoro possa aparentemente sugerir a ausência deste corpo.

No entanto, liberdade não é ausência. Na verdade, ainda que não haja uma manipulação do objeto textual de forma direta (ex.: segurar, passar páginas) nem a imposição de uma postura mais estática por parte deste (ex: ficar sentado ou de alguma forma parado em determinado ambiente) no uso do audiolivro, as práticas de leitura relatadas permitem ver como o livro sonoro também exige de cada um dos audioleitores certo emprego do corpo, o que se tentou mostrar nessa seção.

Seja para melhor fruição da obra lida, comportamento que poderá variar de acordo com a capacidade de concentração, seja como via de ação sobre o texto lido (fazer anotações, marcações etc enquanto ouve), ele está presente. Assim, alguns irão recorrer ao livro impresso como auxílio na audição do audiolivro, outros vão correr, se movimentar. E alguns ainda irão parar exclusivamente para ouvir a obra sonora, como Augusto, que com sua fala nos encaminha para o tema da atenção, relevante na medida em que torna possível entender mais sobre as atitudes corporais aqui apresentadas.

5.2 **Sobre atenção e concentração na audioleitura**

A fala de Carlos na seção anterior também nos traz exatamente o que colocamos em questão no início deste trabalho: o tema da atenção e da concentração, que, embora tenha merecido uma seção destacada neste último capítulo, não está separado do corpo, tratado mais acima. Tal divisão se justifica, primeiro, na medida em que o ato de ler audiolivros é diferenciado pelos próprios entrevistados de outras práticas, como ouvir música ou ver TV.

Segundo, porque a argumentação da "falta de tempo" por parte de Marcio e Danilo para explicar a baixa frequência de leitura de audiolivros em relação aos seus hábitos gerais de leitura demonstra a importância da concentração para melhor fruição do texto. E, finalmente, a necessidade de que, em caso de leitura simultânea a alguma atividade, esta seja mecânica ou automática, como informaram os audioleitores incluídos nesse modo de leitura, nos leva a pensar mais destacadamente na atenção empregada na audição do livro sonoro.

A respeito da atenção, o que se verificou nas respostas a este tópico foram os diferentes modos de lidar com o audiolivro, nos quais se incluem o tratamento desta relação olho-ouvido-atenção e a abordagem das dificuldades e facilidades com a mídia discutida aqui. Grande parte dos audioleitores fez comparações entre audiolivros e livros para responder a esta questão e deixou como quadro geral deste conjunto de indivíduos uma diversidade nas suas habilidades de leitura, no emprego dos sentidos. Por exemplo, Sandra, que, como vimos, gostou de suas experiências com audiolivros, percebeu poucas diferenças entre formatos escrito e sonoro, embora aponte as dificuldades no início de lidar com uma forma narrativa diferente, com uma mídia diferente. Em seu relato, ela cita dois audiolivros, um para o público leitor em geral (O Mago, de Fernando Moraes), e outro para os deficientes visuais (O Primo Basílio, de Eça de Queirós).

> Eu tive dificuldades, assim, de me adaptar um pouco. Na primeira metade do texto, eu tive um pouco de dificuldade de entender aquela narrativa, né, de uma outra forma... de você construir o cenário. Porque, por exemplo, Eça de Queirós. A descrição do Eça de Queirós é aquele pedacinho, da chave, num sei o quê, da roupa da Luisa, que tá sentada, naquela liteira e tal, tal, tal... Eram os livros que eu parava mais. O Primo Basílio eu parei muito. Tinha vezes que eu tinha de voltar. [...] Depois, foi bem mais tranquilo. E assim, eu tenho uma sensação... Bom, eu tive uma sensação, quando eu comecei a ouvir os livros, que você tem um tempo pra você se acostumar com aquela narrativa [...] Demora um tempo pra você entrar naquilo, pra você se acostumar com a história, que não acho que seja muito diferente de um livro que você começa a ler, no primeiro, segundo capítulo. (Sandra)

Em seguida, Sandra reitera a pouca diferenciação do seu modo de se concentrar nas práticas de leitura tanto com livro quanto com audiolivro. Contudo, atenta para a estrutura do texto (mais descritivo ou com mais diálogos, por exemplo) e para a participação do intérprete nesse processo de atenção, pontos que vão se destacar em outras declarações.

> [É] A mesma dificuldade que a gente tem num livro pra se concentrar. Não achei diferença, não. Agora, eu achei assim que, dependendo da história, você precisa ter uma concentração maior, porque se for uma história muito descritiva, como o Primo Basílio... não é uma música que você ouve e... sabe?... flui. Exige uma atenção maior do que exigiria se você tivesse uma música. É como se você tivesse de prestar atenção na letra da música. (Sandra)

A exemplo de Augusto, que relatou ter muita facilidade com a informação sonora e cuja declaração encerra a seção anterior, para Lúcia, Carla e Roberto, as leituras com livro escrito e audiolivro demonstraram ser bastante diferentes quando o tema é concentração. A audioleitora Lúcia, ao explicar suas práticas, diz: “Eu sinto muito sono quando eu leio. Eu acho que tenho uma vista um pouco cansada, de convergência... Então, eu me concentro mais ouvindo do que lendo, em geral”. E quando questionada um pouco mais sobre esse processo de concentração na leitura de audiolivros, ela conta:

> É difícil de explicar, né?. Na verdade, assim, eu consigo ler ou se eu tô sentada, parada em movimento, né? Eu tô parada, mas tem um carro... eu tô numa situação passiva ou se eu tô fazendo um exercício repetitivo. Se eu tô fazendo qualquer outra coisa, eu não consigo ouvir audiolivro. Tipo, não vou conseguir estar no computador, escrevendo e ouvindo audiolivro. Como é literatura, você precisa ter um acompanhamento mais minucioso das palavras. Não é que nem ver TV, deixar a TV ligada e ir fazer outras coisas que requerem muito raciocínio. (Lúcia)

Roberto também não demonstrou dificuldades em dividir o momento de leitura com outras tarefas. “Eu uso áudios em geral quando não preciso dar 100% do meu tempo. É tipo assim: tô lavando louça, tô arrumando a cama... eu tô fazendo alguma coisa rotineira, que é mecânica, que não precisa da minha atenção. Enquanto isso, eu tô ouvindo audiolivro”. Ele apontou ainda como sua leitura de audiolivros é mais rápida, pois consegue captar as informações, as ideias sem muito problema. Diferentemente do que acontece quando tem o livro em mãos – o que não implica dificuldades de leitura com o impresso. Assim, ao afirmar que “a gente ouve mais rápido do que lê”, Roberto busca explicar por que absorve e aprende mais ouvindo e como, de acordo com sua disponibilidade de tempo, usa o audiolivro para acelerar suas leituras de livros impressos. Como suas audioleituras se deram, na maioria das vezes, com os livros de Harry Potter em inglês, o formato sonoro ainda o auxilia na verificação de ortografia e pronúncia de palavras.

> Pra mim, é até mais fácil [ler e fazer outra atividade], porque eu sou uma pessoa muito hiperativa, eu faço muitas coisas ao mesmo tempo... [pausa para Roberto mostrar ao entrevistador o sexto livro da saga Harry Potter que está lendo]. Se eu tivesse no audiobook, eu acredito que eu já teria terminado. Mas como é o livro, tô na página 164. Então, é aquela coisa. Você lê umas cinco, dez páginas, aí teu celular toca, é uma mensagem no Facebook, é uma mensagem no Whatsapp, aí você deixa lado. Aí, lembra que tem de fazer uma coisa, você lembra que tem de responder um e-mail, e acaba que fica de lado. Tipo, eu tô há um mês e só li 160 páginas. Tô meio enrolado. E eu acho que engraçado que no audiobook eu já teria terminado, porque o narrador é um contador de histórias. É interessante porque é um pouco diferente da leitura, porque é como se fosse um contador de histórias, o que de fato é, né? Eu acho que quando a história é bem contada, qualquer que seja, uma história de 600 páginas ou seja uma piada de um minuto, se a história é bem feita, bem contada, se ela tem uma entonação, ela te prende. Então, eu fico ouvindo por horas e horas. (Roberto)

Por sua vez, o leitor Danilo, assim como Sandra, vê nos audiolivros de ficção uma vantagem no acompanhamento da história, exceto nas partes mais descritivas.

> Por se tratar de um livro de ficção, era mais fácil de acompanhar a história. Em alguns momentos, momentos de exposição especialmente, eu tive de voltar e ouvir de novo. Assim, eu tive de parar o que eu tava fazendo pra poder prestar atenção no que tava acontecendo. Mas, ao longo do livro, forma poucas vezes que isso aconteceu. (Danilo)

Contudo, não deixa de ter uma opinião contrastante com as citadas anteriormente, pois, devido à ausência dos elementos visuais, percebe mais chances de distração nos audiolivros.

> Eu acho que o audiolivro ele deixa um pouco mais aberto a você perder a concentração, porque, assim, quando você lê, lê efetivamente, alguma coisa, você tá focado e, mal que bem, a visão é um dos sentidos mais importantes, que ocupa mais espaço na nossa atenção. Eu acho que o audiolivro ele acaba perdendo um pouco da atenção por conta disso. (Danilo)

Esta resposta estaria de acordo com o que mostramos sobre Fernando, que apontou o emprego da visão e do corpo como fundamentais na sua sensação de leitura. Assim, apesar de sua experiência com os livros sonoros da saga “Harry Potter”, a qual ele leu em casa, sem acompanhamento do texto escrito, ele apresentou outra prática, muito sustentada pela sua maior dificuldade na concentração em informações sonoras, discursos orais e a necessidade de folhear, tocar o objeto físico.

Para entender, é importante mostrar que, tendo contato com audiolivros na infância, gravados em mini-discos de vinil, Fernando só voltou a ouvir audiolivros no curso de inglês, onde leu uma versão resumida para estudantes de nível intermediário da obra “Orgulho e Preconceito”, de Jane Austen, editado pela Penguin. O texto escrito vinha acompanhado da fita cassete com a história narrada. Nesse momento, é que ele descobriu que poderia “ler e

ouvir", para usar suas palavras, para praticar o idioma. Suas experiências posteriores foram, na ordem, com as sagas "Harry Potter", já citada, e "Crepúsculo", obras que ele já conhecia, uma estratégia sua para diminuir possíveis dificuldades de compreensão das narrativas. No entanto, diferentemente do que acontecera na leitura da obra de J.K Rowling, o acompanhamento da história de Meyer por Fernando foi mais complicado. Em busca de usar o tempo do ônibus para ler sem a necessidade de ocupar as mãos ou carregar o livro, ele recorreu ao formato sonoro, mas os estímulos visuais (como alguém entrando no ônibus ou algo que vinha da rua) atrapalharam seu momento de leitura.

> Eu senti um incômodo quando eu comecei a ouvir o primeiro livro. No segundo dia, eu percebi que eu perdia o foco muito rápido. Então, eu tinha que frequentemente voltar a história. Então, acabei usando um recurso não muito prático, que era o que (não) eu queria. A minha intenção era a praticidade de poder ler sem precisar carregar o livro, mas eu senti falta do livro. Eu acabei ouvindo e lendo os quatro livros... Enquanto ela (a intérprete) lia, enquanto eu escutava o áudio, eu ia acompanhando com o livro, que foi a forma que eu encontrei de me manter focado na história. (Fernando)

Ao explicar que utilizava o formato pdf do livro junto à obra em áudio, ambos arquivados em seu celular, ele riu da própria experiência. "Meio estranho, né?". E complementou: "o meu olho ficar focado na leitura me ajudou a acompanhar a história". E assim, ao procurar o audiolivro, sempre buscava também sua versão escrita digital. Nesta situação de leitura paralela de áudio e escrito, deparava-se com as diferenças textuais, como as que mostramos no capítulo 4. Desde então, dispensa ler um audiolivro que ele não possa acompanhar com o texto impresso.

Do mesmo modo, Paula e Silvia realizam essa leitura paralela. Porém, fizeram uso dos audiolivros de ficção, em inglês, para fins acadêmicos por conta dos cursos de graduação – Letras e Tradução, respectivamente. Nenhuma delas leu audiolivros em português. Então, temos a oportunidade de um uso "instrumental" das obras de ficção em áudio, além da possibilidade de fruição, de entretenimento dos audioleitores. Contudo, as duas audioleitoras deram respostas um pouco distintas quando falaram de sua concentração na leitura de audiolivros.

Paula se afirmou como uma "pessoa muito visual" e esclareceu que, devido à finalidade do uso dos audiolivros (o estudo), o lê quase sempre em companhia do texto impresso, já que também não faz uso muito uso de leitores digitais ou do computador para ler. "Se eu anotar, eu fixo melhor. Se eu ler, eu fixo melhor. Se eu ver, eu fixo melhor", diz ela. Assim, não atribui a decisão por essa leitura complementar entre os formatos por uma questão

apenas de atenção, mas também pela própria viabilidade de agir no texto – marcar, anotar, destacar (o que não é facilmente realizável com audiolivros para ela) – e memorizar o conteúdo lido.

> Às vezes, eu só ouço. Aconteceu de um dos livros eu só ouvir e, depois, ler e ouvir. Mas o que acontece é que, quando só ouvindo, não sei, eu me canso mais, começo a não prestar muita atenção, começa a me dar sono... Eu acho que não me deixa alerta, quando eu tô só ouvindo. Porque eu não sei se você sabe dessa coisa das inteligências múltiplas, alguma coisa assim... Então, eu acho que eu sou uma pessoa muito visual. Eu tenho que ter aquilo na minha mão, vendo também, entendeu? Eu só ouvir... eu não vou assimilar tão bem se eu não tiver lendo. Eu acho que é importante pra mim os dois: ouvir e ler. (Paula)

Dessa forma, com livro e audiolivro em inglês, ela une a possibilidade de apreender bem os fonemas, as pronúncias e a fixar palavras, sua escrita. Para tanto, faz suas leituras em casa, diferentemente de Fernando, cuja leitura simultânea de livro e audiolivro por prazer podia ser feita no ônibus. Além disso, com os dois formatos em uso, claro, ela não realiza mais nenhuma outra atividade durante a leitura.

> Eu prefiro parar para ler, pra ouvir (como se se corrigisse). Porque não é que nem você estar ouvindo música, entendeu? Ali, tá rolando uma história, um contexto. Eu costumo me sentar, me concentrar pra poder ouvir, ou pra poder ler o texto impresso também... Não é por causa do audiolivro, mas é uma coisa minha mesmo. (Paula)

Isso se refletirá na dificuldade de Paula em distinguir as duas leituras, já que realiza uma na presença da outra quando ouve audiolivros. Silvia, que também começou a ler audiolivros com fins acadêmicos, para provas na faculdade, não soube apontar claramente diferenças entre a leitura em áudio da leitura com os dois tipos de texto. O mais importante a se destacar, porém, foi sua dificuldade no início para se concentrar no uso do audiolivro com o *kindle* – aparelho que utiliza para baixar as obras sonoras – por conta do nervosismo com a urgência da leitura, o que a levou a se dedicar apenas ao texto da tela. “O áudio é uma coisa muito pausada, uma contação de história mesmo. E eu leio bem mais rápido, entendeu? E, às vezes, isso me dava um pouco de nervoso, porque o áudio ia lendo aquela palavra devagar, entoando e tal, e eu queria avançar.” (Silvia) Sendo assim, ela disse acreditar que, em outro contexto, a experiência teria sido diferente, por acreditar que o audiolivro cumpre seu propósito melhor que “a própria leitura”. Entretanto, de maneira geral, sua dificuldade de concentração se faz presente nas suas leituras, seja de audiolivros, de impressos ou com os dois juntos.

> De repente, eu me concentraria muito melhor se estivesse fazendo outra atividade, por exemplo, cozinhando e ouvindo audiolivro, porque eu tenho um pouco de dificuldade de concentração quando estou fazendo uma coisa só. Pra prestar atenção no professor, eu preciso estar desenhando. De repente, pra eu prestar atenção no

> audiolivro, seria bom se eu tivesse fazendo outra coisa também, mas alguma coisa que fosse automática, sabe?... Tipo secando o cabelo, dirigindo, cozinhando. (Silvia)

Tal citação nos permite colocar Silvia como oposto de Paula, embora suas práticas de leitura sejam semelhantes. Por outro lado, por suas próprias dificuldades de colocar prolongada atenção em qualquer situação, Paula aponta como a falta do foco que se dá a uma página impressa também contribui para sua frequente distração ao ouvir audiolivros, embora relativize seu peso.

> Raramente alguma coisa (externa) me atrapalhava, porque eu escutava com fone e tal, mas minha cabeça divaga muito. Eu tenho problema com atenção. Então, ficava difícil, sabe? De vez em quando, eu me perdia. Isso acontece lendo um livro escrito também... Eu sei que a minha capacidade de divagar não depende de nada, mas o estímulo externo ajuda. Se eu tô passando e vejo um carro amarelo, começo a pensar na música dos Mamonas, sabe? Vai criando uma corrente de pensamento que me afasta totalmente do que eu tô fazendo. (Silvia)

Com os relatos aqui mostrados, pudemos esboçar uma síntese ao identificar relações entre as capacidades de atenção e algumas práticas de leitura com audiolivros, sempre considerando que estas não representam as possibilidades totais com o livro sonoro. Elas são relevantes porque propomos como problema nesta abordagem da leitura de audiolivro o discurso sobre o compartilhamento desta tarefa com alguma outra atividade. A dificuldade que apresentamos como hipótese no primeiro capítulo (de que não é possível atribuir a todo audioleitor uma prática eficiente de leitura que englobe audiolivro/tarefa simultânea) se confirmou em determinados leitores. Ao mesmo tempo, a existência eficiente dessa prática provou-se verdadeira e não indica passividade no ato de recepção da narrativa, na medida em que vários audioleitores apontaram a facilidade e até a necessidade dessa integração entre a leitura de audiolivro e outras tarefas, desde que automatizadas.

As práticas identificadas nesta investigação são: **1) leitura simultânea de livro e audiolivro**, em que o suporte visual funciona como ajuda na concentração ou na ação sobre o texto lido; **2) leitura de audiolivro junto a alguma atividade de movimento**, em que esta até auxilia na fruição da prática e na atenção; **3) leitura de audiolivro junto a uma atividade estática**; e **4) leitura dedicada de audiolivro**, possíveis em situações de espera ou quando o audioleitor tem dificuldades de dividir a atenção. Estas formas de leitura não nos são úteis para caracterizar os audioleitores aqui entrevistados, já que cada um pode se encaixar em mais de uma delas. Mas servem para mapearmos possibilidades de leitura.

Percebemos assim como o uso do corpo, a postura diante do objeto textual, o ambiente, o objetivo e a atenção estão relacionados, funcionando em interação no ato da

leitura. Falta incluirmos ainda a materialidade dos textos e dos suportes. Este último se relaciona com as possibilidades de navegação e manipulação do audiolivro. O primeiro refere-se à própria estruturação da obra, a organização com a qual os audioleitores têm contato e que influenciam no seu envolvimento com as narrativas e na própria atenção a elas dada. Não são, portanto, aspectos dispensáveis, como veremos a seguir.

5.3 **Sobre os intérpretes e os efeitos sonoros**

Independentemente das diferentes práticas de leitura que os entrevistados tenham relatado, o que se mostrou presente em todas as respostas analisadas foi o maior "envolvimento" ou "mergulho", para usar termos deles, dentro das narrativas sonoras. Mesmo quando consideramos a preferência de alguns pelo formato escrito (impresso ou digital) ou levamos em conta as dificuldades de concentração, poucos audioleitores indicaram algum obstáculo para imaginar e entrar na obra em relação ao formato visual – caso de Paula e Fernando, que realizaram de modo mais eficaz a leitura simultânea de livro e audiolivro. Para ele, por exemplo, o emprego simultâneo do olho e do ouvido facilitou seu engajamento na narrativa. Para ela, como aparecerá mais adiante, os efeitos a prendem na história.

> Eu senti um envolvimento muito maior com a história, com os personagens, com toda a atmosfera. E como eu precisava do suporte, né, como eu precisava do texto, eu tava ali totalmente focado. Tanto eu não ouvia nada externo como não olhava nada externo. Meus olhos e meus ouvidos eram todos para aquela história. Eu acredito que isso me envolveu mais, tanto que eu lembro bastante detalhes das histórias até hoje. [...] eu acredito que, com os livros que eu li ouvindo, os audiolivros, meu envolvimento foi muito maior com a história. (Fernando)

> Quando eu ouço esses audiolivros com esses efeitos, tem um diferencial. [...] Essa encenação, os efeitos sonoros e tal acho que te ajudam mais a imaginar, às vezes, a pensar. Porque, às vezes, você tá lendo o livro, principalmente em inglês, você deixa passar algum detalhe. Por exemplo, o cenário. E chovia e bla bla bla... Às vezes, você deixa passar aquilo, mas quando você está ouvindo, você meio que se fixa naquilo, você presta mais atenção. Acho que fica mais claro, entendeu? Alguns detalhes que, de repente, se você estivesse só lendo, você não prestaria atenção. (Paula)

Por outro lado, apenas ouvir também não é o suficiente para Paula, como indicamos na seção anterior, na qual ela justifica sua opção por ler livro e audiolivro ao mesmo tempo. "Só ouvindo, eu me canso mais. Eu não presto muita atenção ou começa a me dar sono. [...] Porque eu acho que não me deixa alerta, entendeu?"

Os demais apontam que essa interação emocional com a narrativa é igual ou mais forte no formato sonoro. Identificados com a informação sonora, como já apontado, Roberto e Carla disseram se envolver também com o texto impresso, mas, junto com Lucia, destacaram de diferentes maneiras suas experiências com o livro em áudio.

> (Com) o livro impresso você tem um tipo de relação e, pra mim, na minha cabeça, se destina para uma coisa. O audiolivro se destina para outra coisa: ele é mais diversão. Ele me diverte bem mais que o livro, no sentido da sensação em si. Não da história. [...] Quando eu vejo um audiolivro, é uma sensação um pouco infantil. (Carla)

> A minha possibilidade de escuta é maior. Eu não sei se isso é com todo mundo, mas se você começar a falar muito rápido tanto em inglês quanto em português, eu não tenho problema de compreensão, mas se eu tentar ler muito rápido, eu não vou pegar a ideia geral. [...] A impressão que eu tenho é que isso é meio da pessoa. Eu não sei explicar, aí deve ser neurociência ou alguma coisa do gênero, mas eu acho que a pessoa responde muito mais rápido a estímulos auditivos do que à leitura. (Roberto)

Ainda que veja o audiolivro como meio que propicia mais a dispersão, Danilo aponta maior envolvimento com a obra narrada ao citar como exemplo o livro Mysery, do Stephen King, o qual ele leu em impresso, viu em filme e depois leu em audiolivro. “A história do livro é sempre mais completa que o filme. E ter ouvido essa história por um narrador profissional, digamos assim, ela trouxe mais tensão à história escrita, mais do que quando eu mesmo li.”.

Nas perguntas que se seguiram dentro do tema do envolvimento, foram incluídos o papel do intérprete (ou dos intérpretes), a presença de efeitos sonoros e as adaptações realizadas sobre o texto. Neste momento, o que discutimos no capítulo 4 é elemento importante para compreender as nossas perguntas e respostas recebidas. As ações dos editores sobre os textos, retomando novamente Mckenzie (2002; 2004), influenciam a produção de sentido. Suas intenções, suas escolhas estão diretamente ligadas à atenção que o audioleitor prestará à obra. No sentido de que se envolver na audioleitura é estar atento. E, talvez, vice-versa.

Quanto à participação dos intérpretes, os audioleitores foram unânimes ao destacar sua importância para a atenção. Não apenas pela voz, mas pela interpretação, pela entonação imposta ao texto narrado. São como uma “tipografia sonora” que deve apresentar um estilo narrativo adequado ao gênero e ao estilo da obra, como nos fala Danilo sobre suas leituras de dois audiolivros de Stephen King, interpretado por uma atriz americana. De acordo com sua fala, ouvir a história com um intérprete profissional trouxe mais tensão à história mais do que quando ele a leu no impresso.

> Eu acho interessante de ser uma atriz por ser alguém com capacidade de leitura interpretativa, ao contrário do que seria uma leitura monótona. Se fosse um livro técnico, você teria certa dificuldade de colocar a entonação na voz. E a leitura monótona eu acho mais complexa pra você interpretar, pra você receber essa leitura [...] Foi importante o narrador no caso por causa disso. Porque até quando a gente faz uma leitura, a gente é obrigado a fazer esse papel do narrador, você dá o ritmo da leitura, especialmente nesse caso que é um *thriller*, um livro de terror, que necessita de um ritmo pra prender a atenção. (Danilo)

Ademais, como visto na análise do audiolivro "As mentiras que os homens contam", as inflexões dos intérpretes em um texto literário, por exemplo, servem para dar identidade aos personagens, facilitar o entendimento do audioleitor sobre a cena que ele está ouvindo, sobre quem fala em que momento do texto. Danilo destacou exatamente a função que as variações vocais podem ter dentro de um livro sonoro. "Nos momentos de conversa entre vários personagens, essa diferença de entonação fazia diferença você saber qual era o personagem que apareceu naquele momento, porque na leitura não tem a dica visual de quem é quem na leitura".

Silvia também contou que suas experiências foram sempre com audiolivros de apenas um narrador e apontou a importância da voz humana em relação a outros dispositivos que reproduzem com voz eletrônica o texto escrito.

> Era um narrador só. Ele muda a própria voz na hora de interpretar outros personagens. Seria como um contador de histórias profissional, sabe?... Porque, por exemplo, o *Kindle*, ele tem uma opção que você tem o livro escrito e aí uma voz automática, estilo Google Tradutor, vai lendo pra você. Mas é totalmente diferente de você comprar o audiolivro. Porque o narrador sabe o que tá fazendo, entendeu? No caso dessa ferramenta que lê o livro pra você, é só uma voz mecânica que lê palavra por palavra. (Silvia)

Ao comparar com o impresso, ela acredita que o audiolivro pode ser até mais emocionante, exatamente pelo papel do narrador. Por isso, um audiolivro mais "teatralizado", encenado, lhe atrai mais.

> Dá pra perceber que é outro personagem, mas ele não imita uma voz de mulher não, por exemplo, se o narrador é homem... Na verdade, se você não estivesse me perguntando, eu acho que eu não teria nem reparado nessas coisas, porque soa tão natural o livro inteiro, sabe? Uma pessoa só fazendo tudo fica tão bom que não abre espaço para ficar reparando... soa muito natural. Você não pensa no narrador, não pensa que tem alguém imitando a voz. É como se alguém tivesse narrando um filme, aqueles filmes de animal que ninguém fala nada, o narrador tem que fazer tudo. Fica tão bom quanto, entendeu? Só que você tem que imaginar. (Silvia)

Igualmente, os audioleitores Fernando, Carla e Lúcia demonstraram não ter sentido falta de mais intérpretes ao ouvir os romances com apenas um narrador. Aliás, Fernando

chega a afirmar ter sentido envolvimento muito maior com toda a esfera das histórias em audiolivros do que quando as lê na forma escrita, o que pode justificar sua resposta.

> Quando eu leio sozinho, é só minha voz, né? Sou só eu interagindo comigo mesmo. Não ouço mais ninguém, não vejo mais ninguém. É só o meu universo. Eu não senti falta, não. O que eu senti falta foi, na saga Crepúsculo, que eles fazem referências a várias músicas... O personagem principal compõe uma música pra mocinha, pra Bela, ele toca música pra ela. Então, tem momentos que tem a ver com música no livro. E eu fiquei decepcionado porque eu esperava que no audiolivro viesse. (Fernando)

Lúcia, com sua comparação entre os audiolivros da série "Harry Potter" e os escritos por Stephen King, e Carla, que afirma não saber se prestaria o mesmo tipo de atenção em audiolivros com mais de uma voz ou se conseguiria fazer uma atividade paralela à audioleitura nessa situação, foram um pouco além e destacaram a relação entre voz e gênero, para uma narração sem exageros, sem afetações, o que faz diferença na interpretação e na atração pelo audiolivro. Uma narração ruim pode fazê-las desistir de prosseguir na leitura de um livro em áudio e trocá-lo pelo texto impresso ou buscar uma outra versão sonora.

> Se eu for ler livros fantásticos, infanto-juvenis assim com ambiente fantástico, é legal ouvir um monstro com voz de monstro, é divertido, mas se eu to ouvindo um *thriller* ou uma história da vida cotidiana, um excesso de caracterização na voz eu acho que limita um pouco a imaginação, a minha concepção do que que seria aquele personagem. (Lucia)

Por outro lado, Paula, que recorre à leitura paralela de livro e audiolivro, sendo alguns produzidos pela mesma editora e comercializados juntos, aponta que algumas obras mais elaboradas continham diversos intérpretes para vários personagens, o que tornava mais fácil a compreensão dela. "Pelo fato de ter vários personagens e tendo vozes diferentes, você já, sei lá, pela metade do livro, você já tava sabendo quem tava falando, mesmo que você não tivesse com o livro, você já tava reconhecendo pelos personagens a voz". Além disso, ela destaca a importância dos efeitos, das ambientações dentro da narrativa sonora, que tornam a experiência menos tediosa e mais atraente.

> Quando você tá ouvindo um audiolivro, se a narração é boa, realmente você tem essa sensação que você tá entrando na história. Quando eu li e ouvi "O último dos moicanos", tipo assim, é a mesma coisa que você estar vendo um filme, só que você tá ouvindo. Você ouve o barulho dos índios [...] Por mais que eu estivesse fazendo isso por questões acadêmicas, chega quase a um entretenimento, porque, como eu gosto muito de filme, tava muito próximo. Se eu não tivesse ouvindo o audiobook, talvez a leitura tivesse sido mais dolorida.

Assim como Paula, Vagner, dublador e já tendo sido diretor de audiolivros, sugere

como grande vantagem dos audiolivros justamente essas possibilidades de construções com diversos narradores e efeitos sonoros, como num filme, sem, no entanto, diminuir os audiolivros que contam apenas com um intérprete. De acordo com ele, o fundamental é o audiolivro ser bem contado para prender, atrair o audioleitor.

> A leitura é legal porque você cria toda a história na tua cabeça, mas o audiolivro... você tendo toda essa referência como se fosse um filme, pô, você tem mais facilidade ainda de criar a história na sua cabeça. Então, você viaja muito mais fácil. A proposta, quando é assim, é legal. Só uma pessoa lendo em seco também, é como se alguém tivesse sentado te contando uma história, é como se fosse o livro. Você tá lendo o livro, você não tem o fundo musical. Mas a vantagem do audiolivro é você ter toda essa ambientação que te faz entrar mais ainda na história. Isso é muito legal. (Vagner)

Augusto compartilha da mesma opinião. Para ele, o audiolivro fica mais rico e real com os efeitos, além de inserir mais facilmente o ouvinte dentro da narrativa. “Quando envolve efeitos, ruídos e sons, eu acho que enriquece muito. Porque aí desperta novos canais, desperta, perdão, novas memórias que você já tem dentro de você. Então, acaba ficando mais fácil pra reter essas informações”. Do mesmo modo, como lembrou Silvia, ele também atribui superioridade à voz humana na gravação de audiolivros em relação à voz de máquina.

> Tem muitos audiolivros que são disponibilizados com a voz artificial, com voz de computador, e você escolhe só se é masculino ou feminino, e tem programas que fazem a leitura pra você, mas é uma leitura, assim, sofrível, porque ele sai atropelando vírgula, pontuação, não dá a ênfase necessária. E fica uma coisa muito mecânica. Na voz humana, é realmente muito mais agradável. E há pessoas que... elas injetam a sua personalidade na voz ou conseguem viver aquela obra. Então, faz realmente uma grande diferença pra quem tá ouvindo o timbre do locutor. (Augusto)

O que percebemos, então, na fala dos entrevistados foi o estabelecimento de uma relação afetiva com os audiolivros, com a narrativa sonora, desde que, claro, estes estejam de acordo com o gosto ou a preferência de cada um. Como tivemos a formação de dois grupos (um que se sente melhor com audiolivros de um narrador e sem muitos efeitos e outro com gosto por histórias com vários intérpretes e efeitos de ambientação), não é possível aqui estabelecer uma regra geral ou fórmula para um audiolivro mais adequado. Afinal, um audiolivro muito elaborado não seria tão envolvente para alguns de nossos entrevistados.

Apesar dessas diferenças, uso de termos como “amigo”, “companhia”, “contador de histórias”, que apareceram em certas respostas fazendo referência ao audiolivro, mostram como o sentir pode estar presente em qualquer audioleitura com ficção, o que depende, reiterando, do leitor, de seu corpo, do ambiente, do suporte e da obra. Como expressa a audioleitora Sandra, “a sensação que eu tive no audiobook é que ele precisa te seduzir de alguma forma”. Nesse momento, é que ela aponta a diferença dos audiolivros comerciais dos

voltados para os deficientes visuais: a carga dramática, o fato de o intérprete não estar lendo, mas interpretando (encenando) o texto para o audioleitor.

> A informação tá ali, mas não é a mesma coisa, não tem a mesma experiência. [...] Eu acho que quando você tem um processo pra ouvir aquele livro e que você consegue prestar atenção nele, o texto... o texto (tenta se corrigir)... é, o texto! (volta atrás)... o texto ele te capta, a experiência é muito mais profunda. Engraçado, né? Engraçado isso, mas é. É mais profundo.

Portanto, pelos relatos transcritos, percebemos o envolvimento com o audiolivro como sendo intelectual e corporal. Ainda que, desde quando começamos a falar do corpo, da concentração e da atenção neste último capítulo, alguns descrevam o audiolivro com menos estímulos (requisitando basicamente a audição), outros elementos surgem em sua fala. Primeiro, as palavras "interpretar", "imaginar", que nos remontam à possibilidade que o audiolivro oferece de visualização, no emprego do som para criar imagens. Segundo, as emoções e o afeto, que nos fazem pensar nas manifestações fisiológicas, no envolvimento com a narrativa, que, nos momentos de clímax dados pela narração e a história, impedem o leitor de interromper a leitura. Nesse sentido, a atenção não depende só das capacidades dos audioleitores, descrevam-se estes como mais "auditivos" ou mais "visuais". Uns poderão ter mais facilidade ou dificuldade, de acordo com seu perfil, mas deve-se frisar a importância da constituição interna desses audiolivros, sua estruturação, sua "diagramação", na interação com aqueles que os ouvem.

5.4 **Sobre integralidade dos textos e adaptações**

Ao abordar forma, materialidade e sentido, devemos fazer referência necessariamente a produção, em que temos insistido em todo o trabalho, desde que recorremos à "Sociologia dos Textos" proposta por McKenzie (2004). Até mesmo na contextualização, quando tentamos apresentar ao leitor uma ideia sobre o que seria parte de uma história dos livros, vimos como a adaptação, a adequação do texto escrito ao formato sonoro, desde os cilindros até os arquivos em mp3, deve ser tratada como questão relevante na temática dos audiolivros.

Tanto que, no capítulo em que analisamos protocolos de leitura de três obras sonoras, percebemos a transformação de três obras anteriormente impressas em áudio e as diferentes possibilidades que o audiolivro, como produto de entretenimento, pode apresentar, dependendo dos agentes que formam sua cadeia de produção, sejam pessoas, instituições,

empresas etc, ou do próprio meio, que pode levar ou não a grandes alterações na obra, de acordo com o que os editores imaginam ser o melhor modo de apresentação de texto ao audioleitor.

Tal tema também não estaria ausente das entrevistas. Afinal, do mesmo modo como os audioleitores nos apresentaram a importância do(s) intérprete(s) e dos efeitos para suas práticas, também nos relataram suas opiniões e impressões sobre o texto e a presença do autor. Três deles, Lúcia, Sandra e Roberto disseram se importar com a integralidade do texto, tendo a preocupação de perceber na obra sonora o autor do texto escrito.

Na leitura de três dos quatro audiolivros com os quais já teve contato, Sandra, uma audioleitora recente, fez questão de comparar e analisar trechos das obras para garantir a legitimidade. Um dos exemplos que ela cita é a biografia "O Mago", sobre Paulo Coelho e escrita por Fernando Moraes. Mas, segundo ela, o mesmo procedimento ela realizou com as obras de ficção, como "Metamorfose", de Franz Kafka.

> Tem muita gente que cria além da história, que já é uma outra parada. [...] Então, eu falei: "eu não quero ler isso. Eu quero o texto original". Tudo bem, posso até ler, mas sem o pensamento que aquele texto foi o Fernando Moraes que escreveu. Era o que eu queria ler, eu queria ler o texto dele [...] Porque eu sabia da pesquisa que ele tinha feito, do tempo que ele tinha ficado com o Paulo Coelho, das problemáticas pra poder fazer as entrevistas, com todos os estresses que ele teve. Então falei: eu quero saber se esse texto é realmente o texto do cara. (Sandra)

Lúcia também se mostrou "totalmente" atenta à integralidade do texto. Para ela, que coloca a audioleitura no mesmo patamar que a leitura com escrito, o fato de a mídia ser diferente não implica necessariamente em alterações na obra.

> [...] Eu quero conhecer a obra de fato. Eu considero ser uma leitura igual a uma leitura impressa. Então, é como se eu tivesse lendo um livro resumido. Eu não leio pra poder ter a história rápida. Eu leio porque eu quero realmente ter a experiência do livro, só que eu prefiro o meio narrado do que o meio escrito. (Lúcia)

No tópico sobre integralidade, a resposta de Roberto foi curiosa, pois ele sequer sabia da existência de audiolivros com textos e estruturas alteradas, como as que mostramos no capítulo 4. "Pra mim, o audiolivro era 100% fiel ao livro. Tá escrito, vai ser falado e acabou", diz ele. Assim, quando a ele foram descritos alguns exemplos tratados aqui neste trabalho, ele imediatamente reagiu dizendo que não gostaria de adaptações. Incluído na área de Tradução, ele mostra como é delicada essa interferência sobre o texto, embora veja como aceitável certas modificações pela falta de correspondência de expressões entre os idiomas.

> Mas, no audiolivro, eu acho que a gente tem de levar em consideração o autor, isso também tem na questão da tradução. O autor, ele escolheu aquelas palavras, ele

> escolheu que fulano fala X e cicrano fala Y, por motivos pessoais, por motivos de desencadeamento de histórias. Então, acho que adaptação não é válida, porque eu acho que, quando uma pessoa pega um audiolivro, ela quer, seja por deficiência visual, seja por não ter tempo ou qualquer outra coisa, acho que a pessoa quer ter a experiência que ela teria no livro, sendo que em uma mídia diferente. Se você adapta o livro, você não está lendo a mesma coisa. (Roberto)

Roberto somente acharia aceitáveis modificações textuais por necessidades impostas pelo meio, como acontece no caso das notas dos tradutores nos audiolivros aqui apresentados. Vimos que tais notas são ou excluídas do audiolivro ou inseridas nas falas dos personagens, para que a informação não se perca nem a narração seja interrompida. Desconsiderando as leituras de adaptações como leituras das obras de fato, embora fosse capaz de obter uma apreensão total do título, ele não se coloca como público desse tipo de audiolivro. Ele quer perceber o estilo, as palavras que os autores gostam de usar mais, a simbiose entre a vida de quem escreve e a obra (citando o caso de Oscar Wilde e o tema da homossexualidade nos seus textos), enfim, a coerência e a presença do escritor. “Leitura, escrita, autoria... é um processo muito complexo, que eu acho que o audiobook poderia manter... essa complexidade. Então, quando ele não mantém, faz com que eu perca o interesse”, finaliza Roberto.

Dentro dessa discussão, o que podemos observar adiante é que o audioleitor Danilo apresenta uma posição intermediária, indicando que percebe todo audiolivro como sendo uma adaptação, independentemente da manutenção do texto. Nesse sentido, considerou também leitura válida os audiolivros de Stephen King que ouviu.

> É aquela velha questão sobre você ler um livro e depois ver uma adaptação de um filme, embora o audiolivro seja um meio termo. Você tá ouvindo daquilo dali, você não é o narrador da história. Não é o seu ritmo que tá naquela história, que eu acho que é a principal diferença do livro lido para o livro ouvido. Mal que bem, você já tá um passo mais distante do autor original. [...] É como você ouvir alguém te contando uma história, é esse grau a mais que tem entre você mesmo ler a história e você ouvir alguém te contando uma história, por mais que o livro que eu li tenha sido uma leitura *verbatim* [palavra por palavra] do texto original. (Danilo)

Leitores que usaram livro e audiolivro simultaneamente, Paula, Silvia e Fernando tiveram mais oportunidades de comparar os textos nos dois formatos. Considerando sua prática acadêmica com os textos de ficção, Paula afirmou que, numa leitura paralela, seria importante a compatibilidade das obras, pois diferenças dificultariam sua prática de marcar palavras, de aprender pronúncias etc. Por outro lado, em uma leitura dedicada ao audiolivro, a adaptação não a incomodaria.

> Se eu tivesse ouvindo só, não. Não seria nenhum problema. Vamos dizer, estaria lendo um resumo, uma análise, alguma outra coisa que seria diferente. Se eu

> conhecesse o texto e ouvisse um audiolivro que não fosse exatamente o texto, acho que seria mais ou menos que nem você ver um filme que é uma adaptação, enfim, foi baseado naquilo, alguma coisa assim. Se não tiver exatamente igual ao texto, não seria nenhum problema. (Paula)

Silvia e Fernando também se mostraram pouco incomodados com as pequenas modificações que encontraram, pois não afetaram o sentido. Ela conta que nas leituras de "Otelo", de Shakespeare, e "Bartleby, o Escrivão", de Herman Melville, percebeu pequenas modificações, mas as encarou com certa normalidade, embora no início tenha tido a ideia de que as alterações fossem erros. Depois, notou que se tratava de versões distintas.

> Em Otelo, tinham algumas diferenças, mas poucas. Eu acho que cada edição de Shakespeare tem uma coisinha diferente. "Bartleby, o Escrivão" também eu acho que tinha alguma coisa diferente ou outra sim, porque eu me lembro disso. [...] Por exemplo, adjetivação diferente, sabe? Tipo, o homem era muito alto, aí o homem era demasiado alto. Algumas coisas assim sutis que não alteravam muito o conteúdo, mas que, se você está escutando e lendo ao mesmo tempo, você percebe. [...] Eu acho que eram simplesmente edições diferentes. Não atrapalhou em nada. (Silvia)

Nestes momentos em que notava diferenças textuais sutis, como mudança de uma palavra, Fernando se dava conta exatamente da mediação humana, da presença de uma intérprete narrando o texto em vez da própria personagem. Ao ouvir a saga "Crepúsculo", por exemplo, ele atribui tais divergências justamente à ação da narradora, pois, assim como no teatro, em uma gravação ou na interação humana, "às vezes, a gente muda alguma coisa". Nada que prejudicasse sua leitura. Aliás, ao ouvir audiolivro, ele diz que sente mais o texto do narrador, e não do autor, diferentemente do que acontece quando tem o livro em mãos.

> O que fica pra mim depois de escutar a história é, na verdade, a presença do narrador, ou da narradora, no caso. O autor meramente escreveu aquilo pra alguém ler, o que fica pra mim é a pessoa que narrou. [...] Fica muito mais na minha cabeça o estilo da narração do que do próprio autor, como ele constituiu aquela história. Já no impresso, dá pra sentir. (Fernando)

Ao chegarmos no outro espectro das opiniões dos audioleitores sobre as adaptações, encontramos Carla e Vagner.

> Eu adoro isso. Eu adoro mudanças assim de possibilidades. Adoro caminho de outro jeito, fazer ao contrário, ver de várias formas, releituras, adaptações, eu gosto. É claro que tem que ser bom, né? Mas eu gosto de ver uma coisa por vários ângulos. Eu acho isso muito legal. Por exemplo, você vê a peça de teatro, vê a peça encenada, vê ela filmada... Tá entendendo? Hamlet, por exemplo, eu ouvi, vi, a peça, claro, já li o texto, a peça teatral e já vi o filme. (Carla)

A declaração de Carla parece mostrar uma visão do audiolivro como meio independente do livro, diferentemente da visão de Roberto, que associa o áudio ao livro até mesmo pelo nome da mídia, “audiolivro”. Vagner, que já esteve inserido na cadeia de produção do livro sonoro, dirigindo e atuando, também se mostra favorável às adaptações, mesmo com as mudanças textuais mais significantes, desde que bem feitas.

> O autor, claro, a participação dele tá ali. Mas, assim, o que vai fazer esse audiolivro ser bom é toda a produção. Não só um bom livro, o que também não faz muita diferença dependendo de quem leia. Você consegue tornar ele um bom livro pela sua leitura, pelo menos um livro mais agradável. Agora, o trabalho do ator ali é fundamental. E toda a produção, ou seja, se você coloca som, se coloca música... Toda produção em si. Aí, é assim, o livro é uma coisa realmente, mas o audiolivro pode ser outra completamente diferente e bem mais interessante, dependendo de como você faz. [...] E você pode matar a obra também. Também tem isso.

Esta discussão em torno da produção, das adaptações, da integralidade, da autoria, faz-nos ver o quão complexa é a relação entre o leitor, autor e o audiolivro. Essa dimensão textual, que vai encontrar o leitor deve emergir na discussão acerca da audioleitura e deve ficar claro também para o audioleitor. Como dissemos, no Brasil, a diferenciação de uma obra “integral” de uma “resumida” não é mostrada geralmente na capa do audiolivro ou nos sites de venda, por exemplo. Além da integralidade, temos como tópicos a escolha do intérprete, o tempo do audiolivro, as limitações do meio, a relação com o autor. Pudemos ver como os audioleitores podem reagir das mais variadas formas a isso. Também aqui não há uma regra geral para a experiência.

Na seção seguinte, fechamos nossa análise das entrevistas dedicando um espaço para os suportes utilizados pelos audioleitores.

5.5 **Sobre os usos dos suportes e a navegação no audiolivro**

Os diferentes suportes citados nas entrevistas nos dão a ideia da mobilidade que os audiolivros ganharam atualmente no ambiente digital, como pudemos notar na seção de contextualização dos suportes físicos, no capítulo 2. Alguns audioleitores informaram sobre contato com histórias infantis gravadas em discos de vinil. Outros falaram ainda do uso de fitas cassete. Atualmente, não podemos esquecer também os cd e mp3 *players*, telefones, tablets, *ereaders* e computadores que reproduzem os livros sonoros em formato mp3.

Assim, novas tecnologias criaram condições para novos modelos de negócios de editoras, mas também permitiram novos modos consumo e uso dos audiolivros, o que se nota pelas próprias respostas até aqui exibidas. Desta forma, é fundamental finalizar esta apresentação das práticas de leitura com algumas das (im)possibilidades de ação que se apresentam aos nossos audioleitores.

Ainda que em forma de vibrações sonoras que atingem os ouvidos dos leitores, os audiolivros são manipuláveis apenas indiretamente, pois necessitam de um dispositivo para sua reprodução. Ademais, não apresentam referências espaciais a quem os ouve, apenas temporais, o que pode tornar mais difícil a localização do audioleitor em caso de audiolivros mais longos, porque, provavelmente, como vimos, tal leitura será sempre fragmentada. Nenhum deles relatou ler um audiolivro de uma vez, exceto se este for curto, com uma hora de duração, por exemplo. Ao relatarem como fazem para retornar ao ponto exato do texto sonoro após uma interrupção na audioleitura, lembraram três maneiras de agir, em função dos diversos aparelhos, programas e aplicativos utilizados: confiar na memória, anotar em caderno, no celular, no livro, em caso de leitura simultânea, ou em documento txt ou apoiar-se no próprio suporte, quando este ajuda o leitor ao guardar onde se parou a leitura, um correspondente do marcador de página. Também foi lembrado que a divisão por faixas dos audiolivros – em certos casos, com média de 15 a 20 minutos, ou, em outros, correspondente a um capítulo – é um grande facilitador para esta localização. Assim, como parte da estratégia para lidar com essas limitações, os audioleitores declararam que quase sempre dão preferência para acabar uma faixa ou um capítulo antes de pausar o audiolivro, chegando mesmo, algumas vezes, até a estender a atividade que realizam paralelamente à audioleitura apenas para finalizá-lo.

Paula, que lê livro e audiolivro ao mesmo tempo, explicou sua estratégia.

> Não ouço tudo de uma vez, não. Sentar e ouvir tudo de uma vez não. Sempre pausado. Tipo, um capítulo, dois capítulos, alguma coisa assim. [...] Geralmente, eu marco no livro (onde parou). Aí, tento começar dali. Por exemplo, esse da Virginia Wolf, a menina (a narradora) dividia por seções. *Section one*. se eu tinha lido aquela toda, beleza. Aí, *section two*. Começava dali. Tava bem separadinho. Agora, Macbeth eu tinha mais problemas, porque eu tinha de procurar o pedaço em que eu tinha parado, porque esse era inteiro. "O último dos moicanos" também era *tracks*, então eu fazia mais ou menos como esse outro livro da Virginia Wolf. (Paula)

Sandra também apontou leitura fragmentada de audiolivros e como se localizava após intervalos de pausa na leitura.

> Eu, geralmente, pegava um txt e anotava. Tipo, capítulo 1, parei em 3 minutos. [...] Fazia um txt. Às vezes, não. Quando eu já tava do meio pro final, eu já sabia onde

> eu tava, qual era o capítulo e tal, qual era a parte da história. Mas no início, precisei. Principalmente, no primeiro. Aí, eu precisei marcar pra poder retomar depois. (Sandra)

Assim como Paula, Carla aponta a facilidade da divisão de faixas e afirma que se apoia no suporte para se encontrar dentro de um audiolivro. “Sempre é faixa. Dá pra você não se perder, né? [...] Você não tem página, aí tem que ir na faixa. Por isso que eu prefiro parar no final. Mas no mp3 fica onde você parou e, quando você liga, já tá ali. Aquele livro já tá parado naquele lugar.”. Apesar dessa facilidade proporcionada pelo suporte, Carla garante que sempre prefere terminar um capítulo. “É mais legal você começar do zero, vamos dizer assim, entre aspas”. Comportamento que ela também aplica na leitura de romances impressos. “Se eu começo a ler um capítulo, eu leio um capítulo inteiro. Muito difícil eu parar no meio, exceto se for técnico”.

Das práticas dos audioleitores, destacamos também como relevante a impossibilidade relatada por todos de marcar, anotar no uso dos audiolivros, o que impede a audição de audiolivros acadêmicos. Relembramos que os audiolivros usados para estudo foram os de ficção, lidos na presença do livro impresso e com emprego de materiais de apoio como papel e caneta. A audioleitora Lúcia, que usa o aplicativo do site de audiolivros Audible, da Amazon, em seu telefone celular, explica que o dispositivo até apresenta um recurso para marcação, mas não dispensa o meio impresso para estudos.

> Eu nunca experimentei em ler um livro acadêmico. Já pensei em fazer isso, mas nunca tentei. [...] Por falta de oportunidade e porque a minha relação com texto acadêmico... eu gosto de sublinhar, gosto de fazer anotações em volta e, no audiolivro, isso é mais difícil, a não ser que eu, de fato, estivesse com o caderno, ouvisse, parasse e escrevesse. Esse aplicativo do Audible é bom por isso. Ele tem a opção de você colocar um grifo... não é grifar, mas, tipo, colocar como se fosse um marca-livro no trecho que você gosta e fazer uma anotação. [...] Nunca usei, mas isso me deu vontade de, de repente, experimentar um livro acadêmico. Mas eu confesso que, quando é artigo acadêmico, eu prefiro ler. (Lúcia)

Percebe-se, então, que a presença desses recursos não parece ser tão relevante na leitura, por prazer, de uma ficção em áudio, não se afastando muito, nesse aspecto, da leitura de ficção em impresso. Ao menos é o que diz o audioleitor Augusto.

> O livro que eu vou ouvindo pra eu me preparar pra dar uma aula, aí eu tenho que fazer uma pausa e anotar algum detalhe [...] a ficção você lê apenas por prazer, pra enriquecer [...] os que gostam de livro escrito, eles alegam gostar mais do que audiolivro exatamente porque eles sublinham o livro, alguma coisa. Só que nos livros de ficção, a menos que ele desconheça alguma palavra que ele vai ser tentado... porque esses escritores têm uma riqueza de vocabulário muito grande. Você vai ler um Jorge [Amado], aí, obrigatoriamente, você vai ter que consultar um

> dicionário pra poder ter o significado de algumas palavras. Ou você passa direto e aquela palavra fica em aberto. (Augusto)

Augusto disse ainda não sentir falta da "fisicalidade" no audiolivro, onde não é possível ver quantas páginas já se leu ou quantas ainda faltam. Apenas se tem acesso a referencia temporal, algo a que ele também não dá muita atenção durante a leitura. Visão diferente nos apresenta Roberto, que usa, principalmente, o celular e, ocasionalmente o computador em suas audioleituras. Retomando o tema do corpo e da sensorialidade, agora na relação com o suporte e não necessariamente com o conteúdo semântico do texto, ele confirma uma "ritualidade" diferente com impresso, dificilmente, para ele, vivida com o material sonoro. Curiosamente, ao mesmo tempo, ele aponta que tem preferido o texto no formato digital, por questão de peso, mobilidade, tempo e capacidade de armazenamento, e perdendo o ritual "de abrir livros, passar páginas".

> Existem coisas que eu acho que só tem no livro. A questão física mesmo, que não muda tanto, mas são coisas que o audiolivro, por exemplo, não tem. Por exemplo (mostra novamente o livro "Harry Potter"), eu to aqui na página 164, você vê aqui o marca-texto. É interessante você ver que você já leu tudo isso, que você tá quase na metade ou algo do gênero. Você tem uma implicação física. No audiolivro, você não sabe tanto. É uma voz que não termina mais. Então, você não tem noção de início, meio e fim. [...] Eu acho muito bacana quando eu percebo que tô me encaminhando pro final do capítulo, que eu tô começando outro [...] Eu fico concatenando a ideia do que eu tô lendo e já imaginando, tentando ver o que vem pela frente na história. Existem sensações, situações que o livro impresso dá que o audiolivro não dá. (Roberto)

Essa característica da sua leitura, Roberto classifica como "ansiedade", mas garante que isso não prejudica sua experiência com obras em áudio. "Eu tô envolvido nos dois da mesma forma [...] (Mas) Eu saber que estou chegando no fim de um capítulo me instiga mais, te dá uma ideia de prosseguimento da história. Mas que não tem problema se não tiver no audiolivro.".

Como vimos anteriormente, com Fernando, a ausência da relação física mais direta com objeto textual também afeta sua relação com o texto, mais exatamente a velocidade de leitura. Por ler ao mesmo tempo audiolivro e impresso, ele nos contou como o formato sonoro acelera sua leitura do livro em papel. Todavia, essa maior velocidade se deve em parte às limitações que o meio e o suporte impõem ao audioleitor, que tem sua navegação comprometida pela dificuldade em viajar pelo tempo do audiolivro e pela falta de referência visual.

> Eu volto, né, quando tô lendo só o livro. Tem alguma parte interessante, eu volto pra consultar, principalmente num livro tipo do Harry Potter, que tem um clima meio de

> mistério, tem que desvendar algumas coisas. Frequentemente, eu voltava lá no primeiro capítulo. Isso, no audiolivro, é impossível, é impraticável. Eu não vou voltar uma faixa, não vou pra lá pra escutar novamente. A história segue, como num filme. [...] Eu acho que tá bem ligado ao suporte, porque o livro é só folhear, né? Continuo com a página que eu tô lendo marcada com o dedo, com a outra mão eu vejo aquela página. Aí, eu volto lá e continuo a leitura facilmente. No audiolivro, não dá. Eu tenho que descobrir em qual faixa que tá aquilo, em qual momento tá aquele trecho. [...] Não me ocorreu de querer voltar, porque a dificuldade era maior. (Fernando)

Dessa maneira, Fernando justifica que "o mais longo dos audiolivros não vai ser tão longo quanto a minha leitura sozinho". Curiosamente, Paula e Silvia, que declararam a mesma prática de juntar livro e audiolivro como fins de estudo, descreveram suas leituras como mais fragmentadas, por conta de anotações e marcações que fazem no material escrito. Porém, também criticaram esse pouco controle sobre a leitura, ainda que utilizem suportes diferentes. Para Silvia, usuária do Kindle, o modo de apresentação do arquivo durante a reprodução no aparelho citado é deficiente. Ainda que ele guarde o tempo em que se parou de ouvir, não há a exposição das faixas da obra. "No audiolivro, é uma linha, uma barrinha vai correndo, você não sabe onde está o quê, tem que ir na sorte, sabe? Então, senti sim falta de alguma coisa pra controlar onde eu tava, o que vem a seguir, o que já foi feito.[...]" É interessante destacar que, novamente, o audiolivro, neste caso, é comparado a um filme por um dos entrevistados.

A continuidade também é destacada por Rejane, que compra o audiolivro em cd e passa a narrativa para seu mp3 *player*. No entanto, como ouve realizando outra atividade física, não demonstrou sentir falta de ação sobre o texto. Chamou atenção para a ligação que deve haver entre narrador e audioleitor. Segundo ela, o audiolivro se diferencia por ser "instantâneo, pum, pum. O cara vai te dando, você vai imaginando, vai vendo. É uma conexão, mais reto".

Assim, ao finalizar esta seção, podemos apontar como o audiolivro pode apresentar certa linearidade, geralmente atribuídas ao texto escrito. Ademais, se consideramos as características do gênero ficção, que pode exigir menos ação direta sobre o texto, o objetivo da leitura, que pode levar a busca de recursos exteriores ao meio para outros tipos de apropriação, e as características da própria mídia, o livro sonoro dificulta o "passeio" pelo texto e favorece práticas de leitura mais contínuas, que vão durar mais no tempo.

A declaração de Danilo para justificar por que não mais tem contato com audiolivros é representativa.

> Pelo tempo que eu tenho hoje pra leitura, às vezes, eu só consigo ler cinco páginas e tenho que parar pra continuar o que eu tô fazendo. Isso em audiolivro ia me causar um pouco de problema. [...] Pela forma que ele é, você passar menos de 20 minutos ia ser muito pouco. Seria muito "para e continua". Seria mais ou menos como ver

> um filme parando a cada dez minutos pra continuar depois. (Danilo)

Ao fim deste capítulo, percebemos que limitar o debate sobre audiolivros a olho-ouvido, oral-escrito nos impede de verificar a prática de leitura como um todo, como uma interação de diversos elementos. Nesse sentido, a diversidade de perguntas e, principalmente, de respostas nos permitem retomar nossos propósitos de investigação.

Verificou-se, então, que nosso questionamento sobre a consideração do audiolivro como meio que poupa tempo, corpo e atenção de quem o ouve mostrou-se válido. Primeiro, porque muitos audioleitores alegaram dificuldades de compartilhar tarefas com essa leitura, principalmente pela questão da atenção. Curiosamente, alguns outros informaram até ler poucos audiolivros por falta de tempo para leitura, como vimos com Danilo acima e também com Vagner. Nesse sentido, podemos dizer que atenção é fator fundamental para se usufruir do audiolivro. Já quem não tem dificuldades para ler audiolivro e dirigir, correr, caminhar, criou um hábito de juntar as duas coisas em um certo ritual de leitura, que até mesmo facilita a própria fruição das obras literárias – e de outros gêneros citados por eles –, casos de Lúcia, Roberto, e Carla, cuja preferência pelo texto sonoro se explica, em parte, por sua capacidade de lidar com o áudio. Vale lembrar, no entanto, que essa atividade paralela deve ser automatizada, não ocupando as mesmas funções sensórias e mentais dedicadas ao audiolivro.

Fernando, Silvia e Paula recorreram ao suporte visual, apresentando uma forma de leitura não esperada ou imaginada por nós no início do trabalho, parando sempre para ler livro e audiolivro simultaneamente. Augusto também para ler audiolivro, mas somente o audiolivro, por sua dificuldade de dividir sua atenção.

Entretanto, a atenção a ser dedicada a este meio literário não depende apenas do audioleitor. A obra, com sua construção, sua materialidade, constituída pela(s) voz(es) de seu(s) intérprete(s), seus efeitos sonoros, deve atuar também sobre o ouvinte, prendendo-o à leitura. Ser atraente nesse sentido é comover o leitor, atuar nas suas emoções para envolvê-lo. Não há, porém, uma receita para fazer o audiolivro perfeito. Na verdade, verificamos que há uma diversidade de gostos, preferências como pode acontecer com o público do impresso. O importante é que, por atuar de maneira afetiva sobre os audioleitores, o audiolivro torna o corpo indispensável. Relacionamos assim atenção, corpo e mente nessa diferente experiência estética com a literatura, que pode ser tão variada quanto podem ser os suportes usados nessas práticas.

Assim, os resultados desta pesquisa fazem ver como pode ser complicado generalizar as práticas e apontar como grande vantagem do livro sonoro a liberdade corporal. Em certa

medida, essa generalização pode, como já apontamos, encobrir outros tipos de práticas de leitura e nos impedir de ver os problemas que daí podem resultar. Não à toa os discursos sobre o audiolivro constituíram-se aqui em problema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos nosso percurso com um debate teórico sobre leitura e texto, conceitos importantes que fundamentam nossa abordagem da audição de audiolivros como um ato de leitura. Ao tentar alargar os sentidos destes dois termos, superando concepções limitadas à visão e ao código escrito, pavimentamos nossa estrada para investigar os audiolivros sob o olhar da Comunicação. Desde o início, portanto, não se tratou de uma investigação literária, mas sobre a relação leitor-audiolivro e tudo que há dentro dessa interação.

A partir de então, pudemos trazer os autores e as perspectivas da História Cultural, atenta às práticas cotidianas, da História da Leitura para teorizar sobre a audioleitura, tentando sempre escapar de grandes generalizações e encontrar continuidades e diferenças para mostrar a complexidade desse tipo de leitura. Apoiamo-nos em vários autores como De Certeau (1998), McKenzie (2002; 2004), Chartier (1996; 2002a; 2002b; 2010) e outros. Além disso, trouxemos autores como McLuhan (2007) e Innis (1986), cujos trabalhos se destacam por tratar da percepção e das afetações dos meios de comunicação sobre os indivíduos que com eles se relacionam, para ilustrar como tais temas são há muito tempo objetos de diversos estudiosos e para nos ajudar na compreensão da interação entre os audioleitores e o audiolivro. Dessa maneira, aproximamos as preocupações de nosso trabalho de diferentes caminhos de pesquisa, que, embora divergentes, avalizaram a importância de nossas questões e, mais que isso, ajudaram a torná-las mais complexas.

Diante da pouca bibliografia disponível sobre nosso tema, foi necessário empreender uma tentativa de busca histórica a respeito de práticas de leitura com ouvido, que nos permitiu ver como o formato audiolivro pode ser inserido dentro do campo da História da Leitura. As diferentes práticas de leitura com o ouvido ou em voz alta evidenciam que o meio que forma parte nosso objeto de estudo não é algo necessariamente novo ou extraordinário hoje. Ao mesmo tempo que não existiria sem o fonógrafo, inventado por Thomas A. Edison, que já imaginava um livro fonográfico. Nas consequentes mudanças tecnológicas, vimos também alterações nas possibilidades de trabalho com a literatura em áudio, que já esteve presente inclusive no rádio (lembremos os exemplos de Welles, na década de 30, e Autran, na década de 60).

Além disso, jogamos luz sobre construções de obras sonoras possíveis por meio da análise de algumas obras, realizando uma comparação de audiolivros e impressos. Os resultados desse processo nos mostraram a produção de audiolivros como ponto ainda

obscuro e que merece futuro desenvolvimento e ainda nos auxiliaram na formulação de perguntas aos entrevistados, cujas respostas nos deram ferramentas para reavaliar aquelas críticas identificadas por Matthew Rubery citadas no capítulo 1. Pudemos recuperá-las nessas considerações finais, agora cruzando com a fala de nossos entrevistados e com nossas próprias conclusões.

1) Ouvir um audiolivro é uma atividade passiva: o leitor Fernando duvidou se, quando ouve audiolivros, está de fato lendo, por não usar o corpo, por não empregar sua voz. No entanto, os demais apontaram como é responsabilidade do leitor imaginar, interpretar o que ouve, construir na sua cabeça cenários, produzir os sentidos. Ademais, os diversos modos de leitura identificados mostram ainda como pode haver uma série de apropriações diferentes, adequadas ao leitor e seus objetivos;

2) Audiolivros não requerem o mesmo nível de concentração como livros impressos: quando foram mostradas as respostas dos entrevistados, ficou evidenciada a importância da atenção e da concentração. Diferenciando o audiolivro da música e, em alguns momentos da TV, os audioleitores mostram que, por ser literatura, é preciso acompanhar, ouvir precisamente para compreender a história narrada; além disso, por se tratar, segundo eles, de um texto linear, com poucas possibilidades de navegar dentro do texto, é preciso muita atenção, “uma conexão”.

3) Audiolivros distorcem as narrativas originais através de resumo dos textos: as alterações nas obras, como vimos, de fato existem. Mas, como disse Rubery, ela não é exclusividade do livro sonoro, mas está presente também no impresso e no digital. O que podemos ter como resposta a partir das declarações dos audioleitores é que, de fato, há audioleitores preocupados com a “integralidade” daquilo que ouvem, com a presença do autor e o respeito ao seu texto. Querem ter a sensação de estarem lendo a mesma coisa que encontrariam no papel; por outro lado, outros não se preocupam com isso e até acreditam que audiolivros mais elaborados podem enriquecer a experiência, assim como acontece na produção cinematográfica. Contudo, nenhum dos 10 audioleitores acredita que é o meio audiolivro que distorce a obra.

4) O leitor perde o controle sobre o andamento do audiolivro: De fato, os entrevistados mostraram como a navegação pelo audiolivro se mostra mais complicada, pela perda da referência espacial. Fernando, por exemplo, nos mostrou como sua leitura é acelerada com audiolivros. Entretanto, em momentos de distração, muitos declaram retornar na narrativa para recuperar informação. Isto depende também do suporte utilizado, que facilita

ou dificulta a localização do audioleitor dentro do meio, e da disponibilidade de recursos em cada aparelho, programa ou aplicativo. A divisão de faixas, nesse sentido, mostrou-se eficaz.

5) Leitura em voz alta é para crianças: Grande parte dos audioleitores relataram contato com audiolivros infantis ou tiveram a experiência de ouvir histórias ou narrações de livros vindas dos pais. Contudo, tomando a faixa de idade entre 23 e 53 anos das pessoas aqui citadas, percebemos como tal prática pode ser complexa. Além disso, evidenciamos como o hábito de ouvir histórias ou textos escritos oralizados é anterior mesmo à fonografia. Na verdade, é prática corrente desde as sociedades orais, como explicou Rubery, e presente mesmo nas sociedades com escrita na Antiguidade, na Idade Média e nos tempos mais modernos, como podemos ver em Barbosa (2013), Chartier e Cavallo (1998;1999), McKenzie (2002) e Zumthor (1993)

6) O narrador do audiolivro interfere a recepção do texto pelo leitor: Sobre isso, os entrevistados não deixaram dúvidas. Na verdade, o narrador é "peça fundamental" da atenção e do envolvimento, se quisermos repetir as palavras destacadas pelos audioleitores. Destacaram a importância da adequação da voz ao gênero do texto e colocaram a voz humana, com suas inflexões e entonações, em nível superior a voz mecânica, que não respeita as pontuações, as pausas. Nesse sentido é que pudemos tratar o narrador como sendo parte da "tipografia sonora" dos audiolivros. O que a letra é para o papel, o intérprete é para o som. Pode dificultar a apreensão do texto ou contribuir para a experiência da leitura, tornando-a mais agradável.

7) Audiolivros não têm forma: Nossa análise mostrou que os audiolivros podem ser construídos e elaborados em diferentes formas. Daí, a importância de se estudar a produção e perceber como os agentes dessa cadeia agem sobre o texto, como imaginam seus audioleitores e o que pensam ser um audiolivro bem construído. Ademais, nossos audioleitores opinaram sobre tais construções narrativas, informaram-nos sobre suas preferências, levantando a discussão sobre integralidade, legitimidade, autoria. Produto midiático, o audiolivro também é construído por um conjunto de pessoas (editores, diretores, atores, etc) que dão exatamente forma a ele.

8) Audiolivros apelam apenas para o ouvido, não para o olho: Esse item tem muito a ver com nossa questão sobre recepção, atenção e percepção, sobre o fazer com a visão enquanto se ouve audiolivro. Não pretendemos aqui chegar a um veredicto, claro. Mas podemos entender um pouco a questão voltando às respostas dos entrevistados. Ainda que a informação chegue ao ouvido, como deixa claro Carla, ela cita termos como imaginar,

visualizar, assim como outros entrevistados. São termos ligados à visão. Podemos considerar ainda algumas declarações de como podem sofrer interferências do ambiente externo durante a audioleitura e se distrair. Assim, recorreram ao papel para acompanhar o som com o olho focado em algo ou, então, optaram por fechar os olhos. Outros mostraram como, durante uma caminhada, tentam focar no caminho, mas nada em específico ou interessante. Mas se o audiolivro não apela para o olho, cabe interrogar o porquê do esforço para encontrar um estado confortável para ele durante a audioleitura e pensar se as tentativas de "anular" a visão não são tentativas de encontrar formas de "usá-lo". Durante todas as entrevistas, vimos que o audiolivro pode apelar para todo o corpo, o que justamente nos fez questionar a dicotomia olho-ouvido, principalmente, como aponta Rubery, quando se considera a influência do campo visual e dos ambientes de leitura na experiência.

Assim, com fim de sintetizar o que vimos nas entrevistas, apresentamos como aspecto importante a vinculação entre o emprego do corpo na audioleitura e os objetivos da leitura e as habilidades para lidar com as informações sonoras e visuais. Identificamos um grupo de leitores que necessitaram unir livro e audiolivro para acompanhar as narrativas sonoras (seja em leituras de lazer ou de estudo com obras de ficção); em contraste, outro grupo mostrou comportamento mais "multitarefa", complementando a audioleitura com alguma outra atividade, desde que automatizada; e um audioleitor, Augusto, mostrou sua necessidade de parar e até fechar os olhos para ouvir audiolivros, apesar de sua facilidade com o som.

Os relatos deixaram em evidencia também a configuração da obra e os suportes, que completam esse cenário das práticas de audioleitura. Propomos, então, o conceito de "tipografia sonora" para designar essa estruturação dos audiolivros, formada, por exemplo, pela(s) interpretação(ões) do(s) narrador(es), pelos efeitos sonoros (que tanto servem para ambientar as cenas quanto para guiar os audioleitores pelas seções dos textos), pela estruturação da narrativa, pelas alterações nos textos, entre outras características. Essa apresentação da obra se mostrou relevante na medida em que os entrevistados indicaram como fundamental a compatibilidade entre a voz e a natureza do texto. Dispensaram assim o emprego da voz mecânica ou de um narrador com uma postura mais mecânica na produção de audiolivros. Por outro lado, dividiram-se sobre a preferência entre obras sonoras com um ou mais intérpretes na representação dos diversos personagens. Assim como tiveram opiniões distintas sobre a presença de sons (de chuva, de telefone, de uma porta) para tornar mais interessante o audiolivro lido. O que se mostrou coerente entre eles foi que a "tipografia sonora" participa também do seu processo de concentração e atenção.

As alterações realizadas sobre os textos impressos na adaptação para a forma sonora também não foram consenso. Parte dos entrevistados destacou a importância da manutenção do texto original, como pensado pelo autor. Veem no meio audiolivro apenas outra forma de ter contato com a mesma obra. Outra parte se mostrou menos resistente a tais interferências, embora, entre eles, nem todos julgassem que estariam lendo o mesmo título que encontrariam no impresso. Nesse ponto, encontra-se a complicada discussão sobre a vinculação entre livro e audiolivro, tema que merece posterior desenvolvimento. Como vimos nas análises do capítulo 4, as capas deixam clara essa aproximação entre os meios, mas seus conteúdos se mostraram muitas vezes bem diferentes.

Por fim, a variedade dos suportes utilizados para se ouvir audiolivro mostra como o formato mp3 deu à obra sonora mais mobilidade e compatibilidade com os mais diversos *gadgets*. Por outro lado, os entrevistados sugerem que o próprio meio audiolivro dificulta a navegação pela obra, algo que os dispositivos eletrônicos mais recentes não solucionaram. Os poucos recursos de orientação dentro do texto sonoro designam a faixa e o tempo, mas não favorecem a comparação de trechos e nem sempre facilitam a localização ou marcação de uma parte específica da obra. Assim, os entrevistados relataram comportamento mais linear durante a escuta de textos de ficção, embora a realizem de modo fragmentado, isto é, não liam um audiolivro de uma vez só, do início ao fim. Tal postura, segundo eles mesmos, não é tão distante das suas leituras de impressos de ficção, nos quais podem fazer anotações quando eventualmente não conhecem determinada palavra ou quando usam tais obras para fins acadêmicos.

Ao fim e ao cabo, percebemos como corpo, mente, ambiente, obra e suporte tornam complexas as práticas de leitura de audiolivros. Seguramente, são necessárias posteriores pesquisas para verificar como podem ocorrer essas interações em outras situações ou com outros indivíduos. Nossa análise restringe-se aos audioleitores aqui entrevistados, mas deixa instigantes e novos problemas.

Este foi apenas o nosso primeiro passo para integrar os audiolivros no conjunto de estudos em Comunicação. Tratado no final do século XIX pelo jornal australiano “The Mercury” como o “livro do futuro”, o livro em áudio há tempos se faz presente, devendo ser considerado inclusive no debate acerca do futuro do livro – e do que entendemos e do que vamos entender por livro em tempos digitais e, consequentemente, por leitura. Insere-se assim em um debate atual, do qual buscamos participar.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Galeano (org.) **Retratos da leitura no Brasil** - São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Pró-livro, 2008. Disponível em: <http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/1815.pdf>. Acesso em: 17 de Junho de 2013.

ANDREWS, Malcolm. **Charles Dickens and His Performing Selves**: Dickens and the Public Readings. Oxford: Oxford University Press, 2006.

BARBOSA, Marialva. **História da Comunicação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BROOKS, Geraldine. **As memórias do Livro:** romance sobre o manuscrito de Sarajevo. Trad. Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Ediouro, 2008.

_____. **As memórias do Livro:** romance sobre o manuscrito de Sarajevo. Rio de Janeiro: Plugme, 2008.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Orgs.) **História da Leitura no Mundo Ocidental 1**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **História da Leitura no Mundo Ocidental 2**. São Paulo: Ática, 1999.

CHARTIER, Roger. (Org.) **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **A história cultural**: entre práticas e representações. Miraflores: Difel, 2002a.

_____. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Unesp, 2002b.

_____. **"Escutar os mortos com os olhos"**. estudos avançados, v. 24, n. 69, p. 6-30, 2010. Disponível em: <http://revistas.usp.br/eav/article/view/10510/12252>. Acessado em: 14 de Junho de 2013.

CHRISTIE, Agatha. **O Assassinato de Roger Ackroyd.** Alfragide: Editora ASA, 2011.

COUTINHO, Eduardo G.; GONÇALVES, Márcio S. (Orgs.). **Letra Impressa: Comunicação, Cultura e Sociedade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

DAVENPORT, T.; BECK, J. **The Attention Economy.** Boston: Harvard Business School Press, 2001.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano:** as artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

DYER, Frank L. United States Patent Office. **Art of recording and reproduction sounds**. n. 1,570,297. 7 mai 1923, 19 jan 1926.

EDISON, Thomas A. The phonograph and its future. **The North American Review**, Cedar Falls, Iowa: University of Northern Iowa, v. 126, Ed. 262, p.527-537, Mai. 1878. Disponível em: <http://digital.library.cornell.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=nora;cc=nora;rgn=full%20text;idno=nora0126-3;didno=nora0126-3;view=image;seq=0549;node=nora0126-3%3A13>. Acessado em: 26 de março de 2013.

GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, M.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:** um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2011.

GONÇALVES, Márcio Souza. **Os meios, seus usos, sua materialidade: a comunicação e sua epistemologia.** Revista FAMECOS (Online), v. 17, p. 163-172, 2010.

GONÇALVES, Márcio Souza. **D. F. McKenzie e a Pesquisa em Comunicação no Brasil**. XXXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM. Manaus: setembro de 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1050-1.pdf>. Acesso em: 10 out 2013.

GREENSPAN, Ezra; ROSE, Jonathan (Orgs.). **Book History** – Volume 6. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2003.

GREENSPAN, Ezra; ROSE, Jonathan (Eds.). **Book History**. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2012. v. 15.

IAZZETTA, F. Da escuta mediada à escuta criativa = From mediated listening to creative listening. **Contemporanea**: Revista de Comunicação e Cultura, América do Norte, 10, abr. 2012. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5786>. Acesso em: 2013.

INNIS, Harold. **Empire and Communications.** Victoria: Press Porcépic. 1986

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da Leitura no Brasil**, Disponível em: <http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/2834_10.pdf>. Acesso em: 20 jun. de 2013.

KOESTLER, Frances A. **The Unseen Minority**: A Social History of Blindness in the United States. Nova Iorque: AFB Press, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das letras, 1997.

McCLURE, J. B. **Edson and his inventions**. Chicago: Rhodes & McClure, 1879. Disponível em: <http://archive.org/stream/edisonhisinventi00mccl#page/80/mode/2up>. Acessado em: 25 de março.

McKENZIE, Donald F. Making Meaning: **"Printers of the Mind" and Other Essays.** Amherst, Boston: University of Massachusetts Press,2002.

MCKENZIE, D. F. **Bibliography and the sociology of texts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

McLUHAN, Herbert Marshall.**Os meios de comunicação como extensões do homem.** Cultrix, 2007.

McLUHAN, Herbert Marshall; McLUHAN, Eric. **Laws of Media:** The new science. University of Toronto Press, 1992.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Atlas, 2005.

ORSINI, Bety. Palavras por dizer. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro. 10 mai. 2008. Caderno Niterói, p. 2.

REGIS, Fátima; TIMPONI, Raquel; MAIA, Alessandra. **Cognição integrada, cognição entrelaçada e cognição distribuída:** uma breve discussão sobre modelos cognitivos na cibercultura. XX Compós: Porto Alegre, RS, 2011.

RUBERY, Matthew. **Audiobooks, Literature, and Sound Studies.** Taylor & Francis, 2011.

SHOKOFF, James. What is an audiobook? **The journal of popular culture**, v. 34, n. 4, p. 171-181, 2001.

SPARKS, Nicholas. **Querido John.** Ribeirão Preto, SP: Editora Novo Conceito, 2010.

_____. **Querido John.** São Paulo, SP: Audiolivro Editora, 2010. (audiolivro)

STERNE, Jonathan. The mp3 as cultural artifact. **New media & society**, v. 8, n. 5, p. 825-842, 2006.

VERISSIMO, Luis Fernando. **As mentiras que os homens contam.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **As mentiras que os homens contam.** Rio de Janeiro: Plugme, 2008. (audiolivro)

WATSON, A. John. **Marginal Man:** the dark vision of Harold Innis. Toronto: University of Toronto Press. 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, Recepção, Leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE – Tópico guia

1. Informações pessoais
- Nome; Idade.
- Gênero; Formação escolar.
- Profissão.

2. Consumo e relação com os suportes de texto
- Você sabe o que é um audiolivro?
- Você já leu audiolivro?
- Se nunca leu, qual a razão?
- Se já leu, gostou ou não?
- Se não, do que não gostou?
- Se sim, do que gostou?
- Acha diferente ler texto impresso e ler texto em áudio? O que é diferente?

3. Frequência de leitura
- Lê audiolivro com frequência?
- Você lê mais audiolivro ou livro impresso/digital (raramente, sempre, etc. Se for importante, pode-se perguntar depois mais detalhes dessa frequência)?

4. Preferências por formatos e/ou suportes
- Lê audiolivro em que tipo de suporte? Prefere adquiri-lo por download ou CD?
- Que recursos estes suportes oferecem para sua localização dentro do audiolivro? Como faz para se localizar dentro da obra? É fácil?

5. Condições e contextos de leitura
- O audiolivro dá mais mobilidade para realizar alguma atividade paralela à leitura? Se sim, qual atividade você já fez (ou ainda faz) enquanto lia (lê)?
- Sente alguma dificuldade nessa leitura paralela a outra tarefa? Se sim, qual?
- Se não realiza nenhuma atividade paralela à leitura do audiolivro, como você o lê? Em que lugar, em que momento?
- Concentra-se igualmente na leitura com audiolivro e na leitura com impresso (ou digital)?

6. Ação com/a partir dos textos
- Você escuta um audiolivro do início ao fim sem parar? Ou você o escuta de maneira fragmentada, conciliando com outros audiolivros, livros etc?
- Quando você decide ouvir, você leva em consideração o tempo de duração do audiolivro?
- Já tomou notas de leitura ouvindo audiolivro?
- Já realizou trabalho intelectual com audiolivro? Acha possível?

7. Suporte de Audiolivro
- O narrador (intérprete) e a entonação que ele dá ao texto influenciam na sua leitura? Como? Você gosta mais de alguns? Fica irritado com outros?
- O nome do narrador (intérprete) quando mostrado no audiolivro influencia na sua escolha do audiolivro ou isso não é importante para você?
- Prefere audiolivros com vários intérpretes ou apenas um narrando todo o audiolivro, todos os personagens? Por que?
- Prefere audiolivros com efeitos sonoros ou sem? Se sente mais envolvido com a narrativa ao ouvir qual tipo?

- Prefere audiolivros integrais ou adaptados? Preocupa-se com a fidelidade textual do audiolivro para com o impresso? Por quê?
- Já deixou de ler algum livro porque não gostou do jeito como era lido? Qual?

8. Afetividade e envolvimento

- Leu audiolivros na infância? Se sim, sua ligação com audiolivros hoje se relaciona com essa audioleitura infantil? Como?
- Sente o mesmo envolvimento na narrativa sonora do que com a ficção no impresso?
- Você se emociona com os audiolivros? Sente afetações no seu corpo de acordo com a dramaticidade da história?