

A “nova onda” dos audiolivros: os recursos dos audiodramas aplicados à experiência da leitura-pela-escuta

Paulo Sérgio Ferreira Moraes

Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-graduação em Comunicação, São Paulo, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-5470-7218>

Daniel Gambaro

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Grupo de Estudos e Produção em Mídias Sonoras, São Paulo, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-0903-8788>

Resumo

O artigo aborda a produção de audiolivros no ecossistema midiático contemporâneo. Entende-se que um renovado interesse pela leitura por audição é efeito do mesmo fenômeno que garante o crescimento dos podcasts e uma nova experiência de escuta: a midiaticização. Assim, por meio de uma discussão fundamentada em arcabouço bibliográfico sobre a linguagem sonora e a performance vocal, tenta-se demonstrar se é possível emprestar aos audiolivros características nativas de audiodramas do rádio e dos podcasts. Aplica-se tal conhecimento na análise do audiolivro *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, de Ignácio de Loyola Brandão, e conclui-se que algumas obras literárias podem se beneficiar de tais recursos sonoros para melhor experiência do ouvinte.

Palavras-chave

audiolivro; audiodrama; podcasts; linguagem sonora; performance

1 Introdução

Temos visto, nos últimos 20 anos, uma importante reconfiguração de hábitos de consumo de mídia capitaneada pela multiplicação de tecnologias informáticas de comunicação. Não é um fenômeno que se iniciou na virada do milênio e, sim, um processo que se acentua com o incremento das conexões via internet (especialmente com o aumento da velocidade de transferência de dados) e, especialmente, com a crescente popularização de conexões móveis

em *smartphones* (COULDRY; HEPP, 2017). Novas formas de acesso e consumo coexistem com práticas culturais institucionalizadas em meios antigos.

No caso da mídia sonora, serviços como Spotify e Deezer tanto recondicionaram a indústria da música quanto permitiram que uma renovada produção sonora, na forma de podcasts, encontrasse vazão entre ouvintes novos ou costumazes do rádio. Trata-se de uma renovada Experiência Midiatizada de Escuta (EME), como argumenta Gambaro (2021), aliando práticas institucionalizadas com recursos e ferramentas hoje disponíveis.

Tais reconfigurações chegaram à indústria dos livros em duas frentes: por um lado, com o aumento da oferta de livros digitais (e-books) e, por outro, com os audiolivros digitais oferecidos por serviços de *streaming*¹ dedicados a esse fim. Trata-se da leitura de obras inteiras para fruição por leitores-ouvintes em aplicativos para *smartphones*, como Audible, Tocalivros e Storytel. Em ambos os casos, ocorre a remediação dos usos tradicionais (BOLTER; GRUSIN, 2000).

É sobre tal fenômeno que este texto se debruça. Mesmo que os audiolivros existam desde a primeira metade do século XX, quando as tecnologias de gravação e distribuição de áudio se tornaram mais acessíveis, argumentamos que é na contemporaneidade que esse tipo de mídia se soma às novas EME para oferecer aos ouvintes, fruidores de literatura, uma relação particular com as obras. Compreendê-lo como mais uma oferta de produção sonora em um repleto ecossistema midiático nos induzirá a perceber que recursos comuns a outro formato sonoro, os audiodramas², podem beneficiar a experiência de leitor-ouvinte.

Este artigo está composto em três seções, além desta introdução e uma conclusão. Na seção dois, comentamos o desenvolvimento dos audiolivros em paralelo com o desenvolvimento do rádio e, mais recentemente, do podcast, traçando já algumas aproximações e distanciamentos. Na terceira seção, nos aprofundamos na linguagem sonora, em especial à performance vocal, para demonstrar caminhos da produção do audiolivro que o melhor habilite a concorrer pelo escasso tempo dos ouvintes na nossa situação contemporânea. Na seção quatro analisamos a obra *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, de Ignácio de Loyola Brandão de 2018 (impressa) e 2021 (audiolivro), como forma de exemplificar a forma sofisticada que um audiolivro pode alcançar, em termos de linguagem sonora. Acreditamos que tal investimento em recursos sonoros poderá ajudar a

¹ Estamos chamando de *streaming* de mídia todos os serviços que permitem a um usuário da internet acessar conteúdo em áudio ou vídeo para fruição imediata, por meio de transmissão contínua de dados, sem a necessidade de armazenamento de modo perene do conteúdo acessado.

² Esclarecemos que “audiodrama” é um termo mais adequado para se referir às diversas criações roteirizadas em linguagem sonora, como as radionovelas, radioteatro e os podcasts ficcionais em série.

indústria dos audiolivros a transpor possível barreira para ouvintes acostumados a outro tipo de narrativa – aquela que se efetiva, hoje, por meio de podcasts, emulando formas dramáticas que ocuparam o rádio décadas atrás.

A metodologia aplicada neste artigo parte de um levantamento bibliográfico não-sistemático, mas aceitável para elencar um conjunto referencial suficiente para a discussão de base e para sustentar a análise da obra escolhida. A metodologia de análise da obra envolveu a leitura do texto escrito e a leitura por audição do audiolivro, catalogação e classificação dos seus elementos à luz da bibliografia anteriormente traçada.

2 Sobre os audiolivros

A leitura de livros em voz alta, para ser ouvida por outras pessoas, não é um fenômeno exclusivamente tecnológico. Segundo Zumthor (1985), desde a era medieval a oralidade e a escrita convivem em mútua influência nas sociedades europeias. Ao historicizar performance, afirma que esta ocorre quando a comunicação (interpretação do texto) e a recepção (a audiência) se dão no mesmo espaço, como um poeta a recitar ou um bispo ao ler a bíblia ao público – neste segundo caso, buscando repetir a autoridade contida no livro. Zumthor (2018) observou ainda que, seguindo essa tradição da performance, no século XIX era comum que autores realizassem leituras em praças públicas de seus livros, antes da publicação, como uma forma de teste, e identifica que a performance do orador, dadas as características materiais da voz e os contextos, contribuía para a sedução dos ouvintes pela narrativa.

O advento de tecnologias como o cinema, o rádio e os aparatos de gravação e reprodução de som, como o fonógrafo e o gramofone, marca o período denominado por Couldry e Hepp (2017) como fase elétrica da midiaticização. Nesse momento, além dos hardwares era preciso o conteúdo que justificasse o uso comercial desses dispositivos. O fonógrafo, por exemplo, ofertava uma pletora de trechos de áudio gravados, entre eles textos literários, já que Thomas Edison previa o uso da tecnologia para lançar livros falados (RUBERY, 2016).

A literatura sobre o rádio também menciona, sem muito aprofundamento, a declamação de poesias e leituras de textos literários durante os primeiros anos do novo meio, compondo uma primeira programação que também contava com leitura de notícias publicadas em jornais e transmissões de música gravada em discos (ORTRIWANO, 2001; SILVA, 1999). Segundo Calabre (2006) e Ortriwano (2001), a história do rádio também anota, daí com mais ênfase, a substituição desses formatos por outros que melhor usavam as potencialidades do

rádio: define-se, então, uma linguagem radiofônica que explora os efeitos significantes das músicas, dos efeitos e do silêncio, além da voz (FERRARETTO, 2007).

Em paralelo, o audiolivro em sua forma “moderna” começa a se desenhar na década de 1930, representando grande avanço na alfabetização de cegos, atendendo veteranos de guerra que vieram a se tornar pessoas com deficiência e civis que não sabiam ler braile (RUBERY, 2016). Um aumento gradual na produção de audiolivros, todavia, é notado apenas a partir dos anos 1970, graças ao barateamento dos custos de gravação e distribuição em discos (com o vinil) e, principalmente, fitas cassete, segundo Blake (1990). Pesa a favor, então, a mobilidade e facilidade de armazenamento, não obstante a resistência tanto de editoras quanto dos críticos em assumir o formato como uma alternativa válida aos livros impressos – fenômeno que se arrasta nas décadas seguintes. Segundo Rubery (2016), apenas nos anos 2000, com a tecnologia digital e as possibilidades introduzidas pelos serviços *streaming* de mídia, que o audiolivro ganha renovada força.

Nesse período de trinta a quarenta anos predomina a gravação dos textos narrados, sem inserções de muitos elementos sonoros além da voz – muitas vezes, apenas música ou alguma sinalização sonora. Ainda hoje, como demonstram Rodriguez e Acker (2022), predomina a ausência de efeitos sonoros, sendo o silêncio o principal recurso expressivo. Assim, em geral, os audiolivros apresentam apenas a leitura integral das histórias. Rubery explica que:

É muito recente o fato de as editoras começarem a experimentar formas alternativas de contar histórias, tratando o audiolivro como uma forma de arte independente por si mesma ou como uma que não precisa mais de uma fonte impressa para justificar sua existência (RUBERY, 2016, p. 15, tradução nossa).

Entendemos que tal mudança de atitude é parte de um fenômeno mais amplo, relacionado com o estágio de midiatização profunda da sociedade (COULDRY; HEPP, 2017), em que o estado de permanente conexão, a geração e coleta de dados e a agência algorítmica nas esferas de produção e de recomendação de conteúdo orientam a experiência cotidiana. Nesse panorama, novas experiências midiatizadas de escuta (GAMBARO, 2021) se abrem, introduzidas pelas tecnologias digitais: as webrádios, os podcasts e as plataformas de audiolivros. Elas se somam a formas institucionalizadas de consumo sonoro, como o rádio, os discos de música, os audiolivros em fitas cassete. Neste ambiente midiático contemporâneo, a audição é definida por quatro valores além daqueles intrínsecos à escuta atenta e ao conteúdo da mídia: (1) acesso, isto é, a capacidade de indivíduos encontrarem facilmente o que consumir,

facilitada pelo modelo de assinaturas e pela portabilidade dos aplicativos; a possibilidade de (2) escolha, derivada de catálogos cada vez mais completos; (3) personalização da fruição, por exemplo, com a adequação do tempo dedicado e da forma de escuta, por meio de ferramentas inerentes à interface de acesso ao conteúdo; e a facilidade de (4) participação, por meio de trocas com os produtores, com a participação ativa em grupos de fãs e de comentários em sites de redes sociais (GAMBARO, 2021).

Assim, podemos apontar um paralelo entre o renovado interesse por podcasts, demarcado em autores como Bonini (2020) e Gambaro e Ferraz (2021), e um provável crescimento no mercado de audiolivros³ (SARAIVA, 2020). Ambos se beneficiam da popularização massiva de *smartphones* conectados à internet, tornando possível o *streaming* de conteúdo disponibilizado pelas plataformas que conectam produtores (editoras musicais e gravadoras, produtoras de peças sonoras, editoras literárias) com o público ouvinte. Um fator relevante, inclusive para o leitor-ouvinte, é a possível mobilidade.

Ao mudar o espaço de fruição da obra, seja ela um livro ou uma série sonora em podcast, é preciso considerar outras influências sobre a experiência de escuta: o momento e o local onde ocorre a fruição, o tipo de atividade realizada concomitantemente à escuta, e mesmo as interfaces tecnológicas que, introduzindo novas ferramentas, podem agregar novos significados. Em consequência, é necessário repensar o uso dos elementos que compõem a linguagem sonora, visando a melhor forma narrativa para a experiência do ouvinte. Gambaro e Ferraz (2021) refletem este cenário e consideram as mudanças nos hábitos cotidianos, como demarcado anteriormente, mas indicam também uma questão econômica:

[...] essa mudança não ocorre simplesmente porque as pessoas redescobriram o prazer da escuta, pois há, também, orientações mercadológicas que remetem à oferta de um novo produto de informação e entretenimento, mais adequado ao corrente ecossistema midiático. Portanto, ao contrário de visitar um costume antigo, estabelece-se uma forma de consumo em áudio diferente daquela que existiu nos chamados “anos de ouro” do rádio (GAMBARO; FERRAZ, 2021, p.3).

Diferentes estudos vêm, recentemente, estabelecendo discussões nesse sentido. No caso de podcasts de audiodrama, o ponto de partida tem sido a comparação de produções de novos atores, originados na contemporaneidade, com formatos estabelecidos anteriormente

³ Matéria publicada no jornal Valor Econômico (SARAIVA, 2020) indica o aumento do catálogo de audiolivros disponíveis, consequência do crescimento da base de assinantes de serviços de streaming como a brasileira Ubook (que contabiliza mais de um milhão de usuários) e a sueca Storytel. A matéria trata de investimentos significativos no setor, bem como a entrada de editoras tradicionais, exemplificada na união de Record, Sextante e Intrínseca na fundação da Audi Books.

no rádio – na maioria das vezes demarcando diferentes conduções narrativas, o uso sofisticado de recursos sonoros e de edição, e inovações de roteiros, em geral em direção a um maior naturalismo (VICENTE, 2022; GAMBARO; FERRAZ, 2021). No caso dos audiolivros, Wallin (2021) afirma que, conforme plataformas começam a testar a publicação serializada e regular de pequenas histórias, as fronteiras que diferenciam podcasts de audiolivros tendem a ficar mais tênues. É possível que esse braço da indústria literária venha ganhando autonomia, com produções voltadas primeira ou exclusivamente para o formato em áudio.

As experiências midiáticas tanto dos podcasts quanto dos audiolivros podem ser consideradas remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) de mídias já institucionalizadas. Por remediação, entende-se a existência de um novo meio a partir de outro: mais que simples representação, as características ou o conteúdo de uma mídia migram a outra. Por exemplo, um audiolivro apresenta nova forma de acesso ao conteúdo de um livro, ao mesmo tempo que lhe atribui novas funções (como pausar, anotar em áudio etc.). Por um lado, pode ocorrer a busca por “transparência” (que os autores chamam de imediação⁴), isto é, uma tentativa de apagamento dos dispositivos técnicos para que a experiência no novo meio seja a mais próxima possível da experiência anterior (por exemplo, quando o software simula um “virar de páginas” do livro digital). Por outro, podem-se adicionar novas camadas significantes inerentes ao formato digital (chamada hipermediação), mantendo ao usuário a consciência de uma experiência avançada. O audiolivro, ao permitir a agregação de uma série de funcionalidades e elementos que não estão presentes no livro, opera na hipermediação⁵.

De qualquer modo, os audiolivros disputam o tempo do ouvinte tanto quanto podcasts jornalísticos e ficcionais, para não falar das outras mídias que compõem o mercado da atenção (WU, 2016). Assim, questionamos se a simples narração das histórias é suficiente, ou se, como indicou Rubery (2016) é preciso pensar um uso mais sofisticado dos recursos sonoros. Em nossa proposta, argumentamos que a produção contemporânea de audiolivros deve se adequar ao contexto atual, seja a obra a leitura de um livro impresso ou uma produção exclusiva em áudio. Na próxima seção, discutimos algumas questões sobre linguagem das mídias sonoras, com ênfase na performance oral, que servirão de base para a análise do produto que consideramos exemplar destes novos tempos.

⁴ No original, o termo utilizado é “immediacy”, isto é, um caráter imediato/instantâneo, relacionado com um presente autêntico.

⁵ Esta discussão pode ser encontrada, em maior profundidade, em outro texto (ver GAMBARO; MORAES, 2023).

3 Linguagem sonora e performance vocal

Não podemos perder de vista que o audiolivro é, primeiramente, a narração de uma escritura. A voz que narra é, assim, o mais importante elemento a conduzir a experiência do ouvinte, atribuindo “oralidade” a um texto originalmente feito para ser lido, não escutado. Segundo Zumthor (1985, 1993), a voz tem materialidade, uma vez que suas qualidades podem ser descritas como tom, timbre, altura e registro, espessura concreta e o sopro: a voz é mais do que palavra, é a transmissão da língua.

O que move o ouvinte do seu estado de ouvir para o de escuta atenta e vinculadora está na experiência que este pode ter com a materialidade do som, que em muitas ocasiões é só o que é apreendida: a expressão, o ritmo, a curvatura melódica presente no e pelo jogo da voz (SILVA, 2012, p. 88).

Silva (1999) estuda, a partir das propagandas radiofônicas, a construção de uma linguagem sonora que se estrutura em dois conjuntos de elementos coligados: o primeiro, aqueles relacionados à expressão vocal, à performance; e o segundo aos efeitos sonoros. Falaremos desse segundo conjunto mais adiante. Precisamos, antes, gastar algumas linhas a mais sobre a performance, relacionada especialmente à oralidade – forma primária de comunicação, influenciada ao longo dos séculos pelas diferentes tecnologias, da fixação da escrita aos meios digitais de comunicação.

Zumthor (1993) faz uma diferenciação fundamental entre a performance de uma obra e a leitura de um texto: a interpretação ou recitação de um texto memorizado ou improvisado tem sua autenticidade garantida pela ação da voz. Já a leitura de um livro, por outro lado, se autentifica nesse objeto, que se torna o centro do espetáculo, pois “a presença do livro, elemento fixo, freia o movimento dramático, introduzindo nele as conotações originais. Ela não pode, contudo, eliminar a predominância do efeito vocal” (ZUMTHOR, 1993, p. 19). Ou seja, há espaço para a performance de atores ou narradores mesmo na leitura. Em outro texto, ao tratar das diferenças entre a performance e a leitura, o autor alega que

[...] as regras da performance - com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público - importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases. (ZUMTHOR, 2018, p. 18)

Zumthor, nessa passagem acima citada, está destacando uma crucial diferença entre um tipo de arte, feita para ser fruída em seu instante, e a poética dos textos literários, cujo registro é perene. Na performance acrescenta-se à voz também os contextos, o gestual e a participação ativa do público. A performance é, para este autor, um “ato de comunicação”, um momento privilegiado de recepção, tomado como presente, em que um enunciado é recebido (ZUMTHOR, 2018, p. 31-32). Segundo Busatto (2013), uma cumplicidade envolve narrador e receptor, permitindo que ambos participem da história. Já a leitura é um processo de transformação do leitor por meio de emoções oriundas dos efeitos semânticos do texto literário/poético. Tal texto guarda, também, uma performance em potencial: “a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente” (ZUMTHOR, 2018, p. 35). Configura, portanto, um outro tipo de relação dialógica, que exige a participação do leitor como em um jogo, em que se restabelece a performance por meio da imaginação.

Como resultado, alega Zumthor (2018), a estrutura de sentido muda da performance à leitura. Como descrever, então, o que ocorre com o audiolivro, já que este é um outro processo, em que se deve adicionar o peso da performance à escritura, porém sem alterar a intencionalidade retórica do autor? Leve-se em conta, ainda, que o som se descola do corpo, o que implica em uma outra forma de performance.

É nos estudos do próprio Zumthor (1993, 2018), em certa medida aprofundados por Silva (1999), que encontramos respostas. As tecnologias comunicacionais viabilizam o contato do ouvinte com performances que remetem às tradições da narrativa oral, resgatando a ludicidade do ato de contar histórias. Tais meios tecnológicos habilitam uma oralidade mediatizada (ZUMTHOR, 1985): separada do corpo que emite o som, perde a efemeridade da comunicação imediata e ganha a possibilidade de registro perene e manipulação. Tal tipo de oralidade convive com as demais elencadas por Zumthor (1985, p.5, tradução nossa), como aquela que ele chama de “oralidade primária”, presente nos locais sem qualquer contato com escrita, e “oralidade secundária”, em que a forma escrita orienta a fala.

A diferença está, portanto, na constituição da oralidade mediatizada do audiolivro: originada como uma oralidade secundária, dada a forte presença da escrita, ela se descola dos corpos que a produzem durante o registro da leitura em voz alta e, tal qual ocorre nos meios de comunicação, como o rádio, vira forma abstrata. Há, todavia, diferenças em relação à oralidade no rádio (e, por extensão, nos podcasts). Os textos radiofônicos reatualizam signos da oralidade, adaptando-os numa forma escrita que será, posteriormente, lida: aliterações, rimas, frases curtas etc. Além disso, o texto radiofônico não é essencialmente verbal-oral, pois conta com a sonoplastia, que lhe confere plasticidade (SILVA, 1999).

[...] como oralidade mediatizada, o texto radiofônico apresenta na organização sintática de seu texto verbal-escrito características que nos remetem às do texto oral, abrindo possibilidades de exploração singulares em relação aos demais veículos, ao mesmo tempo em que convive com o sistema de escrita (SILVA, 1999, p. 50).

No texto radiofônico, e em todo o audiodrama por extensão, a preocupação com o ritmo é fundamental, dada a fugacidade do momento da audição, o que se reproduz na adequação do texto para emular a fala – algo é impossível na leitura do audiolivro. Isso não pode implicar, entretanto, na total despreocupação com o ritmo. Afirma Silva (1999, p. 54) que “até mesmo um texto que em princípio não é pensado em termos de oralidade, ao ser vocalizado adquire materialidade e, portanto, identidade diferente”.

Ainda em relação à voz, a literatura radiofônica destaca que elementos de dramatização, como entonação, respiração, suspiro, risadas, pausas dão cor às palavras, carregam a interpretação de ritmo (BALSEBRE, 2007; KAPLÚN, 1999). Para o teórico do rádio Balsebre (2007), a palavra no rádio evoca uma experiência sensorial complexa por meio de seu sistema expressivo, catalisado na intensidade, no volume, no intervalo (pausas) e no ritmo. Segundo Zumthor (2018), a carnalidade da voz dá à palavra um corpo que repercute no corpo do outro, uma troca de energia que permite destacar expressões de prazer, espanto, indignação, admiração. Essa troca depende, é claro, da intencionalidade, do entusiasmo e da performance do narrador.

A explicação mais contundente sobre o poder da linguagem radiofônica – essa que esperamos comprovar ser útil à produção de audiolivros como é aos podcasts – é dada por Lopez Vigil (2004): ela é descritiva, narrativa e sensual, na medida em que ativa os nossos sentidos. Para este autor, o rádio é composto por uma voz tripla: a voz humana, da qual temos tratado; a voz da natureza e dos ambientes, delimitada pelos efeitos sonoros; e a voz dos sentimentos, expressa especialmente pela música. Tal afirmação é consoante à de Balsebre (2007), que identifica os elementos da linguagem radiofônica como a palavra (a voz), os efeitos sonoros, a música e o silêncio. Ou seja: reitera-se a afirmação de Silva (1999), para quem a linguagem radiofônica não é exclusivamente verbal-oral. Recombinados, esses elementos ampliam o poder da obra em sugerir imagens auditivas ao ouvinte.

Os elementos sonoros não-verbais, quando adicionados a uma obra, podem assumir diferentes funções e, conseqüentemente, significados distintos. Kaplún (1999) identifica quatro funções: ambiental ou descritiva, expressiva, narrativa e ornamental. Apropriando-se

de tais definições e dos modos como Silva (1999) se refere às mesmas, as resumimos neste quadro:

Quadro 1- Funções dos elementos sonoros não-verbais

Função Descritiva	Sons que compõem o fundo da cena, ambientam o espaço sonoro em que se desenvolve a ação. Definem ao ouvinte, ausente, o local da cena.
Função Narrativa	Sons que dão andamento à história. Por exemplo: demarcam início e fim de cena, ou denotam movimentações e ações de objetos e personagens.
Função Expressiva	Sons usados para atribuir algum valor, como uma emoção, sensação ou estado de espírito, à cena. Têm poder de sugestão e grande carga de “sensualidade”.
Função Ornamental	Sons sem significado imediato, ajudam a dar ritmo e cor à peça sonora. Sua presença melhora a experiência do ouvinte.

Fonte: Elaborado pelos autores a partir de Kaplún (1999) e Silva (1999).

Os elementos sonoros não-verbais atuam, portanto, na consolidação dos contextos que amparam a performance nas peças radiofônicas e nos podcasts. São fruto da possibilidade de manipulação do áudio que, em seu aspecto técnico, em nada difere dos processos de captação e edição de sons para um audiolivro. O que muda, como já afirmamos anteriormente, é que mesmo o audiolivro sendo uma outra obra, ele apenas parcialmente pode se descolar do texto escrito.

Em outro texto (GAMBARO; MORAES, 2023) discutimos quais as possibilidades de alteração em relação ao texto original. Argumentamos na ocasião que o audiolivro não é uma adaptação do livro escrito e, portanto, não cabe na leitura-gravação modificações ao texto original, já que a proposta é garantir ao leitor-ouvinte o acesso à obra tal qual ela é. Por mais que o audiolivro remedie o livro impresso com o uso da voz e de outros recursos sonoros, não existe liberdade total para modificar a retórica do texto: permanece fixa a intencionalidade do autor, mesmo que a leitura por audição seja uma experiência distinta da leitura por visão (WALLIN, 2021).

À guisa de conclusão, percebemos que é possível, no audiolivro, acréscimos de sons não-verbais, desde que estes não sejam incompatíveis com a história. São as especificidades literárias da obra que devem indicar os caminhos para a performance da voz e para inclusão de elementos sonoros. Os audiolivros recriam a experiência de ouvir um contador de histórias, virtualização que não reside apenas na performance da voz, mas também na forma de recepção do ouvinte. Portanto, as narrativas necessitam de uma boa interpretação da história, uma boa

performance do locutor. Afinal, a voz do narrador é o principal instrumento a conduzir ao ouvinte a mensagem e as emoções da obra, o estilo de escrita do autor, as características do gênero literário. Conforme Busatto (2013), a verbalização dá ao narrador a imensa responsabilidade de interferir na vida dos indivíduos, tanto no nível individual quanto no social. Dessa forma, contar histórias por meio do audiolivro auxilia na compreensão das mensagens presentes no texto escrito, o que permite que se angariem mais leitores críticos.

4 O livro de Ignácio de Loyola Brandão

Apresentamos, nesta seção, o que consideramos um exemplo ideal de audiolivro, o romance distópico *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, de Ignácio de Loyola Brandão (BRANDÃO, 2018, 2021). Advogamos que a produção de um audiolivro, por ser uma remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) do livro, deve ter como foco a experiência hipermediada do leitor-ouvinte. O primeiro passo é a escolha da obra literária a ser narrada, decisão que pode partir de diversas motivações, como a qualidade narrativa da história, o sucesso de vendas da versão impressa, a temática abordada e o contexto, a relevância do autor etc. Ao escolher a obra de Loyola Brandão, buscamos: (1) identificar quais fatores pesaram para a editora escolher o livro para produção de audiolivro; (2) descrever as características da obra, como a multiplicidades de vozes do texto e as respectivas performances dos narradores; a utilização de recursos sonoros não-verbais; e a fidelidade ao texto escrito.

4.1 Sobre a obra

O livro, lançado na versão impressa pela Global editora em 2018, encerra uma trilogia que teve antes – *Zero*, publicado em 1975 e *Não verás país nenhum*, publicado em 1981. Em seus romances, Brandão busca uma reflexão consciente sobre a época em que se insere, e leva os leitores a refletirem sobre o futuro. A ideia de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* de 2018, surgiu quando o escritor leu nos jornais sobre a possibilidade de que, no futuro, a ciência seria capaz de produzir um homem sem cérebro, sem emoção e sem sentimentos. Ao ser indagado a respeito, Brandão conta que:

Isso foi quase um ano antes da eleição [de 2018]. O que a gente tem hoje no poder? Um homem sem cérebro, sem sentimento, sem emoção, sem comoção, indiferente a tudo, ao povo que governa, frio. Eu não tenho culpa da minha literatura vir na frente, a vida que vem bem atrás.... Sou um escritor que sabe

que a literatura é uma coisa que faz você ver a possível vida que vem (BRANDÃO, 2020, p. 1).

Ou seja, a relevância política do livro *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* é uma possível razão para ser publicado também em audiolivro pela Tocalivros, em 2021. Além disso, Brandão é um nome importante, que agrega valor ao catálogo das editoras de livros e de audiolivros.

A história contada Brandão tem como protagonista Felipe, personagem que havia sido Conselheiro (palavra que substituiu o termo “marqueteiro”, extinto no país). Segundo a descrição do próprio autor, Felipe vive um “inferno astral” após sua esposa “dar-lhe um pé na bunda” nas primeiras dez linhas do romance. Em conflito, inicia uma viagem sem fim pelo país. “O livro é essa viagem sem sentido, que vai revelando o interior do Brasil.” (TURBULÊNCIAS..., 2018, p. 1). A sinopse do livro, apresentada no site da editora Global, informa que a narrativa ocorre num futuro indeterminado, em que todos são seguidos e vigiados desde o nascimento. Uma epidemia se alastra e dissolve os corpos, circulam comboios com mortos de várias doenças. Ministérios importantes foram extintos e, com 1.080 partidos, ninguém governa de verdade. “No meio disso tudo, conhecemos o desenrolar da história de amor entre Clara e Felipe, conturbada como o mundo em que vivem” (GRUPO EDITORIAL GLOBAL, c2023, p. 1.).

A descrição do ambiente insólito em que o Brasil se transformou é outro fator que torna *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* de 2018, um bom material para adaptação. Segundo Brandão (TURBULÊNCIAS..., 2018, p. 1), essa obra é uma “sacação de tudo o que está aí elevado à máxima potência”. De fato, percebe-se no decorrer da história incontáveis menções a acontecimentos políticos que dominaram os noticiários recentemente. “A minha primeira professora, a Ruth [...] dizia assim: ‘inventa o que quiser, por mais louco que for, não fica descrevendo, fica imaginando’. E ela sempre alertou para essa coisa: a realidade é mais absurda do que o próprio absurdo” (TURBULÊNCIAS..., 2018, p. 1).

4.2 O audiolivro e suas possibilidades

Os primeiros minutos de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (BRANDÃO, 2021) já deixam claro que não se ouvirá um audiolivro de ficção como tantos outros, que conta com a presença de apenas um narrador. O livro é narrado por diferentes vozes do elenco da Tocalivros, além do próprio autor. Brandão tem passagens pelo rádio, pela televisão e por jornais, o que explica seu interesse em narrar, ao menos em parte, sua própria

obra. O audiolivro possui 11 horas de duração, distribuídas em 65 capítulos que duram entre 4 e 12 minutos cada um deles. O capítulo inicial, transcrito a seguir, exemplifica os principais elementos:

Quadro 2- Transcrição da abertura e capítulo 1 do audiolivro

Técnica:	Som de vento
Narrador (Camilo Brunelli):	Tocalivros e editora Global apresentam “Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela”, de Ignácio de Loyola Brandão. Narrado por: Alexandre Merckj, Camilo Brunelli, Clayton Heringer, Flávio Costa, Gustavo Balog, Ignácio de Loyola Brandão, Paola Molinari, Priscila Scholz, Thiago Nalin, Thiago Ubaldo e Zeza Mota.
Narrador:	A comissária-chefe, voz calma, avisa:
Técnica:	Som de alerta
Voz feminina (Zeza Mota):	As portas deste país foram fechadas com atraso de três séculos e meio devido a falhas operacionais e também por motivos técnicos alheios à nossa vontade, já que tais serviços estão entregues a equipes terceirizadas.
Técnica:	Som de alerta
Técnica:	Som de turbulência
Loyola Brandão:	Atenção passageiros: Afivem os cintos! Vamos atravessar áreas de extrema instabilidade e violentas turbulências.
Técnica:	Cessa som de fundo
Loyola Brandão:	Organização Internacional classificou os países mais felizes do mundo. Estamos em 22º lugar em um ranking de 155 nações, sendo que os primeiros lugares couberam à Noruega, Dinamarca, Islândia, Suíça, Finlândia. O Ministério das Comunicações Especiais e Confidenciais divulgou o resultado por todas as mídias, acrescentando: “Como ser feliz em países tão gelados? Somos felizes até no clima.”
Narrador:	Clara olha para o pulso, diz com a voz fuzilando.
Clara (Priscila Scholz):	Felipe!
Narrador:	O celular, um chip minúsculo encravado sob a pele, dá sinal de ocupado. Tenta quatro, cinco, treze vezes. Felipe atende.
Narrador (Título):	Entenda, Felipe, acabou!
Técnica:	Som de discagem e chamada telefônica
Técnica:	Há equalização das vozes para caracterizar o diálogo que ocorre em uma ligação
Felipe (Thiago Ubaldo):	Clara, estou a caminho. Meu celular estava descarregado...
Clara:	Celular descarregado? Em que mundo vive? Teu celular tem quinhentos anos, ainda é levado no bolso.
Felipe:	Em cinco minutos chego.
Clara:	Não precisa mais, Felipe. $4\frac{3}{4}$. Dois milionésimos de beijos para você.

Felipe:	O quê? Nada disso. Dez milhões de beijos para você.
Clara:	Que nada. 3 ³ / ₄ . Liguei cem vezes. Cem. Acabou.
Felipe:	Hein? Acabou? O que acabou?
Clara:	Tudo entre nós.
Felipe:	Acabou tudo entre nós? Não diga isso, Clara! Pirou?
Clara:	Fim! Já era hora.
Felipe:	Nem pensar, estou a caminho, segure as pontas.
Clara:	Segurei por nove anos. Não dá mais.

Fonte: Elaborado pelos autores a partir de Brandão (2021).

Num ato de imediação, o audiolivro abre com os dados da obra literária, informando o ouvinte que a produção é a leitura do livro da editora Global. Os elementos tecnológicos de hipermediação se concentram em recursos comuns a tocadores de áudio, como avançar, aumentar a velocidade da leitura etc. Seu uso, entretanto, impossibilitaria a correta fruição dos diferentes elementos sonoros inseridos na obra. O principal efeito de hipermediação, como adiantado, é o uso de recursos sonoros não-verbais que não são explicitamente mencionados no texto escrito – apesar de indicados pelas próprias características da obra.

Como podemos perceber no trecho transcrito, há certa liberdade de utilização de recursos sonoros que complementam o que o texto indica no livro⁶. Este é o caso, por exemplo, quando o narrador anuncia a fala seguinte da comissária-chefe do voo: ouvimos um sinal sonoro, de função narrativa, que precede o discurso direto e apresenta o ambiente ao ouvinte, que logo compreende: trata-se de um voo. Há também o som de vento logo no início, não indicado na obra escrita, que transporta o ouvinte para a atmosfera do audiolivro.

Neste diálogo inicial entre Felipe e Clara, além da alternância de vozes percebe-se equalização para simular uma voz por telefone, bem como a inclusão de diferentes efeitos sonoros que reproduzem o ambiente em que eles estão – outro acréscimo em relação ao texto original, fruto de um trabalho de direção semelhante àquele que ocorre em peças sonoras e audiovisuais. Poucos são os efeitos sonoros de função narrativa adicionados, como os sons de alerta marcados no trecho acima, pois boa parte da ação das personagens e dos objetos é anunciada pela figura do narrador.

Os recursos sonoros de função descritiva estão presentes em toda a obra narrada. Ouvimos barulhos de trem e carros e somos transportados para uma atmosfera caótica de

⁶ Nesse sentido pode-se relacionar com as apropriações feitas pelos ilustradores no caso das obras ilustradas. Tais inserções são como ilustrações sonoras. (Nota do Revisor)

trânsito. Durante boa parte da viagem de Felipe, ao longo do livro, os diálogos que ele trava são acompanhados do som do motor do ônibus. Em certos momentos, parece haver um excesso – intencional – de sons de fundo (durante a viagem de Felipe, em cenas de Clara com sua irmã em um local isolado, ao ar livre, ou nas cenas em que Felipe está no trânsito, na cidade, em que o som de trem do “comboio dos mortos” se soma a motores de carros e buzinas). São momentos da história em que o ouvinte compreende melhor o universo distópico do autor, em que se revela a decadência da sociedade. Neste caso, o caos sonoro se torna um recurso de função expressiva, que ativa o campo imaginativo.

A música, que geralmente poderia ser usada com função expressiva ou ornamental, é evitada. Sua presença, em geral, tem função descritiva, quando serve para demarcar algumas locações, como em uma cena em que Felipe está em um restaurante e há de fundo uma trilha sofisticada de jazz. Em outra cena, no capítulo 57, a música simula a trilha branca, urgente, de um telejornal. Ao longo do audiolivro, inúmeras situações apresentam a oportunidade, não utilizada, de envolver o ouvinte com música de fundo, o que poderia proporcionar uma maior imersão. Mesmo em se tratando de um audiolivro de ficção mais sofisticado pelo uso dos recursos sonoros, ainda há potencial para explorar mais recursos, como anota Rubery (2016).

O uso dos recursos sonoros não-verbais e a manipulação técnica do som, para adicionar eco e reverberação (quando se trata de um lugar fechado, ou de uma memória) assemelham-se profundamente às boas práticas dos audiodramas do rádio e do podcast. Atuam como elemento sensual (LOPEZ VIGIL, 2004) no reforço dos sentidos propostos no texto escrito, colaborando para dar dinâmica e cor. Não obstante, é na performance dos narradores que encontramos a maior qualidade deste exemplo de audiolivro – e, também, os principais aspectos diferenciadores em relação aos audiodramas.

Como podemos perceber, os parágrafos que indicam a ação de um personagem são lidos por um narrador e os parágrafos que contextualizam a história distópica são narrados pelo próprio autor, um recurso que dá dinamismo para a história que vai sendo contada e pode estimular uma escuta atenta. Já os diálogos são lidos por outros atores e atrizes. Percebe-se, em toda a leitura, uma preocupação com a interpretação do texto, com modulações de voz e entonações que acompanham o sentido das frases, tal qual preconizado por Silva (1999) e Zumthor (1993, 2018). Entretanto, essa leitura apresenta uma cadência mais lenta, cuja performance difere daquela do rádio e dos podcasts de ficção: a preocupação com a entonação correta não se configura como atuação dos atores, de modo que a leitura, um tanto plana, mantém a lembrança de que se trata de um livro. A leitura perde teatralidade, em comparação

com o que seria uma encenação no audiodrama, mas mantém clareza e fidelidade ao texto escrito.

A teatralidade, herdada do audiodrama, ocorre principalmente nas performances de Thiago Ubaldo (Felipe) e Priscila Scholz (Clara), que fazem o jogo dramático para acentuar as emoções das personagens. As qualidades vocais não permitem precisar a idade das personagens, uma necessidade inerente à obra⁷. Dado o estilo do autor, poucas vezes nota-se interferência do narrador na intercalação de diálogos das personagens – tal interrupção ocorre, por exemplo, quando o narrador comenta algo sobre a conversa que está sendo travada. Em geral, Brandão mantém as observações antes e depois dos diálogos, tornando-os mais dinâmicos e, por consequência, dando mais fluidez à leitura do audiolivro.

É importante reforçar que o audiolivro é fiel ao livro, cuja narrativa é, em grande parte, em terceira pessoa, mas há trechos em que o protagonista assume a narração. Do estilo de escrita, muitas vezes a transição entre os narradores em terceira e em primeira pessoa ocorre dentro de um mesmo parágrafo. Para o leitor do texto escrito, a figura do narrador se confunde ora com o protagonista, ora com o próprio autor. No áudio, essa ambiguidade se resolve com a mudança de vozes, o que facilita a compreensão do texto – mas faz perder essa sutileza. O trecho a seguir mostra como ocorre a dinâmica. Indicamos, entre colchetes, os momentos de troca de voz.

Quadro 3 - Transcrição de trecho do capítulo 33

[Camilo Brunelli] Maio, de que ano? Os anos se perderam – celular de Felipe e câmeras de ônibus e rodoviárias, de postos de conveniência e de pedágio gravam:

[Título – Brunelli] Patinhas de caranguejo da Tailândia a US\$ 300

[Brunelli] Digitou a mensagem: **[Thiago Ubaldo]** Andreato, porra da merda, como saber de que modo descobriram quem criou os posters, banners, outdoors Vada a bordo, cazzo? Sei que Eles emputeceram, odiaram, botaram todos os agentes na rua. Em Ruzevelti (pooorrra. Para onde estou indo? Os caras nem sabem os nomes das pessoas direito, país analfabeto) estava escuro, quente e abafado, ele se sentiu sufocado, não quis ficar. **[Brunelli]** Continuou espantado com as multidões que seguiam pela margem da rodovia, malas e sacolas na mão. O motorista comentou: — São cariocas fugindo do Rio de Janeiro, as filas estão aumentando dia a dia.

Fonte: Elaborado pelos autores a partir de Brandão (2021).

A performance de Ubaldo, que faz a voz de Felipe, é muito mais marcante do que a de Brunelli, o narrador. Isso é relevante, porque a experiência de ouvir uma história em primeira pessoa cria uma relação mais intimista entre personagem e ouvinte. A narração sob a ótica da

⁷ O texto parece indicar que Felipe e Clara são pessoas maduras, mas suas atitudes são imaturas, quase infantis. No livro, inclusive, várias vezes Loyola Brandão assinala que a contagem do tempo se perdeu. As duas vezes escolhidas são jovens, o que parece ser adequado à intencionalidade do autor.

personagem que conta sua própria história permite acessar camadas psicológicas mais profundas, expondo, por meio da performance, pensamentos e emoções. Percebe-se, assim, um esforço em traduzir a performance inscrita na poética do texto escrito em fala, aproximando a corporeidade do intérprete e do ouvinte em busca de reiteração. Tal diferença tenta reproduzir um comportamento que seria do próprio leitor que, com sua imaginação, atribui vozes às personagens e ao narrador. O conjunto de elementos verbais e não-verbais são trabalhados para atingir um duplo objetivo: manter atento o leitor-ouvinte, ao mesmo tempo em que as intencionalidades do texto escrito sejam preservadas.

Para Lopez Vigil (2004), a linguagem radiofônica pressupõe que o texto nunca soe como se estivesse sendo lido, sob o risco distrair ou chatear o ouvinte. Qual, então, a dosagem para o texto no audiolivro, já que este é justamente a leitura de um texto em voz alta? Devemos considerar, talvez, que nem todos os livros sejam bons materiais para sua forma em áudio. Talvez a gravação deixe de lado muitas de suas características poéticas. Entretanto, em casos como o do livro estudado neste artigo, a remediação é possível.

5 Considerações finais

O presente artigo discutiu o aproveitamento, na produção de audiolivros, de elementos comuns aos formatos de audiodramas do rádio e dos podcasts. Após uma breve historicização dessas produções, foram discutidos os elementos sonoros verbais e não-verbais da linguagem sonora, com ênfase na performance vocal, para sua aplicação em audiolivros. A seção final traz comentários a partir da análise da obra *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, de Brandão (2021), obra de referência que usa recursos sonoros em prol da boa experiência do leitor-ouvinte.

Estudos futuros devem se aprofundar os aspectos mercadológicos, buscando compreender os custos de uma produção como esta, em confronto com a resposta do leitor-ouvinte, para averiguar sua viabilidade econômica. Observa-se, ainda, um risco na aposta das produtoras em apresentar os audiolivros como uma opção de leitura para uma sociedade cada vez mais sem tempo. Se, por um lado, há maior facilidade para ouvir uma história enquanto se realizam outras tarefas, continua sendo um desafio estimular a escuta atenta, imersiva, que explore as sensorialidades pela experiência do ouvir.

Por todos os elementos identificados na versão narrada de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (BRANDÃO, 2021), é possível afirmar que se trata de um audiolivro que não deveria ser considerado uma exceção, mas sim uma boa prática que serve

como referência para que novos audiolivros de ficção viabilizem as mesmas percepções na escuta. Além da qualidade consistente da obra de Brandão (2018; 2021), trata-se de uma peça sonora de ficção que recorre a inúmeros recursos, percebidos como num radiodrama. Em um processo de remediação, a escolha assertiva das obras literárias que serão narradas é fundamental: além de considerar aspectos como qualidade do livro, relevância do autor e os temas, as possibilidades dadas pelo texto são cruciais. Desta maneira, espera-se que os leitores, ao optarem ler um livro de ficção por meio da escuta, e não da visão, levem em conta não a falta de tempo, e sim um interesse no que essa experiência pode proporcionar.

Referências

BALSEBRE, A. **El lenguaje radiofónico**. 5. ed. Madrid: Cátedra, 2007.

BLAKE, V. L. P. Something new has been added: aural literacy and libraries. *In*: BLAKE, V.L.P.; TJOUMAS, R. (eds.). **Information literacies for the twenty-first century**. Boston: G K Hall, 1990. p. 203-218.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: MIT Press, 2000.

BRANDÃO, I. L. A reação já começou com desobediência civil, diz Ignácio de Loyola Brandão, autor de distopia política. [Entrevista cedida a] Paula Sperb. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 abr. 2020.

BRANDÃO, I. L. **Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela**. São Paulo: Global, 2018.

BRANDÃO, I. L. **Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela**. São Paulo: Tocalivro Studios, Global, 2021. 1 audiolivro (154.48MB).

BONINI, T. A “segunda era” do podcasting: reenquadrando o podcasting como um novo meio digital massivo. **Radiofonias: Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Ouro Preto, v. 11, n. 1, p. 13-32, 2020.

BUSATTO, C. **A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço**. Petrópolis: Vozes, 2013.

CALABRE, L. **Sintonia do tempo**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2006.

COULDRY, N.; HEPP, A. **The mediated construction of reality: society, culture, mediatization**. Cambridge: Malden Polity, 2017.

FERRARETTO, L. A. O hábito de escuta: pistas para a compreensão das alterações nas formas do ouvir radiofônico. **Ghrebh: Revista de Comunicação Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 106-131, 2007.

GAMBARO, D. Experiências midiaticizadas de escuta: como o rádio se insere no ecossistema midiático atual. **Revista FAMECOS**, v. 28, n. 1, p. e37141, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.3714>. Acesso em: 5 jul. 2022.

GAMBARO, D.; FERRAZ, N. Do radiodrama ao podcast: em busca de um referencial teórico para analisar novas peças dramaturgicas. **Comunicação Pública**, Lisboa, v. 16, n. 31, p. 1-21, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.34629/cpublica.50>. Acesso em 5 jul.2022.

GAMBARO, D.; MORAES, P. S. F. O audiolivro e suas relações com as produções sonoras: linguagem e experiência midiaticizada. In: VICENTE, E. (org.). **Sonoridades Midiáticas: rádio, música e cinema**. São Paulo: Tiki Books, ECA- USP PPGMPA-MidiaSon-MidiAto, 2023.

GRUPO EDITORIAL GLOBAL. [Sinopse do livro] Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela. **Editorial Global**, São Paulo, c2023.

KAPLÚN, M. **Produção de programas de rádio: do roteiro à direção**. Florianópolis: Insular, 1999.

LOPEZ VIGIL, J. I. **Manual urgente para radialistas apaixonados**. São Paulo: Paulinas, 2004.

ORTRIWANO, G. S. **A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação de conteúdo**. 4. ed. São Paulo: Summus, 2001.

RODRIGUEZ, A.; ACKER, A. M. Sons do medo: o horror nos audiolivros. **Revista Insólita**, São Paulo, v. 2, n.3, p. 5-20, 2022.

RUBERY, M. **The untold story of the talking book**. Boston: Harvard University, 2016.

SARAIVA, J. Audiolivros em ascensão no Brasil. **Valor Econômico**, São Paulo, 17 jan. 2020.

SILVA, J. L. O. A. **Rádio: oralidade mediatizada**. São Paulo: Annablume, 1999.

SILVA, J. L. O. A. A oralidade mediatizada revisitada sob o tear de Michel Serres. In: MENEZES, J. E. O.; CARDOSO, M. (orgs.). **Comunicação e cultura do ouvir**. São Paulo: Plêiade, 2012. p. 83-98.

TURBULÊNCIAS da sociedade inspiram novo romance de Ignácio de Loyola Brandão. **Correio Braziliense**, Brasília, 24 ago. 2018. Caderno diversão e arte.

VICENTE, E. Audioficção na pandemia: estratégias de produção e busca por uma linguagem sonora atual. **Revista Insólita**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 10-26, 2022.

WALLIN, E. T. Reading by listening: conceptualising audiobook practices in the age of streaming subscription services. **Journal of Documentation**, Bingley, v. 77, n. 2, p. 432-448, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1108/JD-06-2020-0098>. Acesso em: 3 fev. 2023.

WU, T. **The attention merchants: the epic scramble to get inside our heads**. New York: Alfred A. Knopf, 2016.

ZUMTHOR, P. The living voice. **The UNESCO courier**, Paris, v. 38, n. 8, p. 4-8, Aug. 1985.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: UBU, 2018.

Audiobook’s “new wave”: the resources of audiodramas applied to the reading-by-listening experience

Abstract

This paper addresses the production of audiobooks in the contemporary media ecosystem. It is shown that a renewed interest in Reading-by-listening results from the same phenomenon that supports the growth of podcast consumption and the emergency of a new listening experience: mediatization. Thus, a discussion takes place based on bibliography on sound language and vocal performance, to demonstrate whether it is possible to lend audiobooks some native characteristics of audiodramas from radio and podcasts. Such knowledge is applied to the analysis of an audiobook from Ignácio de Loyola Brandão, *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, concluding that some literary works may benefit from such audio resources to a better listener’s experience.

Keywords

audiobook; audiodrama; podcasts; sound language; performance

Autoria para correspondência

Paulo Sérgio Ferreira Moraes
paulosfmoraes@gmail.com

Como citar

MORAES, Paulo Sérgio Ferreira; GAMBARO, Daniel. A “nova onda” dos audiolivros: os recursos dos audiodramas aplicados à experiência da leitura-pela-escuta. **Intexto**, Porto Alegre, n.55, e-130058, 2023. <https://doi.org/10.19132/1807-8583.55.130058>

Recebido: 08/02/2023

Aceito: 15/05/2023

