



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGUÍSTICA
1994-2025-2027

REVISTA AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA
V. 8, N.23, P.430-459
DOI: 10.18764/2525-3441v8n23.2023.37

O LEDOR SIMBÓLICO, O ICÔNICO E O INDICIAL: UMA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO AOS AGENTES DA VOZ DO AUDIOLIVRO[1]

THE SYMBOLIC, THE ICONIC AND THE INDEXICAL LECTOR: A PROPOSAL CLASSIFICATION FOR VOICE AGENTS OF AUDIOBOOKS

Jaimeson Machado Garcia

<https://orcid.org/0000-0002-3398-6828>

Ana Cláudia Munari Domingos Pelisoli

<https://orcid.org/0000-0002-6629-588X>

Ângela Cogo Fronckowiak

<https://orcid.org/0000-0001-7949-2519>

Resumo: Narrador, locutor, ator, leitor ou ledor: no contexto dos audiolivros, esses são alguns dos principais termos utilizados para definir o agente da voz responsável pela performance sonora de um texto nesse tipo de mídia. Em vista desse cenário, o presente artigo busca definir qual, dessa lista, melhor se encaixa conceitualmente à essa entidade, além de estabelecer os diferentes tipos de performances vocais possíveis de serem percebidos em produtos de mídia desse formato sonoro. Sendo parte integrante de uma pesquisa maior de Doutorado que tem por foco, justamente, os audiolivros a partir da perspectiva dos Estudos de Intermidialidade por meio da teoria proposta por Lars Elleström (2021), junto a outros autores com proposições complementares, o presente artigo apresenta, em um primeiro momento, as relações entre o corpo humano enquanto uma mídia técnica. Em seguida, argumentamos sobre por que, entre as possibilidades, o termo ledor é o que melhor define o agente da voz. A partir daí, expandimos essa nomenclatura a três tipos de ledores do audiolivro, com base na semiótica peirciana, os quais denominamos de ledor icônico, ledor indicial e ledor simbólico. Ao fim, apresentamos as conclusões chegadas com esse estudo e as possibilidades de desdobramentos a partir dele.

Palavras-chave: Audiolivro; Performance; Ledor; Semiótica; Estudos de Intermidialidade.

Abstract: Narrator, announcer, actor, reader, or lector: in the context of audiobooks, these are some of the main terms used to define the voice agent responsible for performing the reading aloud of a text in this media type. In light of this scenario, this article seeks to define which, among this list, best fits conceptually with this entity, as well as establish the different types of vocal performances that can be perceived in audio media products. Being an integral part of a larger Doctoral research project that focuses precisely on audiobooks from the perspective of Intermidiality Studies through the theory proposed by Lars Elleström (2021), along with other authors with complementary propositions, this article presents, at first, the relationships between the human body as a technical medium. Then, we argue why the term "lector" is, among the possibilities, the one that best defines the voice agent. From there, we expand this nomenclature to three types of lectors that can be found in audiobook products, based on Peircean semiotics, which we denominate as iconic lector, indexical lector, and symbolic lector. Finally, we present the conclusions reached through this study and the possibilities for further developments.

Keywords: Audiobook; Performance; Lector; Semiotic; Intermidiality studies.

[1] Este trabalho de pesquisa foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, através de Bolsa de Produtividade, processo nº 304566/2021-7.



OBJETOS E HIPÓTESES

Narrador, locutor, ator, leitor ou ledor: como denominar o agente da voz de um audiolivro? Em um primeiro momento, um questionamento como esse pode parecer simples ou mesmo irrelevante, pois tem sido comum que essas nomenclaturas sejam utilizadas como sinônimas quando relacionadas a esse tipo de mídia. Mas, se as analisarmos dentro das respectivas áreas de estudo em que comumente são debatidas e conceituadas, e posteriormente as comparar entre si, os significados que as envolvem nos revelam uma interessante discussão teórica em torno desse criador de sentidos por meio da performance sonora.

Essa pergunta não surgiu do acaso, mas da confluência entre duas problemáticas. A primeira advém de um estudo anterior que, como este, integra uma pesquisa maior de Doutorado cujo objetivo geral está em compreender, sob diferentes enfoques, o audiolivro enquanto um tipo de mídia a partir da teoria proposta por Lars Elleström (2021) para os Estudos de Intermidialidade. Na busca por averiguarmos se a “leitura em voz alta” de um e-book pela Alexa poderia ser equiparável a um audiolivro, nos deparamos com a dificuldade de selecionar uma entre as referidas nomenclaturas sem cairmos na banalização habitual¹.

Já a segunda problemática está na generalização desses termos em relação à complexidade daquilo que estamos chamando de performance sonora dentro do contexto dos audiolivros. Ou seja, os diversos modos como um mesmo texto pode ser midiado² sonoramente através da leitura em voz alta. Há, assim, performances que intencionam ser as mais “neutras” possíveis, evitando inflexões, musicalidades, sotaques ou mesmo a combinação com outros tipos de mídia ou com mídias auxiliares, como

¹ Ver: GARCIA, J. M.; DOMINGOS, A. C. M.; FROZZA, R. O audiolivro e a inteligência artificial “leitora”: fronteiras intermidiais. *Liinc em Revista*, [S. l.], v. 19, n. 1, p. e6295, 2023. DOI: 10.18617/liinc.v19i1.6295. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/6295>. Acesso em: 5 nov. 2023.

² Em conformidade com a área de intermidialidade, todas as derivações do termo mídia serão escritas com o radical “mid” em vez de “med”. Em certo sentido, a troca do termo mediação pelo de midiação corrobora a inclusão dos aspectos técnicos que têm razão no próprio campo de estudo.



sons organizados e sons não verbais, e há aquelas que, por outro lado, integram esses e outros recursos sonoros, fazendo com que a percepção de um título nesse formato seja muito semelhante ao som do cinema.

Por isso, na ausência de uma nomenclatura que julgamos ideal, viemos utilizando até então o termo “agente da voz” para condizer com as terminologias empregadas por Elleström (2021) dentro de seu escopo teórico. Vejamos que “da voz” ou “vocal”, aqui, em contrapartida ao uso do adjetivo sonoro, como em “performance sonora”, tem sentido no fato de que não estamos falando apenas no som, mas na fala humana ou em sua imitação pela máquina. É nesse mesmo caminho que segue o uso de “performance” que também distingue essa “voz”, “fala”, “oralização de palavras” dos sons não verbais. As definições de performance sonora ou vocal, usadas aqui como sinônimos, serão explicitadas mais adiante .

Em razão de tais dispersões conceituais, o presente estudo surgiu do intuito de ponderar qual, entre os referidos termos citados anteriormente, melhor define essa entidade indispensável a esse tipo de mídia, bem como diferenciar os possíveis graus performáticos a partir da elaboração de categorias para fins metodológicos de análise. Para isso, na próxima seção, nos apropriamos dos pressupostos estabelecidos por Elleström (2021), focando em alguns de seus conceitos: no de “valor cognitivo”, como o elemento (da comunicação) que ‘acontece’ através da mediação sonora; naquele tipo de mídia que o teórico chama de “mídia técnica de exposição”, levando em conta o corpo humano enquanto midiador de valores cognitivos; no conceito de “produto de mídia”, para significar e cada uma das leituras em voz alta que dão origem ao audiolivro.

Estabelecidas tais conceitualizações, apresentamos, na seção seguinte, os argumentos que nos levam a considerar inadequados os termos narrador, locutor, ator e leitor para se referir ao agente da voz, apresentando os motivos que nos levam a crer que ledor seja o termo mais condizente Na quarta seção, trazemos nossa proposta de categorização das performances do ledor do audiolivro. Ao fim, apresentamos nossas

considerações finais e as possibilidades de pesquisa a partir desse estudo.



2 O CORPO COMO MÍDIA TÉCNICA E A PERFORMANCE COMO PRODUTO DE MÍDIA

As interpretações em torno do corpo humano enquanto mediador de linguagens e perceptor de significados são heterogêneas, às vezes conflitantes, às vezes complementares.

Embora alguns teóricos considerem o gesto como a primeira forma de comunicação da humanidade, esse início é comumente definido a partir do desenvolvimento da língua falada, por ter possibilitado “[...] habilidades semióticas altamente desenvolvidas que têm sua base na habilidade de criar e usar signos para a comunicação”, como explica Lucia Santaella (2022, p. 1783 de 6099) e, nesse sentido, estar associado ao nascimento das línguas e, assim, da comunicação humana em seu sentido mais estrito.

Anatomicamente, a fala se tornou possível devido à evolução neurocognitiva e à integração entre diferentes órgãos que, na visão de David Sonnenschein (2001), funcionam como uma pequena orquestra composta por instrumentos de sopro. Enquanto as cordas vocais são como palhetas de um oboé, a garganta, a boca e os seios nasais se equiparam aos assobios abafados de uma ocarina, possibilitando, assim, a transformação de sons em fonemas — isto é, menores unidades sonoras de uma língua.

Para Sonnenschein (2001), antes de aprendermos a falar uma língua, somos pequenos seres que se comunicam por meio de outros sons, como o choro, o riso ou mesmo gritos. Quando somos crianças, vamos apreendendo as regras fonéticas, sintáticas, morfológicas e sintáticas da língua falada — e da forma como ela é codificada por meio da escrita — de maneira tão natural que por vezes nem nos damos conta disso (SONNENSCHIN, 2001). Ou seja, aprendemos a dar sentido aos sons emitidos por meio das cordas vocais ouvindo e interagindo com outros sujeitos por meio da comunicação.

Mas, independentemente da presença da fala, o corpo humano em seu “estado de silêncio” também é capaz de produzir sentido através de outras dimensões da linguagem, por meio dos gestos, da expressão facial ou mesmo dos movimentos dos olhos e até da posição do corpo e de seus membros em estado estático. A dança, a mímica e a

Língua Brasileira de Sinais são alguns exemplos de como é possível nos comunicarmos por meio do corpo sem a emissão da voz.



Por isso, dentro das fronteiras interdisciplinares dos Estudos de Intermidialidade, Elleström (2021) considera o corpo humano enquanto uma mídia técnica de exposição de configurações sensoriais³. Em sua perspectiva, uma mídia técnica de exposição é todo objeto, fenômeno físico ou, justamente, corpos humanos, que funcionem como um mediador dentro de um contexto comunicacional entre um produtor e um perceptor. Em linhas gerais, as mídias técnicas de exposição têm por função exibir os recursos básicos do que o teórico chama de produto de mídia: aquilo que permite a transferência de um valor cognitivo, isto é, algo que tem potência para construir sentido é transferido entre a mente de um produtor e a mente de um perceptor.

Além das mídias técnicas e dos produtos de mídia que são por elas mediados, Elleström (2021) ainda descreve outros dois tipos de mídia, as básicas e as qualificadas, que são categorias de análise. Uma mídia básica é aquela que pode ser definida a partir da análise de quatro modalidades que são inerentes a todas as mídias. Cada uma dessas modalidades agrupa diferentes modos, e são esses modos que tornam as mídias similares ou diferentes.

Na visão de Jørgen Bruhn e Beate Schirrmacher (2022), a conjunção dessas modalidades representa a forma como as mídias são realizadas e como as percebemos, através de nossos sentidos: um objeto ou um fenômeno físico é manifestado em um ato de comunicação no tempo e no espaço, é percebido por um ou mais de nossos sentidos, ativando diferentes configurações mentais por estar ali representando outra coisa — um signo.

Entre essas quatro modalidades estão as pré-semióticas, ligadas à mediação: a material, que se apresenta nos modos sólido, líquido, gasoso

³ Embora o corpo humano e as mídias, em ampla medida, também possam se caracterizar como de produção e armazenamento, à teoria de Elleström (2021) não interessam tais características. Isso porque, para ele, o foco está na questão da exposição, por elas possibilitarem a realização das funções comunicativas. No caso da voz, o corpo humano é ao mesmo tempo uma mídia técnica de produção e de exposição.



e/ou plasmático, ou o orgânico e o inorgânico; a modalidade espaçotemporal, nos modos largura, altura, profundidade e/ou tempo; a modalidade sensorial, nos modos tato, visão, audição, paladar e/ou olfato; e, por fim, a modalidade semiótica, ligada à representação, nos modos ícone, índice e símbolo, aos quais, a partir da tricotomia de Charles Sanders Peirce, Elleström dá os

nomes de ilustração, indicação e descrição, respectivamente. É importante ressaltarmos que todo esse modelo proposto por Elleström (2021) é irreduzível, mas possível de ser expandido — sobretudo, quando pensamos no desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação.

Como estamos tratando exclusivamente de audiolivros, o tipo de mídia básica a ser analisado, no que se refere à mediação, envolve, na modalidade material, as ondas sonoras, na espaçotemporal, o tempo, na modalidade sensorial, o sentido exteroceptor da audição, a interocepção (sentir o estado interno do corpo, visto que o som pode afetar nossa temperatura corporal, pulsação, sudorese e circulação sanguínea), e a propriocepção (sentir a posição do corpo e o próprio movimento, por exemplo, a imersão do som *surround*) e, na modalidade semiótica, referente à representação, todos os três modos, mas sobretudo o simbólico, já que um produto de mídia em audiolivro é constituído de palavras.

Mas vejamos que essas quatro modalidades básicas não são suficientes para definirmos um audiolivro, por exemplo, em comparação à literatura oral ou à transmissão de uma novela no rádio. Assim, é necessário considerar o que Elleström (2021) chama de aspectos qualificadores. O primeiro aspecto qualificador é o contextual, que “[...] envolve a formação de tipos de mídias com base em práticas, discursos e convenções histórica e geograficamente determinadas” (ELLESTRÖM, 2021, p. 98). O segundo é o aspecto qualificador operacional, que “[...] abrange a construção de tipos de mídia com base nas tarefas comunicativas esperadas ou presumidas” (ELLESTRÖM, 2021, p. 100). Analisar esses aspectos em um produto de mídia significa agrupá-lo em um conjunto de produtos similares, alcançando um tipo de mídia qualificada.

Uma outra categorização proposta por Elleström (2021) é a das mídias técnicas de exposição, as quais são separadas entre: as mídias técnicas de exposição



internas, por dizerem respeito ao corpo do produtor em sua totalidade, as partes que o compõem e/ou os fenômenos que dele emanam diretamente; e a das mídias de exposição externas, que são todas as extracorpóreas, como a tinta sobre o papel, um computador, uma televisão, um aparelho de rádio, uma tela ou um bloco de mármore. Outra forma de compreender as mídias técnicas de exposição é distinguindo entre as que mediam apenas um tipo de mídia básica (impressa, esculpida ou pintada) e aquelas que podem mediar diferentes tipos, como as de caráter digital e o corpo humano, que pode mediar uma imagem visual, como uma tatuagem, o som da voz e o gesto.

Dado esse cenário teórico, para a escolha de um termo que melhor defina o agente da voz dos audiolivros, é necessário levarmos em conta três concepções. A primeira é a de ponderar o corpo humano enquanto uma mídia técnica de exposição interna e a performance sonora como um produto de mídia. Embora aos Estudos de Intermidialidade não interesse a forma como os produtos de mídias foram produzidos, e sim como a versão final é percebida — até porque não é possível termos acesso à complexidade e às idiossincrasias que envolvem o processo de concepção de um produto de mídia em audiolivro —, para pensarmos especificamente no agente da voz, faz-se necessário considerarmos a performance vocal como um processo de transmidiação⁴ que resulta em um audiolivro.

Já a segunda concepção diz respeito, finalmente, ao que nos referimos quando falamos de performance vocal. Conceituada sob diferentes perspectivas, que por vezes acabam se entrecruzando, buscamos aporte nas ideias de Paul Zumthor (2018), Élie Bajard (2014) e dos autores Per Bäckström, Heidrun Führer e Beate Schirrmacher (2022) para observar duas importantes características que consideramos atreladas à performance vocal: a possibilidade de uma gradação e a combinação ou não com outras linguagens sonoras.

⁴ Transmidiação é o nome dado, por Elleström (2021), ao processo de re-midiar um produto de mídia em outro a partir da sua transformação, quer dizer, envolvendo adaptação entre tipos de mídia de algum modo diferentes.



Para Zumthor (2018) o ato da decodificação de um texto é uma ação neutra. O que torna o texto poético — isto é, literário — é a reação do corpo humano a ele durante o ato da leitura. Em sua perspectiva, a performance como vocalização de um texto literário também é regida por outros fatores, como a finalidade de transmissão (intencionalidade), a ação do vocalizador, o tempo, o lugar e, em ampla medida, a reação ou a resposta do público espectador.

Trata-se, portanto, de uma realidade experimentada que demanda, para além do sentido da visão que lê e da audição que “escuta” as palavras, dos sentidos da interocepção e da propriocepção do agente da voz, levando em conta, ainda, o corpo dos espectadores como textos que também são percebidos (no feedback da performance ao vivo). Vejamos que, aqui, estamos pensando nos modos como a leitura de um texto por um agente que o performatiza afeta sua vocalização, ou seja, como a transmediação do texto escrito é regida por uma interpretação (anterior e simultânea) que condiciona a performance. Nesse sentido, a leitura deixa aquela neutralidade e passa por uma transformação. Essa performance, assim, acontece com um corpo que sente o texto - em todos os sentidos — e o transmidia⁵.

Apesar de não ser nosso objetivo discutir aqui a literariedade do audiolivro, Zumthor (2018) nos abre caminhos para pensarmos em possíveis formas de classificação para a performance vocal. Para ele, uma leitura solitária e puramente visual seria uma performance aparentemente próxima a zero, já uma performance acompanhada de uma visão global da enunciação, isto é, considerando todos aqueles atributos já referidos, seria a mais completa de todas.

Bajard (2014), por sua vez, segue por um viés semelhante ao de Zumthor (2018), inclusive citando-o em seu livro, ao afirmar que a decifração — o mesmo que decodificação —, é um mecanismo neutro por se tratar de um primeiro processo de extração da essência do texto para

⁵ É sabido que nossos sentidos captam, como zonas de *input*, estímulos do ambiente, mas o órgão que percebe e sente é o cérebro. Quando Elleström (2021) fala em “mente do produtor” e “mente do perceptor”, ele não distingue exatamente cérebro de corpo, mas pensa, em sentido amplo, a cognição. Por isso, o nome desse “algo” que circula entre as mentes é chamado de valor cognitivo.



assim ser possível revesti-lo de sentidos através da atividade oral. Tendo se dedicado por muitos anos ao estudo da alfabetização e da aprendizagem escrita, principalmente no contexto brasileiro, o autor elenca outras duas etapas após o processo de decifração: a da leitura puramente mecânica, que vai possibilitando a impregnação de sentido aos poucos e oportunizando a chamada de leitura corrente, e, em seguida, aquela que é considerada a verdadeira leitura: a leitura expressiva.

Nesse processo, ainda é possível considerar uma quarta etapa: a da leitura silenciosa. Segundo Bajard (2014), há teóricos que consideram a leitura em voz alta como uma leitura oralizada ou subvocalizada que foi dominada com tamanha destreza que passou a ser interiorizada — e esse seria o processo de transmídiação ao qual nos referimos. No entanto, em sua perspectiva, tais nomenclaturas são problemáticas. Primeiro, porque a leitura silenciosa deveria ser chamada de “leitura em voz baixa”, uma vez que se caracteriza como uma oposição à leitura em voz alta: enquanto a primeira é uma “[...] leitura para si” (BAJARD, 2014, p. 55), a segunda é “[...] partilhável” (BAJARD, 2014, p. 55)”. Independentemente disso, a leitura em voz alta não deveria ser considerada como uma leitura em si, mas como uma emissão sonora de um texto.

Por esse motivo, Bajard (2014) propõe as seguintes nomenclaturas: *oralização*, para a identificação das palavras através da voz; *ler*, para a construção de sentidos; e *dizer*, para a atividade de comunicação vocal de um texto preexistente. Semelhante à concepção de performance de Zumthor (2018), o dizer recorre a uma diversidade de linguagens para além dos signos linguísticos, como o olhar, os sons, os gestos, os figurinos e até mesmo o cenário. Mas em situações em que o dizer se dá por meios exclusivamente auditivos, é necessário considerarmos signos sonoros da voz como pausas, timbres, inflexões, podendo estas estarem acompanhadas dos sons organizados e sons não verbais (JENSEN; SALMOSE, 2022).

Também seguindo por um mesmo caminho, Bäckström, Führer e Schirmacher (2022) entendem a performance como um tipo de mídia qualificada por diferentes motivos. Primeiro, porque ela é composta pela combinação de tipos de mídias básicas com diferentes modos semióticos: a mídia verbal (as palavras), a



extraverbal (a fala das palavras) e a mídia não verbal (como as reações não sonoras do corpo durante a performance). Com base no aspecto qualificador contextual e operacional, poderíamos incluir ainda outros fatores para compreendermos a performance enquanto um tipo de mídia qualificada, como a comunicação entre os membros dos primeiros agrupamentos humanos em volta da fogueira ou mesmo a retórica clássica grega na Ágora. Todavia, aqui nos interessa pontuar que, quando falamos em performance vocal no âmbito dos audiolivros, estamos considerando apenas a expressão verbal (palavra) e extraverbal (a fala da palavra) (BÄCKSTRÖM, FÜHRER E SCHIRRMACHER, 2022), pois o corpo do agente da voz é opaco ao perceptor nesse tipo de mídia.

Entretanto, a voz gravada, por si só, é capaz de transmidar não somente as palavras faladas, mas também o efeito da interpretação sobre elas, por meio de uma característica própria da língua falada: a prosódia. Ainda que não haja como saber se o agente da voz apertou os olhos ou contraiu o cenho, podemos perceber a melodia vocal, que, segundo Sonnenschein (2001), somente conseguimos captar porque a fala carrega consigo duas significações integradas: a do verbal em si, isto é, das palavras, e a carga semântica que carregam consigo; e a dos sentimentos ou sensações de quem está produzindo por meio dos mesmos recursos sonoros, estas consideradas por Bajard (2014).

Assim, o cerne em relação à performance vocal é, nesse sentido, a da intencionalidade envolvida durante o ato da leitura em voz alta pelo agente da voz, afetando a forma como o valor cognitivo do produto de mídia é gerado. Em casos em que o autor é o próprio agente da voz do audiolivro, é possível idealizarmos que ele vai recriando o seu texto à medida que estabelece a forma como imagina a leitura a partir de sua interpretação, o que certamente será diferente da leitura solitária de um leitor — e até mesmo diferente de uma outra leitura que o próprio autor possa fazer de seu livro em outra ocasião. Por isso, torna-se possível classificar a performance a partir da intencionalidade por envolver a interpretação do agente da voz que lê. Antes, no entanto, é preciso pontuarmos qual o melhor termo para nos referirmos a esse agente da voz e, a partir dele, propormos nossas categorias.

3 NARRADOR, LOCUTOR, ATOR, LEITOR OU LEDOR?



A imprecisão em torno de um termo para denominar o agente da voz de um audiolivro carrega consigo ambiguidades. Em plataformas que distribuem e comercializam esse tipo de mídia, a exemplo do Audible⁶, a Tocalivros⁷ e o Ubook⁸, o agente da voz é denominado de “narrador(a)”. Dependendo do tamanho do texto, do investimento financeiro, além de outros fatores de produção, produtos de mídia nesse formato podem apresentar mais de um agente da voz que, ou se intercalam na leitura em voz alta, ou assumem diferentes papéis dentro da narrativa — e diferentes graus de performance vocal.

Entre locutor, ator, leitor ou ledor, o termo narrador é, em nosso entendimento, o mais equivocado em relação a todos os outros. Isso porque, para os estudos de narratologia, essa entidade é construída pelo escritor para observar, selecionar, focalizar, descrever e narrar aos leitores os acontecimentos da história. Em vista da multiplicidade de formas de se fazer isso, vários foram os narratologistas que buscaram definir os tipos e as principais características dos diferentes narradores, tanto na perspectiva diacrônica quanto sincrônica.

De antemão, é importante salientarmos que nossa intenção aqui não é discutir as possibilidades teóricas em torno dessa entidade, mas mostrar como ela sempre foi pensada como um “ser de papel”, ou seja, limitada ao texto escrito. Vejamos que os narradores orais são mais conhecidos como contadores. Entre as várias tipologias do narrador, podemos destacar, como exemplo, a de Gerard Genette (2017), que pensa a focalização narrativa a partir do conceito de diegese, distinguindo entre intradieético, autodieético e extradieético.

De maneira resumida, o primeiro, o intradieético, é aquele que se encontra inserido dentro do universo ficcional, podendo ser decomposto ainda entre homodieético, que é personagem da história, e o

⁶ Disponível em: <<https://www.audible.com/ep/portugues>>. Acesso em: 2 de out. de 2022.

⁷ Disponível em: <<https://www.tocalivros.com/>>. Acesso em: 2 de out. de 2022.

⁸ Disponível em: <<https://www.ubook.com/>>. Acesso em: 2 de out. de 2022.



heterodiegético, que não realiza nenhuma ação na esfera da história narrada. Enquanto isso, o segundo, o autodiegético, é o narrador-protagonista que está no centro da diegese. O terceiro, o extradiegético, é aquele que está para além do universo narrado, por exemplo, um personagem que se torna, dentro da história, narrador de outra história, ou seja, constrói uma nova diegese dentro de outra.

Outro teórico que buscou definir os tipos de narrador é Norman Friedman (2002), então a partir da ideia de “ponto de vista”, ou mais especificamente, na relação entre aquele que narra e o próprio acontecimento. Em sua tipologia, Friedman (2002) propõe sete tipos, sendo o primeiro o narrador Onisciente Intruso que, em seu entendimento, é o tipo mais tradicional de todos. Geralmente assumindo a forma de terceira pessoa, esse narrador sabe o passado, o presente e o futuro dos personagens, dando-se o direito de julgar suas atitudes, sentimentos e pensamentos. Por isso, “[...] a marca a marca característica, então, do autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória a mão” (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Já o segundo tipo é o narrador Onisciente Neutro, que por influência da estética do Realismo-Naturalismo e pela propagação e consolidação da mentalidade positivista, é um tipo de narrador que descreve as cenas como as vê, e não como os personagens as vêem. Essa perspectiva possibilita que os personagens falem e ajam por si próprios, cabendo ao leitor estabelecer conexões entre as ações e atitudes dos personagens.

Em contrapartida, o terceiro tipo de narrador, estabelecido como o “Eu” como Testemunha, é aquele que está “[...] dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa” (FRIEDMAN, 2002, p. 176). Enquanto testemunha da história, ele pode conversar com os personagens, incluindo o protagonista, assim como ter acesso a cartas e diários, sendo o seu limite inferências sobre os pensamentos e sentimentos de outros personagens. Em paralelo, o quarto narrador é o Narrador-Protagonista. Ao contrário do narrador-testemunha, que tem um leque maior de possibilidades, o

narrador-protagonista está “preso” às suas próprias percepções. Por isso, seu ângulo de visão é entendido como central e fixo.



Mas, quando há a impressão de que na narrativa não há um narrador, visto que a história se desenvolve por intermédio dos personagens, a exemplo do uso de diálogos ou do discurso indireto livre, Friedman (2002) considera esse como o narrador de Onisciência Seletiva Múltipla, um quinto tipo. Sua principal característica é dar lugar às percepções dos próprios personagens sobre eles mesmos. Sendo assim, “a aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem — todos os materiais da estória, portanto — podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente” (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Seguindo perspectiva parecida, o sexto tipo de narrador é o da Onisciência Seletiva. Ao invés de múltiplos, a esse tipo de narrador o leitor é direcionado pela mente de apenas um dos personagens, dando-lhe uma visão central e fixa. Em compensação, o sétimo tipo de narrador, o Narrador Dramático, é aquele que não informa sobre o que os personagens percebem, pensam ou sentem. Trata-se, portanto, de um tipo de narrador que transforma a história em uma espécie de peça de teatro, com uma visão de frente e fixa. Todavia, isso não quer dizer que os estados mentais de cada um não possam ser inferidos a partir de suas ações e diálogos.

Por fim, o último tipo é o Narrador Câmera. Fortemente influenciado pelo cinema, ele tem por objetivo, sem uma organização ou seleção aparente, mostrar “pedaços de vida” como se ela acontecesse diante de, como o próprio nome diz, uma câmera, de maneira fragmentária. Ainda que possamos contestar essa tipologia de Friedman (2002), por confundir alguns tipos e ora mudar a perspectiva da relação entre narrador e acontecimento para outros tipos de interação, é evidente que o foco é a entidade da — e na — palavra escrita.

Tanto as acepções de Genette (2017) quanto as de Friedman (2002) servem para endossarmos que a nomenclatura “narrador” para o agente da voz do audiolivro não é ideal, porque a presença dessa entidade narrativa não apenas tem sido relacionada ao texto escrito como diz respeito àquele que tem gerência sobre a narração como construção do enredo, pois escolhe o que narrar a partir de



um acontecimento e de diferentes personagens. Por essa razão, o agente da voz do audiolivro não narra, porque a ação já foi narrada por outrem, por assim dizer. E esse outrem, o narrador de papel, pode inclusive receber uma voz diferente da dos personagens quando essa for uma escolha dos produtores do audiolivro.

Mesmo que ele possa criar novos significados por meio da prosódia, ele não modifica a perspectiva escolhida pelo escritor, ao criar o narrador, se considerarmos exclusivamente que o audiolivro é o resultado de uma transmediação, isto é, da transformação de um tipo ou produto de mídia em outro. E mesmo em casos em que o audiolivro é um produto original, ainda assim o agente estará restrito a um texto escrito, a um roteiro — e mesmo o audiolivro adaptado de um texto publicado como livro é roteirizado para a transmediação. Por esses motivos, chamar o agente do texto de narrador é equivocado, porque a sua função não é narrar, mas transmidar o que está escrito por meio da performance vocal.

Já o termo "locutor", embora trazido por Bajard (2014) em sua teoria para denominar o produtor do dizer, aqui nos interessa especificamente em comparação ao profissional do rádio. Isso porque, ao longo da pesquisa de Doutorado da qual faz parte este trabalho, nos deparamos com os programas de rádios e os programas de podcasts como tipos de mídias sonoras cuja mediação e percepção se assemelham aos audiolivros. Por isso, entendê-los enquanto tipos de mídias específicos somente é possível quando observamos seus aspectos qualificadores contextual e operacional, entre os quais há o critério dos agentes da voz desses tipos de mídias.

Assim, podemos traçar brevemente um paralelo entre aquele que realiza a performance para a composição do audiolivro e aquele que trabalha no rádio como locutor como um caminho para chegarmos à terceira nomenclatura: "ator", que explicaremos em seguida. Enquanto o primeiro termo, o narrador, está preso a uma narrativa escrita, o segundo, o locutor, encontra-se mais livre para exercer seu papel, conduzir o programa, por se tratar não somente de uma forma de comunicação bastante variada em suas funções, mas também pelo papel social exercido por esse tipo de mídia enquanto veículo de massa a partir das interações com os ouvintes. O produto de mídia de um



locutor de rádio também pode ser múltiplo, por exemplo, há aquele cujo papel é realmente narrar, caso das partidas de futebol, mas também o de informar sobre o clima ou fazer uma entrevista ao vivo. Aliás, ainda que atualmente haja programas de rádio gravados, a transmissão ao vivo permanece sendo a mais comum e quase que podemos tomar essa como uma característica inerente ao tipo de mídia rádio⁹.

Apesar de parecerem mais distantes do que próximos quando observados dessa forma, o rádio trouxe, em um passado remoto, dentro de sua programação, duas submídias¹⁰ que muito se assemelhavam à estrutura dos audiolivros: as radionovelas e os radioteatros. Embora hoje não estejam mais presentes na programação radiofônica por terem perdido espaço para a posterior televisão, que atraía mais o interesse dos anunciantes, ambas submídias ocupam um lugar no imaginário popular devido a sua força expressiva e coletiva por terem possibilitado, dentre outros fatores, a construção de experiência e saberes, como nos explica Mirna Spritzer (2015).

Denominando os agentes da voz desses da radionovela e do radioteatro como “narrador-ator-‘ledor’-‘dizedor’” (SPRITZER, 2015, p. 350), mas optando por “ator” na maioria das vezes em que os cita, a autora denomina essa interação com os ouvintes de *performance radiofônica*: um acontecimento presente durante a transmissão por meio da voz. Utilizando ainda sons, silêncios e efeitos sonoros, quando combinados e recombinados de inúmeras formas, tais elementos possibilitam a produção de uma obra “única e pessoal como a memória que se reconstrói na experiência da escuta” (SPRITZER, 2015, p. 350). Ou seja, esse fenômeno mostra-se semelhante ao que acontece com os audiolivros.

Geralmente transmitida ao vivo, a autora explica que a atuação dos atores se dava por meio da utilização de outro sentido além do dizer: a da escuta. Isso porque o uso de fones de ouvido durante a encenação dava a

⁹ Discutiremos algumas dessas questões em um outro estudo.

¹⁰ Em linhas gerais, uma submídia se equivale a ideia de gênero. Mas, na perspectiva de Elleström (2021), se trata de um tipo de mídia qualificada que pertence a um grupo de tipo de mídia qualificada maior.



cada um o retorno imediato da escuta de si e do outro, tornando-os, ao mesmo tempo, em “ator e ouvinte, podendo assim tomar as rédeas de sua atuação no instante mesmo de sua realização” (SPRITZER, 2015, p. 351). Tal característica nos possibilita refletir que, de fato, como explica Thompson (2021, p. 425), a produção de um audiolivro também conta com uma parcela de

atuação e, “[...] como todas as outras atuações, sua realização também contém um elemento de criatividade e interpretação, tal como acontece quando uma peça se transforma numa produção teatral ou uma composição musical é executada por uma orquestra”.

Todavia, contrapondo Thompson, podemos afirmar que os elementos criatividade e interpretação podem ser limitados na produção de um audiolivro. Ao contrário das submídias radiofônicas, e até mesmo de uma peça de teatro ou de um produto audiovisual como um filme ou uma novela, a performance realizada para um audiolivro não permite, por exemplo, muito improvisado. Isto é, não é possibilitada a espontaneidade do ator de adaptar uma fala, criar um novo diálogo ao personagem ou mesmo incrementar algum dos eventos da narrativa, pois sua leitura está restrita *ipsis litteris* a um texto, ou mais especificamente, a um roteiro.

Há casos em que os agentes da voz de uma audiolivro são atores, mas não é regra, pois há casos em que o autor é quem vocaliza a sua própria obra ou até mesmo alguma personalidade da mídia que concede a sua voz sem, necessariamente, estar vinculado ao universo das artes cênicas. Por essa razão, ainda que consideremos a atuação como uma das qualidades da performance vocal, a nomenclatura “ator” se mostra genérica para descrever o agente da voz dos audiolivros, visto que seus agenciamentos são diferentes.

Possivelmente, entre todas as nomenclaturas para o agente da voz do audiolivro, as que se mostram mais apropriadas a esse tipo de mídia são “leitor” ou “ledor”. Embora pareçam sinônimos por estarem relacionados ao ato da leitura, cada uma delas também carrega consigo sentidos que muito variam em virtude das perspectivas dos diferentes campos que delas se apropriam. Nos estudos literários, como os dos que se encontram voltados à recepção, entre outros que consideram a perspectiva da leitura, o leitor é dividido e categorizado das mais

diferentes formas, as quais podemos destacar três deles: o leitor real ou empírico, o implícito e o leitor ideal.

Quase que a partir de um senso comum, é possível fazer uma síntese bastante simplista de diferentes acepções e perspectivas, assim definindo esses três tipos básicos de leitor: o leitor real ou empírico é aquele que se utiliza dos seus conhecimentos e experiências para construir os sentidos junto ao texto, é o leitor que existe fora do texto e lê, em pessoa, com seu repertório e cognição; o leitor implícito é uma figura virtual, aquele que nasce com a obra, pois está nela como uma instância dialógica em relação ao texto, “alguém” que se faz presente a partir do texto para estabelecer um sentido. Em contrapartida, o leitor ideal é aquele que o autor idealiza para a sua obra, seja de maneira consciente ou não, aquele que vai construir um sentido o mais próximo daquele imaginado pelo autor.

A partir de uma pesquisa extensa, complexa e pontual, Lucia Santaella (2021) vem observando e definindo os tipos de leitores de acordo com as suas características perceptivo-cognitivas, pensadas na sua relação com determinadas mídias técnicas de exposição e/ou tipos de mídias. Para isso, Santaella leva em conta as práticas de leitura em determinadas eras culturais, chegando a cinco tipos diferentes de leitor, que, embora possam ter surgido em diferentes épocas, não se excluem. Cronologicamente, e de modo simplificado, o primeiro é o leitor contemplativo, originário do Renascimento, que fazia a leitura de livros, gravuras, mapas, pinturas e partituras de forma individual, silenciosa e solitária, estabelecendo, dessa maneira, uma relação de intimidade com esses tipos de mídias.

Com a chegada da Revolução Industrial no século XIX, o leitor contemplativo passou a coexistir com aquele que Santaella chamou de leitor movente, o qual foi batizado em virtude da instauração de um mundo onde os signos - as propagandas, os letreiros, a multiplicidade de textos nas bancas de jornais - foram se expandindo e se potencializando em virtude dos novos postos de trabalhos nas cidades, dos meios de transporte e das tecnologias de comunicação. Como um tipo de leitor treinado pelas sensações e distrações fugazes, sua leitura é entendida como curta e ágil por conta das formas, cores, interações, direções, movimentos e luzes que se sincronizam com a ligeireza do mundo ao redor. Esse leitor se cristaliza a partir do surgimento





do cinema e, posteriormente, da televisão, do movimento brilhante das telas.

Oriundo das práticas tecnológicas e das informações por meios digitais, o leitor imersivo, o terceiro tipo, surgiu de um novo modo de leitura que difere das habilidades exigidas por um texto impresso, como o virar de páginas ou até mesmo o manuseio de exemplares. Em vez de seguir uma ordem linear de leitura, ele navega por entre rastros à procura de um alvo a fim de explorá-lo, criando assim uma ordem informacional hipertextual.

Ainda relacionado às novas interações por meios digitais, em especial da hipermobilidade hiperconectada, Santaella (2013, p. 1842 de 6075) identificou outro tipo de leitor, batizado de ubíquo, por ser dotado do “poder de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo”. Originário da computação movente e persuasiva, esse leitor está inserido, fundamentalmente, no ciberespaço informacional, onde todos os sistemas convergem entre si e transmitem os mais diferentes tipos de conteúdo de maneira fluida, plástica, instantânea, interativa, hipertextual e virtual.

Já o último tipo de leitor identificado, ainda em desenvolvimento pela autora até a finalização desse estudo, é o leitor precoce. Para ela, esse tipo de leitor

se refere à espantosa adaptabilidade do sistema nervoso central, sensório e perceptivo, evidenciada por crianças que, a partir dos dezoito meses, já dominam os estímulos semióticos do smartphone e dos tablets, habilitando-as a processos de leitura interativa inteligente que dispensam a linguagem verbal (SANTAELLA, no prelo a).

Vejamos que todos esses leitores definidos pela autora não são apenas o do texto verbal, mas sim das múltiplas linguagens que nos cerceiam cotidianamente. Da mesma forma, levando com conta esses diferentes leitores definidos por Santaella, Garcia e Domingos (2021, p. 456) definem outro tipo:

O leitor do Kindle se constitui como uma conjunção dos perfis cognitivos-perceptivos do leitor contemplativo, do leitor movente, do leitor imersivo e do leitor ubíquo definidos por Santaella (2004; 2014). Graças a sua capacidade de fluir pelas diferentes aptidões

de cada um, passamos a denominá-lo como leitor convergente, quer dizer, o leitor que faz convergir habilidades de diferentes leitores em suas práticas. Essa denominação também vem do contexto em que ele nasce: o da convergência das culturas, das mídias, das linguagens, dos espaços e dos textos.



É na Linguística, entretanto, que encontramos uma definição de leitor que melhor se encaixa ao contexto do agente da voz dos audiolivros. Essa vertente de estudos, cujo foco sempre foi a observação e a descrição dos fatos da linguagem, incluindo, além de uma gramática normativa, a fala, vai conceituar o leitor enquanto aquele capaz de decodificar as palavras, compreender e interpretar um texto, ou seja, extrair dele os sentidos.

Para isso, o leitor comumente entendido pela Linguística é aquele que precisa ativar e integrar diferentes habilidades linguístico-cognitivas — em especial, a fonológica —, desenvolvidas de tal forma que fazem com que o cérebro humano se modifique, já que tanto a alfabetização como o letramento de modo geral são processos “artificiais”, como o é a própria linguagem. Em vista disso, por mais óbvio que possa parecer, ser um leitor eficiente é um pré-requisito para que uma pessoa possa atuar como um agente da voz, principalmente, quando é necessário performatizar o que se está lendo.

Assim, como visto nesse horizonte teórico, todas as definições em torno do conceito de leitor — do senso comum às pesquisas pontuais — buscam definir um receptor cuja leitura é voltada para si próprio, à sua própria interpretação do texto, quer dizer, ele lê para construir sentido para si, não para significar para o outro. Apesar de o agente da voz de um audiolivro também realizar esse processo de ler com o intuito de entender e compreender o que lê, aqui buscamos definir uma nomenclatura para aquele que lê para outrem.

É até possível que, levando em conta a acepção de um leitor que lê para construir um sentido, esse agente da voz não necessariamente tenha essa intenção. Por isso o termo “ledor”, advindo dos estudos de acessibilidade, é, em comparação ao “leitor”, um termo que melhor define o agente da voz nesse contexto, pois se trata de uma entidade que surge da intenção — e da necessidade — de ler para um



terceiro que, naquele caso da origem do audiolivro, não tem acesso ao sentido da visão. Tomando essa acepção para o caso do audiolivro, o receptor dessa mídia também não tem acesso “visual” ao texto do audiolivro, pois, ainda que seja resultado da transmediação de um livro, esse produto de mídia sonora transforma-se em outra coisa, não é mais aquele texto escrito que pode ser lido com os olhos. Definido o ledor como o nome para aquele que realiza a performance vocal do audiolivro, vejamos como podemos pensar categorias para esse agente.

4 O LEDOR ICÔNICO, O LEDOR INDICIAL E O LEDOR SIMBÓLICO: UMA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO DOS AGENTES DA VOZ DO AUDIOLIVRO

Nos estudos voltados à acessibilidade de pessoas com deficiência visual, o “ledor” é a entidade responsável por transmitir sonoramente um material escrito quando não há — ou quando não é possível — ter acesso a esse mesmo conteúdo por meio do braille por razões diversas. Entre elas, podemos pontuar a própria decodificação desse sistema de escrita tátil, que exige uma máquina para esse fim. Além disso, como argumenta Matthew Rubery (2016), o sucesso da leitura tátil depende da sensibilidade das pontas dos dedos.

Ao menos no Brasil, convencionou-se chamar os audiolivros produzidos para as pessoas com deficiência visual de “livros falados”. Em matéria para o portal Bengala Legal¹¹, cujo enfoque do conteúdo está na acessibilidade, Patrícia Silva de Jesus (2011) explica que, para os “livros falados” serem considerados como tais, é necessário que obedeçam algumas regras. A principal delas está na performance vocal, que deve ser próxima a zero — se pensarmos a partir dos graus performáticos de Zumthor (2018) — por se tratar de uma tecnologia assistiva cujo objetivo principal é o de oportunizar o acesso à informação o mais próximo da forma como o recebe alguém capaz de ler com os olhos, deixando para o assistido o espaço para

¹¹ Disponível em: <<http://www.bengalalegal.com/>>. Acesso em: 23 de nov. de 2022.

sua interpretação. Nesse sentido, a utilização de “ledor” em vez de “leitor”, dentro desse contexto de acessibilidade, vem da ideia de que o agente da voz não deve mostrar sua performatização do texto que está lendo em voz alta, mas apenas transmiti-lo oralmente da maneira mais neutra possível, já que a neutralidade total não existe.



Apesar dessas importantes diferenças no âmbito dos estudos teóricos e práticos da acessibilidade, por estarmos tratando de uma perspectiva intermidial nesse estudo, torna-se inviável considerarmos essa divisão entre o audiolivro e o livro falado levando em conta a acessibilidade como único critério de categorização. Primeiro, porque há tipos de audiolivros, como já referido na introdução, em que a performance vocal do agente da voz tem por intenção ser a mais neutra possível. Além disso, audiolivros que não foram criados objetivamente para a acessibilidade podem servir a esse fim. Generalizar, assim, todos os audiolivros enquanto um desdobramento poético, pensando a partir de Zumthor, também acaba se mostrando equivocado. Em segundo lugar, tanto os audiolivros quanto os livros falados demandam dos mesmos modos materiais (ondas sonoras), espaçotemporais (tempo), sensoriais (audição) e potencialmente semióticos (descrição). Logo, ambos são mediados e percebidos de maneira tão análoga que se torna extremamente difícil diferenciá-los.

450

Ainda que os aspectos qualificadores contextual e operacional sejam considerados, seria complexo delimitar as suas diferenças, pois além de terem a mesma fonte de origem, percorrido o mesmo caminho histórico através de diferentes mídias técnicas de produção, armazenamento, distribuição e exposição e de serem fundamentalmente compostos pela performance vocal, espera-se do audiolivro e do livro falado a transmidiação de um texto por meios da leitura vocal como produto de mídia. Possivelmente, o único critério a ser levado em conta para separar um do outro é a função primeira do livro falado, ligada à acessibilidade, mas isso não impede que uma pessoa com deficiência visual consuma audiolivros, e que um vidente consuma livros falados, como já dito.

É nesse sentido que livro falado e audiolivro têm, às vezes, sido usados como sinônimos. Entendemos que um critério que pode distingui-los está em que enquanto o livro falado, como o nome sugere, se restringe à fala, o audiolivro pode se



beneficiar de avanços tecnológicos para criar novos e diferentes efeitos sonoros, trilhas sonoras e outras adições que ampliam a experiência do ouvinte, incluindo aí modos artificiais de criação ou emulação da voz humana. Para este trabalho, entendemos o audiolivro e o livro falado não como dois tipos de mídias qualificadas distintas, como os estudos de acessibilidade buscam geralmente separar, mas, sim, como a segunda se tornando uma submídia da primeira. Nesse caso, um livro falado poderia indicar o grau zero de performance dos audiolivros. Contudo, isso não nos impede de nos apropriarmos do termo leitor, também constituindo para esse agente graus de performance, desde a quase ausência até aquelas mais marcadas por elementos prosódicos.

Assim, com base no que apresentamos até aqui e nos estudos anteriores que integram essa pesquisa de Doutorado, propomos a categorização de três tipos de leitores, tendo em perspectiva a intencionalidade envolvida em suas performance vocal. Para isso, nos baseamos nos modos da modalidade semiótica, a partir de Elleström (2021), distinguindo-os entre leitor icônico, leitor indicial e leitor simbólico.

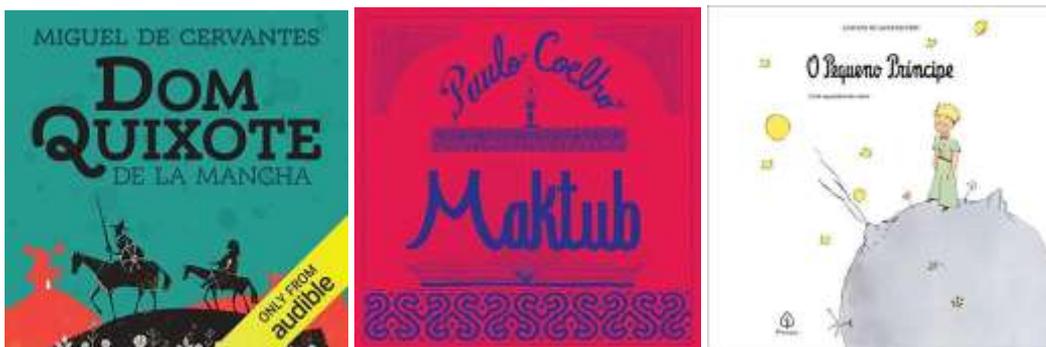
O leitor icônico é aquele que remete a um contador de histórias, que manifesta sua interpretação da mídia verbal. Esse tipo de leitor, assim, expressa pausas, mudanças de ritmos, inflexões e utiliza outros recursos sonoros para mostrar o significado que ele, em suas leituras do texto, construiu a partir de sua interpretação. Sua intenção é, nesse sentido, muito mais do que decodificar as palavras, mas dar-lhes significado, dramatizando a ação de personagens, seguindo o ritmo das ações e imbuindo sua leitura de suas emoções. Por isso, qualificamos esse leitor como icônico, visto o poder de sugestão que sua leitura em voz alta carrega, pois ele cria sentido a partir da semelhança com os elementos que representa.

Exemplos de audiolivros que trazem esse leitor são os audiolivros da versão em português de *Dom Quixote de la Mancha* (2018), escrito por Miguel de Cervantes, em que o leitor icônico Jaime Leibovich vai tecendo determinadas ondulações na voz, por vezes a ponto de sussurrar determinadas passagens do livro. Outro produto de mídia que traz característica semelhante é *Maktub* (2021), de Paulo Coelho, em que o leitor icônico Raul de Orofino vai

realizando determinadas pausas com um tom de voz mais baixo e calmo. Outro exemplo está em *O Pequeno Príncipe* (2021), de Antoine de Saint-Exupéry, na leitura icônica em voz alta de Bruno Linhares, que assume um tom mais rápido e enérgico em alguns momentos da história.



Figura 2 - Capas dos audiolivros de *Dom Quixote de la Mancha* (2018), *Maktub* (2021) e *O Pequeno Príncipe* (2021).



Fonte: Audible.

452

Já ledor indicial é aquele que não somente mostra sua interpretação da mídia verbal escrita, como também dramatiza personagens, buscando colocar o perceptor “dentro da cena”. Esse tipo de ledor manifesta as idiossincrasias de cada personagem, buscando dar-lhe um caráter de “existência real” a partir de uma identidade única para cada um deles. Assim, ele também pode intercalar papéis, de narrador e de personagens, fazendo diferentes vozes para cada um deles. O grau quase máximo de performance está na constituição dessa “cena sonora”, como se o acontecimento fosse gravado ao vivo, às vezes incluindo efeitos sonoros, como o barulho da chuva ou da água caindo de uma torneira aberta. Todos esses elementos constituem-se como índices de algo que acontece enquanto narrado, ao modo dramático.

O ledor indicial pode ser encontrado em audiolivros como *O Auto da Compadecida* (2019), peça de teatro escrita por Ariano Suassuna e lida por Antonio Nóbrega. Nesse produto de mídia, Nóbrega traz como principal marcador de sua performance vocal o sotaque nordestino, o qual permite contextualizar a narrativa e ainda criar



personalidade aos personagens que a compõem. Um outro caso semelhante é o audiolivro de *O restaurante no fim do universo* (2022), segundo volume da série *O Guia do Mochileiro das Galáxias*, de Douglas Adams, em que o leitor indicial Adriano Pellegrini vai modificando sua performance conforme os diálogos dos personagens vão sendo desenvolvidos, potencializando, nesse caso, o tom humorístico que marca os cinco volumes dessa ficção científica espacial.

Figura 3 - Capas dos audiolivros de *O Auto da Compadecida* (2019) e *O restaurante no fim do universo* (2022)



Fonte: Tocalivros e Audible.

453

Há, também, situações em que um audiolivro pode contar com mais de um leitor indicial, como é o caso do produto de mídia inspirado na série de história em quadrinho *Sandman* (2020), de Neil Gaiman. Contando com um elenco composto em parte por atores hollywoodianos, como James McAvoy (*Fragmentado* e *X-Men: Primeira Classe*) e Andy Serkis (*O Senhor dos Anéis* e *Planeta dos Macacos*), cada um dos integrantes do elenco assume para si o papel de um dos personagens, tendo o próprio autor na função do narrador. Além dessa dramatização próxima a do cinema, a constituição do contexto da cena, a partir dos efeitos sonoros, mostra um grau alto de performance. Considerando que a voz é diferente para cada um dos personagens, é possível afirmarmos que o fato de o leitor indicial constituir uma “imagem” para seu personagem leva o ouvinte a buscar uma figuração que se aproxime dessa

O LECTOR SIMBÓLICO, O ICÔNICO E O INDICIAL: UMA PROPOSTA...
Afluentes, UFMA/CCEL, v.8, n.23,
p. 430-459, jun/dez de 2023
ISSN 2525-3441

imagem. Essa construção pelo ouvinte ocorre de um modo muito próximo àquele da leitura silenciosa, ainda que sem o aporte da voz idiossincrática, pois, ao contrário do cinema, esse ouvinte busca elementos em seu repertório de imagens.

Em produtos de mídia como esse, com alto grau de performance a partir da dramatização, as fronteiras entre o audiolivro, a radionovela e o radioteatro acabam por se diluir. E essa dissolução nos leva à já referida aproximação da indústria do audiolivro com a do cinema, como citado na introdução. Essa aproximação está no modo como as cenas precisam ser roteirizadas e passar, ainda, pela pós-produção, quando os sons ambientais e, às vezes, a trilha sonora, são inseridos.



Figura 4 - Capa do audiolivro *Sandman* (2020).



454

Fonte: Audible.

Por fim, o leitor simbólico é aquele que se volta para a palavra *per se*, em seu significado convencional e, assim, sua performance vocal busca ser a mais linear possível: sem alterações na entonação, sem a presença de sotaques ou outros recursos sonoros que remetam a uma possível dramatização e que possam ser percebidos por meio da audição. Ele se volta, assim, à convenção da emissão sonora da palavra. Concordando com Zumthor, os pontos em que essa performance sai do zero tem sentido sintático, como a leitura da pontuação.

Em nosso entendimento, esse tipo de leitor busca evitar a manifestação de significado por meio da leitura em voz alta, pois o seu principal objetivo é o de apenas transmitir oralmente a mídia



verbal escrita sem nenhum tipo de inferência, quer dizer, a palavra falada como convenção fonética do grafema. Por essa razão, o modo da modalidade semiótica é simbólico, porque sua intenção é apenas a de decodificar as palavras para o perceptor. Do ponto de vista da semiótica peirciana, os signos das palavras são, em sua essência, convencionados em sua origem e também

a partir de determinados fenômenos, como a derivação, a composição, a abreviação, a reduplicação, o hibridismo, a combinação e a intensificação. O leitor simbólico, assim, manifesta, por assim dizer, o objeto fônico dessa convenção.

Exemplo desse tipo de leitor pode ser encontrado em audiolivros como *O Milagre do Amanhã* (2018), escrito por Hal Elrod e lido em voz alta por Alfredo Rolo. Nesse produto de mídia em específico, Alfredo Rolo desempenha o papel de leitor simbólico ao apresentar uma performance vocal sem modulações ou expressões. Um outro exemplo é a performance vocal de Areias Herbert, então leitor simbólico da versão em português de *Lincoln* (2018), cuja percepção durante a audição é a de um produto de mídia fundamentado na monotonicidade. Há também a presença desse tipo de leitor na versão em audiolivro de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2019), de Machado de Assis, em que a leitura de Gustavo Ottoni segue pelo mesmo caminho que os dois casos citados.

Trata-se, portanto, de um leitor que desempenha uma leitura em voz alta quase “robótica”, que muito se aproxima à decodificação de um e-book realizada pela Alexa — embora no caso da assistente virtual da Amazon não se trate de um audiolivro, mas de uma re-mediação, isto é, da re-exposição ou de uma segunda mediação das configurações materiais, espaçotemporais, sensoriais e potencialmente semióticas do conteúdo escrito de um e-book por meio de novos modos das respectivas modalidades, como já descrevemos em outro trabalho citado na introdução deste estudo.



Figura 1 - Capas dos audiolivros de *O Milagre do Amanhã* (2018), *Lincoln* (2018) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2019)



Fonte: Audible.

Embora tenhamos discutido essas categorias de leitores de forma isolada, partindo de exemplos específicos de audiolivros, é importante enfatizarmos que a presença de uma categoria de leitor em um audiolivro não exclui a presença de outra. Isso se deve ao fato de que cada audiolivro carrega consigo uma identidade e uma intenção comunicativa próprias. De qualquer modo, as interações entre esses leitores complexificam a percepção dos audiolivros, tornando-a mais ou menos imersiva para quem consome esse tipo de mídia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Narrador, locutor, ator, leitor ou ledor: como chamar o agente da voz de um audiolivro? Ao buscarmos uma resposta para esse questionamento norteador, nos deparamos com uma variedade de conceituações de diferentes áreas de pesquisa, as quais buscamos apresentar e, ao mesmo tempo, apontar os motivos que nos levam a crer que, à exceção de ledor, não são suficientes ou até mesmo são equivocadas para definir o agente da voz desse tipo de mídia. Ainda que o termo ledor possa satisfazer esse agenciamento, talvez fosse necessário criar



um um nome específico, o que é permitido em qualquer língua, mas o sucesso dessa empreitada ficaria sujeito à adoção dessa nova palavra.

Embora restrito ao nicho específico, como visto, dos livros falados voltados para os cegos, o termo ledor se mostrou satisfatório por relacionar, principalmente, a questão da leitura para um terceiro, e não para si próprio. Assim, buscando expandir sua conceitualização a outros tipos de performance vocal que não somente aquela que tenta ser apenas uma decodificação fônica, buscamos cunhar três tipos de ledores, evocando os Estudos de Intermidialidade propostos por Elleström (2021) a partir da semiótica peirceana: o ledor icônico, o ledor indicial e o ledor simbólico.

É relevante observar que a ordem apresentada dessas categorias segue a lógica da primeiridade, secundidade e terceiridade de Charles Peirce. Mas, se as analisássemos por meio de uma escala de performance por meio da perspectiva de Zumthor (2018), veremos outra disposição, então capaz de nos fazer compreender melhor a complexidade das interações entre os ledores dos audiolivros. De um lado, em uma das extremidades, estaria o ledor simbólico, representado um nível performático próximo a zero, enquanto o ledor indicial estaria de outro, ocupando um nível mais alto de performance, e o ledor icônico estaria em um ponto intermediário entre essas duas categorias.

Na referida pesquisa de Doutorado, a definição desses diferentes tipos de ledores nos auxiliará na compreensão, descrição e categorização dos diferentes tipos de audiolivro, focalizando não somente na questão da performance sonora, mas também na forma como ela se relaciona com as trilhas e os efeitos sonoros, integrando-os de diferentes maneiras. Para isso, é necessário compreendermos de que maneira esses outros elementos sonoros constroem sentido, o que fizemos em outro estudo¹².

¹² Ver: GARCIA, Jaimeson Machado; DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. *From cinema to audiobook: sharing media features*. In: Ekphrasis, Romênia. DOI: 10.24193/ekphrasis.29.4. Disponível em: <<https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/29E4.pdf>>. Acesso em: 5 de nov. de 2023.



Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que viabilizou essa pesquisa sob a forma de bolsa de estudo para o doutorando deste artigo por meio do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior (PROSUC).

REFERÊNCIAS

ADAMS, Douglas. *O restaurante no fim do universo*. Ledor: Adriano Pellegrini. São Paulo: Editora Arqueiro, 2022. Audiolivro.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ledor: Gustavo Ottoni. São Paulo: Editora Globo, 2019. Audiolivro.

BÄCKSTRÖM, Per; FÜHRER, Heidrun; SCHIRRMACHER, Beate. *The intermediality of performance*. In: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. New York: Routledge, 2022.

BAJARD, Élie. *Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez, 2014.

BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies*. In: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. New York: Routledge, 2022.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Ledor: Jaime Leibovich. Publisher: Audible, 2018. Audiolivro.

COELHO, Paulo. *Maktub*. Ledor: Raul de Orofino. Barcelona: Sant Jordi Associados, 2021. Audiolivro.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais*. Tradução: Beatriz Alves Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

ELROD, Hal. *O milagre do amanhã*. Ledor: Alfredo Rolo. Rio de Janeiro: Editora BestSeller, 2018. Audiolivro.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai., 2002.

GAIMAN, Neil; MAGGS, *Dirk*. *Sandman*. Ledor(es): Riz Ahmed, Kat Dennings, Taron Egerton, Neil Gaiman, James McAvoy, Samantha Morton, Bebe Neuwirth, Andy Serkis, Michael Sheen. Publisher: Audible, 2020. Audiolivro.



GARCIA, J. M.; MUNARI, A. C. O leitor convergente: as características perceptivas-cognitivas do leitor do Kindle. In: GABRIEL, Rosângela; GUIMARÃES, Rafael E.; TOWNSEND, Sabine A. M. (Org.). *Alfabetização: Interculturalidade, cognição e diversidade linguística*. 1ed. Campinas: Pontes, 2021, v. 1, p. 1-200.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GOODWIN, Doris Kearns. *Lincoln*. Ledor: Areias Herbert. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018. Audiolivro.

JENSEN, Signe Kjær; SALMOSE, Niklas. Media and modalities – Film. In: BRUHN, Jørgen; SCHIRRMACHER, Beate. (Aut.). *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. 1 ed. Nova York: Routledge, 2022. p. 28-41

JESUS, Patrícia Silva de. Livros sonoros: audiolivro, audiobook e livro falado. Bengala Legal, 2011. Disponível em: <<http://www.bengalalegal.com/livros-sonoros>>. Acesso em: 21 de dez. de 2022.

RUBERY, Matthew. *The Untold Story of the Talking Book*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2016.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O Pequeno Príncipe*. Ledor: Bruno Linhares. São Paulo: Ciranda Cultural, 2021. Audiolivro.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação Ubíqua: repercussões na cultura e na educação*. São Paulo: Paulos, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Humanos hiperhíbridos: linguagens e cultura na segunda era da internet*. São Paulo: Paulus, 2021. Edição do Kindle.

SANTAELLA, Lucia. *Neo-humano: a sétima revolução do Sapiens*. São Paulo: Paulus, 2022. Edição do Kindle.

SONNENSCHNEIN, David. *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Michigan: Michael Wiese Productions, 2001.

SPRITZER, Mirna. A peça radiofônica: vocalidade, escuta e narração. In: *Contações de histórias: tradição, poéticas e interfaces*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Ledor: Antonio Nóbrega. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. Audiolivro.

THOMPSON, John B. *As guerras do livro: a revolução digital no universo editorial*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.