

# Do texto escrito à *performance sonora*, do livro impresso ao audiolivro: uma análise intermidial

*From Written Text to Sound Performance, from Printed Book to Audiobook: an Intermedial Analysis*

**Jaimeson Machado Garcia**

Universidade de Santa Cruz do Sul  
(Unisc) | Santa Cruz do Sul | RS | BR  
Prosuc | Capes  
jaimesonmachadogarcia@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0002-3398-6828>

**Ana Cláudia Munari Domingos**

Universidade de Santa Cruz do Sul  
(Unisc) | Santa Cruz do Sul | RS | BR  
anacmunari@unisc.br  
<http://orcid.org/0000-0002-6629-588X>

**Resumo:** Este estudo, integrante de uma pesquisa de doutorado mais abrangente em formato *multi-paper*, direciona seu foco para os audiolivros e suas distintas manifestações sob a ótica dos Estudos de Intermidialidade, bem como sob perspectivas teóricas correlatas e complementares. Seu propósito reside em examinar como um mesmo texto literário pode ser transmídiado através da integração e combinação entre a *performance sonora* dos leitores e a da música e dos efeitos sonoros, quando presentes. Busca-se, por meio desse estudo, destacar a complexidade e a adaptabilidade do audiolivro em sua natureza multissemiótica e suas potencialidades intermidiais. Para aprofundar a análise, exploramos três estudos de caso: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; e *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry. Essas obras foram selecionadas devido à sua disponibilidade em domínio público e à variedade significativa de versões disponíveis em audiolivro. Pontuamos diferentes hipóteses para as diferenças entre tipos de audiolivros, estabelecendo, ao final, uma breve reflexão em torno da necessidade de uma classificação dos audiolivros levando em conta a *performance sonora*, a música e os efeitos sonoros. Ao final, estabelecemos um entendimento mais abrangente sobre as nuances e potencialidades dessa forma de mídia sonora.

**Palavras-chave:** livro; audiolivro; leitor; semiótica; Estudos de Intermidialidade.



**Abstract:** This study, part of a broader doctoral research project in a multipaper format, centers on audiobooks and their many manifestations through the framework of the Intermedial Studies, as well as related and complementary theoretical perspectives. The objective is to investigate how the same literary text can be transmediated through the integration and combination of readers' sound performances with music and sound effects, when applicable. The research seeks to underscore the complexity and versality of audiobooks in their multimediotic nature and intermedial capabilities. To facilitate a deeper analysis, three case studies are explored: *Alice no País das Maravilhas* by Lewis Carroll, *Memórias póstumas de Brás Cubas* by Machado de Assis, and *O pequeno príncipe* by Antoine de Saint-Exupéry. These works were selected due to their public domain status and the extensive range of audiobook versions available. The study proposes different hypotheses regarding the variations among audiobook types, concluding with a reflective discussion on the necessity of a classification system that considers sound performance, music, and sound effects. Through this analysis, the research aims to contribute to a more comprehensive understanding of the nuances and potential of this auditory media.

**Keywords:** book; audiobook; lector; semiotic; Intermedial Studies.

## 1 Vamos ter um novo tipo de livro?

Segundo Rubery (2016), a pergunta presente no título dessa introdução teria sido feita por Thomas Edison ao delinear as possíveis funcionalidades do fonógrafo, uma das primeiras máquinas de gravação e reprodução sonora da história da comunicação humana.<sup>1</sup> Edison viu no fonógrafo um meio de criar um mercado de produtos de mídia em áudio, entre os quais estava a transmissão da leitura em voz alta de textos literários, visando os leitores “[...] que estavam simplesmente curiosos sobre formatos alternativos para a literatura até aqueles que haviam sido deixados para trás devido a deficiências, analfabetismo ou acesso limitado à impressão” (2016, p. 31, tradução nossa).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Este trabalho de pesquisa foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (processo número: 304566/2021-7).

<sup>2</sup> “[...] those who were simply curious about alter-native formats for literature to those who had been left behind because of disabilities, illiteracy, or limited access to print”.

O fonógrafo, que não somente passou por diversas transformações tecnológicas ao longo das décadas subsequentes como também inspirou outras máquinas de mesmo tipo, funcionava por meio de um diafragma sensível às reverberações das ondas sonoras que atravessavam o ambiente. Com uma agulha vibrando em consonância com a frequência sonora, esse componente esculpia ranhuras em um cilindro de estanho, captando os sons – principalmente os produzidos pela leitura em voz alta.

Embora essa modalidade de leitura tenha sido a primeira forma de decodificação elétrica do texto escrito, o surgimento do fonógrafo conferiu aos leitores um momento singular de intimidade: uma experiência paralela, porém alternativa, à leitura silenciosa. Os textos escutados costumavam ser, sobretudo inicialmente, discursos políticos, e passaram a incluir poemas e trechos de obras literárias até chegar ao tipo que o popularizou, a música. Rubery (2016) afirma que, em razão de tal funcionalidade, o livro sonorizado foi o primeiro tipo de mídia a desafiar o monopólio do livro impresso, já que a sociedade letrada da época passou a se questionar sobre o destino desse suporte secular.

Hoje, no entanto, é amplamente reconhecido entre os estudiosos que o surgimento de um tipo de mídia não substitui outra, mas sim resulta em uma coexistência mútua. Na mesma esteira, os audiolivros não substituíram os livros, mas se tornaram, durante décadas, um meio de acessibilidade direcionada, sobretudo para aqueles com algum tipo ou nível de deficiência visual. Isso porque, ao contrário do *braille*, esse tipo de mídia não exige o domínio de uma linguagem específica nem esforço físico adicional em casos de limitações motoras, circunstância particularmente relevante para os que, por exemplo, perderam a visão ou adquiriram outras sequelas físicas durante os conflitos da Segunda Guerra Mundial, época em que a tecnologia se afirma.

O desenvolvimento progressivo dos suportes de armazenamento e exibição de produtos de mídias sonoros, que trouxeram uma maior capacidade de armazenamento de gravação e uma qualidade de som melhor que a dos cilindros, transformou o cenário dos produtos de mídia. Apesar de o desenvolvimento do disco de vinil ter fomentado a indústria do audiolivro, Thompson (2021) defende que foi o cassete compacto de áudio, concebido pela *Philips* no ano de 1962, o responsável pela expansão abrangente.

Desde então, fatores como a digitalização, a hibridização e a convergência das mídias, bem como a popularização da internet doméstica, têm desencadeado o surgimento de novas formas de armazenamento e distribuição, como os CDs. Mas, já no século XXI, podemos dizer que uma verdadeira revolução digital na indústria foi desencadeada a partir da ascensão das plataformas *online*, trazendo consigo diversas repercussões para o setor editorial dos livros em formato de áudio, especialmente após o lançamento do iTunes, da Apple, e, mais recentemente, a popularização dos serviços de *streaming* como o Audible, da Amazon, que oportunizaram o acesso através de dispositivos eletrônicos como *smartphones*, *tablets* e computadores.

O novo formato em *streaming* fez surgir uma indústria de produção de audiolivros que se vale não apenas da voz humana ou da *performance* sonora, mas também da música e dos efeitos sonoros, associados em diferentes e variadas possibilidades. Essa evolução tecnológica não apenas expandiu as possibilidades de produção, mas também diversificou significativamente o perfil daquele ouvinte inicialmente idealizado por Edison (Rubery, 2016). Esse público é tanto diversificado quanto variável, e reúne desde usuários frequentes até casuais, entre aqueles que aproveitam o tempo de deslocamento para escutar literatura ou autoajuda, estudantes que ouvem obras de referência, ouvintes que buscam experiências sensoriais através de uma mídia com a qual têm intimidade através da música, aproveitando os

corriqueiros fones de ouvido, e aqueles que se tornaram fãs de produções que utilizam de forma criativa recursos sonoros e musicais. A evolução das mídias de armazenamento e de exposição não só reflete uma mudança nas práticas de leitura e no consumo de literatura, mas também aponta para uma adaptação contínua às demandas de um público em constante variação e segmentação.

É diante dessa nova e múltipla oferta que o presente estudo, parte integrante de uma pesquisa maior de doutoramento em formato *multipaper*<sup>3</sup> cuja ênfase está justamente nos audiolivros, tem por objetivo analisar as diferentes formas como um mesmo texto literário pode ser transmediado para o audiolivro. A partir da análise de diferentes transmidiações de um mesmo texto literário, buscamos exemplificar a complexidade e a adaptabilidade desse tipo de mídia sonora em seu caráter multissemiótico, mostrando como o uso desses diferentes recursos pode transformar a experiência de escuta da literatura. Embora o enfoque deste estudo esteja voltado para essa análise, é essencial considerar como o perfil variado dos consumidores pode influenciar as escolhas estéticas e técnicas nas produções de audiolivros, afetando diretamente a intermidialidade que se busca investigar, já que reconhecer essa diversificação é crucial para entender as dinâmicas atuais e futuras do mercado de audiolivros.

Dessa forma, este trabalho não só explora comparativamente a adaptação de textos literários para audiolivros, mas propõe uma reflexão inicial sobre o papel central do seu perceptor<sup>4</sup> nesse processo de transmediação, sugerindo que futuras pesquisas possam aprofundar ainda mais essa relação entre produção e consumo na indústria dos audiolivros. Por meio desse estudo, almejamos, dessa forma, observar a indústria do audiolivro em sua relação com a cultura literária, uma vez que os desdobramentos observados nos facultam analisar não apenas o papel desse tipo de mídia na tessitura da cultura contemporânea, mas suas reverberações nas práticas leitoras.

Para isso, faremos três estudos de caso que, ao serem cotejados, nos oferecem diferentes perspectivas sobre a transmediação de livros para audiolivros: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; e *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry. A seleção dessas obras se justifica por elas oferecerem uma significativa diversidade de produtos de mídias resultantes da adaptação entre o escrito e o sonoro a partir de diferentes recursos e, notadamente, por se encontrarem em domínio público.

Para isso, estruturamos o presente estudo em três partes. Considerando que “[...] todas as mídias [...] só podem ser completamente compreendidas em relação a outros tipos de mídia com as quais compartilham recursos básicos”, como explica Lars Elleström (2021, p. 11), na primeira parte apresentamos o livro e o audiolivro enquanto tipos de mídia qualificada, a fim de elencarmos as diferenças nos processos de mediação de um texto literário e entre as linguagens que as constituem. Em um segundo momento, apresentamos diferentes hipóteses para o fato de os audiolivros serem tão diferentes entre si ao analisarmos os audiolivros transmidia-

<sup>3</sup> O modelo *multipaper* é uma dinâmica de pesquisa alternativa à tradicional tese monográfica. Ao invés de uma sucessão contínua de capítulos a partir de uma abordagem de publicação integral, o *multipaper* se caracteriza como “[...] uma coletânea de artigos publicáveis, acompanhados, ou não, de um capítulo introdutório e de considerações finais”, como explicam mais detalhadamente Gabriele Mutti e Tiago Klüber (2018, p. 3). Trata-se, portanto, de uma abordagem segmentada e contínua, que busca dividir a pesquisa em unidades menores e autônomas, mas dentro de um mesmo escopo temático.

<sup>4</sup> Perceptor (*perceiver*) é o nome que Lars Elleström (2021) dá àquele que percebe e interpreta o valor cognitivo dos produtos de mídia, que agrupa todos os tipos de receptores.

dos das três referidas obras, considerando a *performance* sonora, a música e os efeitos sonoros.<sup>5</sup> Por fim, buscamos responder ao questionamento de Edison com o qual iniciamos este artigo e estabelecemos uma reflexão em torno da necessidade de uma classificação aos audiolivros.

## 2 O livro impresso e o audiolivro enquanto mídias qualificadas

O livro e o audiolivro representam dois pilares fundamentais da midiação de um texto literário, embora cada um ofereça uma abordagem singular na forma como realiza isso. Tais diferenças são possíveis de serem observadas por meio da teoria proposta por Lars Elleström (2021) para os Estudos de Intermidialidade, tendo em vista seu modelo de classificação para as mídias – um modelo que, convém destacar, é caracterizado como irredutível, mas possível de ser expandido.

Apropriando-se das bases da teoria da comunicação, Elleström (2021) propõe duas grandes categorias para os tipos de mídia, as básicas e as qualificadas, que dependem da análise comparativa para que possam ser distinguidas entre si. As mídias básicas são todas aquelas que podem ser compreendidas e distinguidasumas das outras apenas considerando as quatro modalidades presentes em todas elas: a material (sólido, líquido, gasoso e plasmático; ou orgânico e inorgânico); a espaço-temporal (tempo, largura, altura e profundidade); a sensorial (visão, olfato, paladar, tato e audição); e a semiótica (ícone, índice e símbolo, as quais são renomeadas, respectivamente, como ilustração, indicação e descrição).

Já as mídias qualificadas são todas aquelas em que a análise de tais modalidades não é suficiente para distinguirmos um tipo de mídia de outro, sendo necessário, em circunstâncias como essas, levar em consideração dois aspectos qualificadores voltados ao entendimento de seus históricos e o de seus usos sociais. O aspecto qualificador contextual diz respeito à “[...] formação de tipos de mídias com base em práticas, discursos e convenções histórica e geograficamente determinadas” (2021, p. 98); enquanto o aspecto qualificador operacional refere-se à “[...] construção de tipos de mídia com base nas tarefas comunicativas esperadas ou presumidas” (2021, p. 100).

Em vista dessa estrutura conceitual, o livro e o audiolivro podem ser considerados dois tipos de mídia qualificada distintos. Vejamos que o termo “livro”, ainda que possa agragar tipos muito distintos entre si – a pauta de um concerto, um conjunto de receitas, uma narrativa biográfica, um álbum de fotografias –, formaliza um conjunto de recursos de senso comum: o formato códice, capa e contracapa, lombada, título e autor impressos, etc. Há todo um campo de estudo do livro para além da sua própria indústria de produção e todo um vasto universo de subcampos em torno da cultura do livro. Nossa intenção, neste trabalho, é de nos aproximarmos da cultura do audiolivro, entendendo-a como esse subcampo que se torna cada vez mais autônomo.

Embora seja possível nos depararmos com determinados produtos de mídia na configuração de livro impresso que também integram imagens, tal como observado em obras ilustradas infantis ou compilações de fotografias, a mídia básica que se destaca quando nos referimos a esse tipo de mídia é texto escrito. A partir das definições de Pedro Atã e Beate

<sup>5</sup> É importante mencionar que há uma considerável quantidade de audiolivros que emprega a música como um componente paratextual, principalmente para marcar o início e o final de capítulos. No entanto, nosso intento reside na análise desse tipo de mídia sonora – e dos efeitos sonoros – quando integrados e amalgamados à *performance* sonora, seja de modo diegético ou extradiegético na condução da narrativa em si.

Schirrmacher (2022), podemos considerar, nesse sentido, o livro em sua modalidade material como um objeto estável, contendo a mídia básica texto escrito fixo nas páginas. Por conta de sua solidez, somos compelidos a deslocar nossos olhos e cabeça, ou mesmo ajustar a posição do livro enquanto lemos.

Na modalidade sensorial, a predominância recai sobre a visão, embora a audição também possa ser considerada, dado que, ao nos engajarmos na leitura, emitimos sons, ainda que apenas em nossa mente, visto que as palavras escritas são representações de sons. Precisamos considerar, ainda, o tato, em decorrência da manipulação do livro e da virada de páginas. Na modalidade espaço-temporal, a leitura de textos é um acontecimento temporal, uma vez que seguimos uma progressão linear, palavra após palavra em uma cadência contínua, enquanto os sentidos do texto somente podem ser alcançados nessa decodificação linear. Neste contexto, detemos uma margem variável de controle sobre esse processo, pois, conforme nosso desejo ou capacidade, podemos ajustar a velocidade da leitura, optando por uma abordagem rápida ou lenta, bem como decidir interromper a narrativa tanto no meio de uma sentença quanto ao término de um capítulo.

Na modalidade semiótica, conforme elucidado por Atã e Schirrmacher (2022), a linguagem escrita é, em sua maioria, concebida como um sistema descritivo (simbólico), no qual a representação de objetos é realizada mediante convenções estabelecidas. Entretanto, em um grau menor, a ilustração (ícone) e a indicação (índice) também se manifestam, revelando-se quando certas palavras ou representações possuem uma relação de semelhança com seus objetos, seja através de sua forma ou estrutura, ou quando estabelecem uma conexão direta entre o sinal linguístico e um objeto específico.

Já no caso do audiolivro, “[...] o tipo básico de mídia do texto não é percebido visualmente em uma página, mas acusticamente por meio de ondas sonoras eletrônicas” (Atã e Schirrmacher, 2022, p. 45, tradução nossa).<sup>6</sup> Enquanto, no livro impresso, é a materialidade das páginas e da tinta que desempenha um papel fundamental na transmissão da informação, no audiolivro, é essa natureza ondulatória do som que carrega e comunica o conteúdo textual. Na modalidade sensorial, a audição emerge como o modo predominante de percepção, com a possibilidade adicional de considerar a interocepção, uma vez que as ondas sonoras podem influenciar variáveis fisiológicas, tais como temperatura corporal, pulsação, sudorese e circulação sanguínea. No entanto, é possível também observar suas manifestações em determinadas superfícies, na forma de figuras geométricas, como em um copo de água, grãos de areia sobre uma placa vibratória, ou até mesmo em telas, na forma de espectros, por meio de programas e dispositivos específicos para a captura e representação de ondas sonoras.

Na modalidade espaço-temporal, temos a tridimensionalidade, estabelecida com base em pelo menos dois motivos principais: em primeiro lugar, devido à capacidade de propagação do som, especialmente quando reproduzido por meio de caixas de som; em segundo lugar, pela viabilidade de representar ambientes como salas, paredes, cavernas, catedrais ou qualquer outro espaço capaz de refletir o som, o que pode ser aprimorado mediante o tratamento dos elementos sonoros com técnicas como reverberação, eco ou filtragem adequados, como explicado por David Sonnenschein (2001, p. 160). Já o tempo, desconsiderando determinadas propriedades físicas espaço-temporais intrínsecas às ondas sonoras, pode ser entendido como a duração da percepção dos audiolivros.

---

<sup>6</sup> “the basic media type of text is not perceived visually on a page but acoustically via electronic sound waves”.

Na modalidade semiótica, a descrição é ainda a representação que se destaca, visto que a palavra falada é também a mídia básica do audiolivro. Mas é também presente a ilustração (ícone), sobretudo na música, e a indicação (índice) quando os sons são reconhecidos em sua relação direta com um objeto existente fora da esfera de representação. Além disso, podemos adicionar um nível de complexidade aos audiolivros a partir da forma como se dá a *performance sonora*, pela voz humana, em suas múltiplas possibilidades.

Garcia, Domingos e Fronckowiak (2023), ao proporem o termo “ledor” aos agentes da voz responsáveis pela leitura em voz alta, definem três tipos de *performance sonora* com base na concepção de primeiridade, secundidade e terceiridade de Charles Peirce (Santaella, 2018). Tais categorias não são mutuamente excludentes, já que um audiolivro pode ser midiado por diferentes ledores. Todavia, é imprescindível que haja pelo menos um tipo desses três para que um audiolivro seja considerado como tal, já que a presença de pelo menos um ledor, segundo os autores, é o fator essencial que confere a natureza de um audiolivro.

Para os autores, a *performance sonora* do leitor icônico adota a forma de dramatização, equivalente à de um narrador de histórias, aludindo, assim, a emoções e sensações mediante o emprego de pausas, variações de ritmo, inflexões e outros recursos sonoros inerentes à expressão vocal humana. Já a *performance sonora* do leitor indicial busca imergir o ouvinte na cena, conferindo uma experiência sensorial semelhante à de uma encenação teatral ou uma produção audiovisual, pois o ledor indicial assume ser um ou mais personagens. O ledor simbólico, por sua vez, caracteriza-se por uma *performance sonora* que se assemelha à concepção de uma fala monótona, buscando uma neutralidade discernível por meio de uma articulação linear e desprovida de modulações na entonação, sotaques ou outros elementos que possam insinuar uma dramatização. Convém destacar que a neutralidade total não é possível, visto que nuances sutis da voz humana tendem a se manifestar em alguns pontos da leitura, já que a própria fonética exige determinadas inflexões.

As mesmas relações semióticas também são possíveis de serem observadas na música e nos efeitos sonoros, que no âmbito dos audiolivros assumem, em geral, um caráter auxiliar – mas não menos importante na construção de significados. Para Garcia e Domingos (2024), a música, em sua propriedade icônica, harmoniza-se com a cadência da cena de modo sincrônico ao ponto de entrelaçar-se tão intimamente com os efeitos sonoros que poderiam substituí-los. Vejamos que a música é considerada pelos estudiosos como uma representação de base icônica, pois as ondas sonoras organizadas da música “imitam” os sons físicos naturais. No âmbito audiovisual, essa peculiaridade é comumente apreendida através da técnica conhecida como *mickeymousing*, cuja gênese remonta à década de 1920. Amplamente utilizada em trilhas sonoras de animações, *mickeymousing* representa o uso da música acompanhando e enfatizando de forma direta e sincronizada as ações físicas dos personagens ou eventos na tela. O termo tem suas origens nos primeiros curtas do Mickey Mouse, em que a música sublinhava os movimentos e gestos dos personagens de maneira precisa, criando uma forte ligação entre o som e a imagem. Essa técnica serve para intensificar a narrativa visual, tornando as ações mais vívidas e dinâmicas ao reforçar o que está sendo visto com sons que “imitam” os movimentos.

Embora a ausência de imagens pareça limitar o uso dessa técnica, no contexto dos audiolivros, o *mickeymousing* pode ser verificável em produções que utilizam a música e os efeitos sonoros para “desenhar” as ações descritas pela narração. Por exemplo, em cenas nas quais um personagem realiza uma ação específica, como correr, tropeçar ou abrir uma porta, a música ou os efeitos sonoros podem ser sincronizados de forma a refletir essas ações,

criando uma espécie de “imagem sonora” que guia a imaginação do ouvinte. Essa aplicação de *mickeymousing* em audiolivros ajuda a intensificar a experiência auditiva, substituindo as pistas visuais por sinais sonoros que evocam imagens mentais no ouvinte, tornando a narração mais imersiva. Tal prática demonstra a flexibilidade dos recursos sonoros em audiolivros e a maneira como técnicas tradicionalmente visuais podem ser adaptadas, ampliando as possibilidades expressivas dessa mídia sonora.

Já em sua propriedade indicial, a música tem o poder de edificar significados ao retratar a passagem temporal, a geolocalização ou uma identidade étnica específica, embora tal relação só se concretize se o observador for capaz de discerni-la. Por fim, em sua manifestação simbólica, a música atua por convenções, por exemplo, um hino religioso, a cadência de tambores que anuncia a guerra, uma música lenta que representa a tristeza. Ainda neste caso, a iconicidade se faz presente, porque essas convenções têm origem, por exemplo, na relação entre o ritmo da música e as sensações interoceptoras, como o ritmo cardíaco.

Com o intuito de distinguir dos termos adotados para a música, os efeitos sonoros podem ser categorizados mediante as terminologias delineadas por Elleström (2021). Neste sentido, os efeitos sonoros, por de modo geral ocuparem o lugar de palavras na representação de eventos, em sua propriedade ilustrativa (ícone), são aqueles que substituem o som de um evento físico e, desprovidos do suporte visual, passam a representá-lo por meio de semelhança. Em sua propriedade indicativa (indicial), esses efeitos sonoros se encontram diretamente entrelaçados ao objeto cujo som eles concretizam. E, em sua propriedade descriptiva (simbólica), eles delineiam tudo aquilo que é convencionalmente estipulado, como os sons emitidos por um ser extraterrestre ou um animal pré-histórico, como um dinossauro.

Trazidas as qualidades de um audiolivro que o distinguem dos livros e o tornam um tipo de mídia qualificada autônomo, na próxima seção vamos cotejar diferentes audiolivros, mostrando como essa mídia sonora pode apresentar múltiplas possibilidades.

### 3 Do livro impresso aos audiolivros: três estudos de caso

Entendido a partir de uma indústria em expansão, as razões pelas quais um audiolivro é produzido de uma ou outra maneira, com menos ou mais recursos, não podem ser discutidas de maneira simples, talvez sequer alcançadas. Ainda que possam ter origens as mais diversas, é coerente entendê-las a partir dos mesmos movimentos de qualquer indústria, quer dizer, os econômicos. Quando analisamos os produtos de mídia como resultado dessas intenções, no entanto, podemos falar em efeitos. Destacam-se, por exemplo, abordagens mais diretas, cujo propósito é a busca por uma clara expressão da *performance* sonora, visando uma eficaz transmissão do conteúdo, como no caso do leitor simbólico, enquanto outras revelam-se mais estilizadas, almejando realçar os aspectos emocionais e artísticos intrínsecos à narrativa, tal qual é o objetivo do leitor ícone e indicial.

Um fator que pode ser entendido como preponderante na intencionalidade do autor ou do editor está nas limitações financeira e técnica de produção. Dispor de leitores diferentes para cada personagem, assim como incluir efeitos sonoros mais elaborados, exige recursos que vão encarecer o produto final, que vai continuar a ser um audiolivro, ou seja, direcionado àquele mesmo consumidor que prefere escutar em vez de ler histórias ou livros técnicos, mas que não quer pagar mais do que o valor de um livro impresso ou eletrônico. A

contratação de ledores especializados, atores cuja voz seja reconhecida, por exemplo, também vai afetar o preço sem necessariamente alcançar um novo consumidor – aquele que assiste a novelas ou a séries.

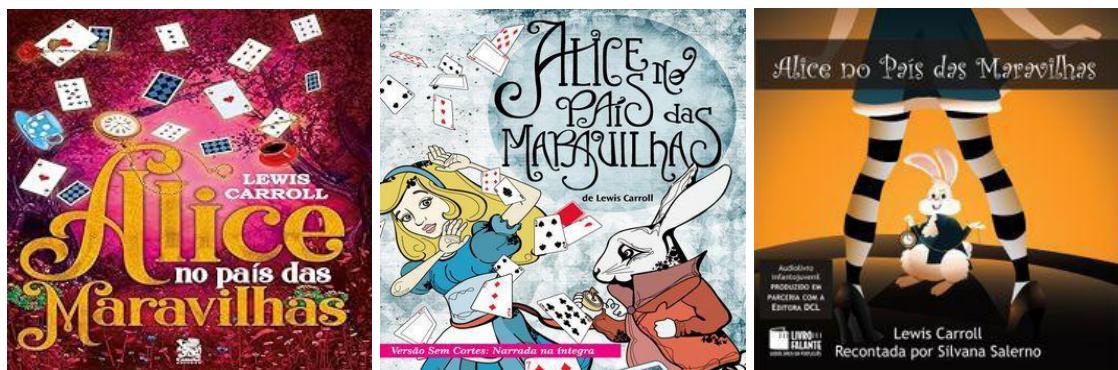
Podemos elencar, ainda, questões práticas e logísticas, visto que a concepção de um audiolivro se aproxima mais à da pré-produção, produção e pós-produção de um produto audiovisual, uma vez que demanda etapas muito diferentes das de um livro impresso. Além disso, restrições de tempo e espaço podem limitar a inclusão de música e efeitos sonoros, especialmente em audiolivros mais curtos ou produzidos sob prazos apertados. Da mesma forma, considerações técnicas, como a qualidade do áudio e a disponibilidade de recursos de produção, desempenham um papel significativo na determinação do escopo e da complexidade da produção sonora.

A complexidade da produção de um audiolivro vai, assim, muito além da simples leitura em voz alta de um texto, mas se compõe como uma indústria com tecnologias, técnicas e agentes próprios, alguns “importados” de outros mercados e campos da cultura. Por isso, ao analisarmos produtos de mídias desse tipo, é importante considerarmos essa multiplicidade de fatores, que podem influenciar nas escolhas criativas e técnicas a partir da forma como cada um integra e combina a *performance* sonora, a música e os efeitos sonoros. É isso, enfim, que faz da indústria do audiolivro um setor com produtos bastante diversificados, como veremos na análise dos exemplos.

### 3.1 Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll

Obra clássica da literatura infantil, *Alice no País das Maravilhas* é um texto literário que vem perpetuando sua influência ao longo das eras desde que foi originalmente publicado no ano de 1865. Além das inúmeras traduções e reimpressões lançadas por diferentes editoras desde então, o mundo fantástico criado pelo escritor inglês Lewis Carroll vem sendo constantemente reinterpretado em uma ampla variedade de tipos de mídias para além do livro, nas quais se incluem filmes, peças de teatro e mesmo jogos eletrônicos. Cada uma dessas transmidiações é capaz de explorar diferentes aspectos da narrativa e dos personagens, oferecendo aos ouvintes novas abordagens para a imersão na história. Esse fenômeno não é menos perceptível quando se trata de produtos de mídia em audiolivro, os quais se empenham em proporcionar uma experiência auditiva única e imersiva da obra literária (Imagens 1, 2 e 3).

Imagens 1, 2 e 3 – Capas dos audiolivros de *Alice no País das Maravilhas*



Fontes: [Capa...], 2023, [Capa...], 2015 e [Capa...], 2010.

Das que intentam a transmissão *ipsis litteris* do texto literário, encontramos em *Alice no País das Maravilhas* (2023), da Camelot Editora, com produção da Íntegra Audiolivro, uma produto de mídia composto apenas pela *performance* sonora da ledora Laís Helena, cuja leitura tende à neutralidade. Embora as falas dos personagens se destaquem por uma inflexão maior, a leitura em voz alta mantém uma cadência mais neutra e rápida em grande parte do tempo. Exemplo disso está no momento em que Alice reencontra a Duquesa, que antes havia mostrado um comportamento hostil, mas que então ressurge amistosa, enlaçando o braço da protagonista enquanto caminham juntas. Alice fica feliz com a mudança de humor e sugere que talvez a pimenta tenha sido a causa da agressividade anterior.

A personagem passa a refletir sobre como certos temperos podem influenciar o comportamento das pessoas, criando uma teoria sobre o que torna alguém esquentado, azedo ou calmo. A partir disso, Alice pensa: “Quando for uma Duquesa,’ disse a si mesma, (embora não em um tom muito esperançoso), ‘não quero nenhuma pimenta na minha cozinha de modo algum” (Carroll, 2023, cap. IX, 31 s). Esse tom não muito esperançoso, que a própria ledora salienta não aparece na voz da protagonista, nem quando ela está muito satisfeita ou indignada.

Em contraste, em *Alice no País das Maravilhas* (2015), produzida pelo Universo dos Livros em parceria com a Editora Tríada, a *performance* sonora de Leila dhi Castro destaca-se como a de um ledor icônico. Ao adaptar sua voz para dar vida tanto ao narrador quanto a cada personagem, essa profissional da voz consegue estabelecer uma clara distinção entre os diversos papéis na trama. Essa habilidade contribui para uma experiência auditiva mais envolvente do que no exemplo anterior, ainda que sem o suporte de música ou efeitos sonoros. Isso faz com que a variação em sua entonação conduza os ouvintes através das idiossincrasias das personagens e das sutilezas emocionais da narrativa. Na mesma cena citada anteriormente, por exemplo, o tom “não muito esperançoso” de Alice se mostra na prosódia da voz da ledora, que busca exprimir as nuances de desilusão da protagonista.

Já em *Alice no País das Maravilhas* (2010), da produtora Livro Falante, diferentes ledores assumem os papéis dos personagens. Enquanto Simone Silvério empresta sua voz ao narrador, como uma ledora simbólica, Gabriela Rocha (Alice), Marcio Brodt (Coelho, Lagarta Azul, Garça Branca, Valete de Copas e Papagaio), Angela Couto (Rainha e Tartaruga), entre outros, oferecem uma *performance* sonora indicial – em que cada personagem é evocado por um ledor, com seu tipo, tom e acento de voz – e icônica – na representação das emoções. Tal abordagem, que busca a transmissão da história como uma experiência auditiva multifacetada, ecoa os princípios do teatro de elenco múltiplo, em que os atores assumem diversos papéis ao longo da peça, cada um com suas idiossincrasias.

Neste último exemplo, além das *performances* sonoras dos ledores, há também a inclusão de música, composta por Kauê Lemos, e efeitos sonoros em suas três propriedades semióticas. Tais recursos não apenas criam diferentes contextos e ambientes, mas também acentuam as situações descritas pelo narrador, contribuindo para a construção dos elementos da narrativa. No momento em que Alice cai no buraco após entrar na toca do Coelho Branco, por exemplo, a música assume sua função icônica, assemelhando-se ao som de uma harpa, com uma variação tonal que vai desde notas agudas até graves, numa progressão ascendente e descendente. Já em momentos em que a narrativa atinge momentos de suspense ou tensão, a música, pautada pelo som grave das notas de um piano, funciona como um índice, indicando ao ouvinte que há um estranhamento na situação *nonsense* que Alice está vivenciando.

Em sua função simbólica, há sons associados a determinados personagens, como é o caso do Gato de Sorriso e a Rainha de Copas. A própria eleição do piano como instrumento preponderante é simbólica, uma vez que, nos contrastes entre o mundo tangível e o mundo imaginário da narrativa, o timbre desse instrumento musical pode emular tal dualidade, oscilando entre harmônicas suaves e melodiosas para evocar o domínio cotidiano de Alice, e acordes dissonantes ou inquietantes para retratar o peculiar e surreal País das Maravilhas. Do ponto de vista psicoacústico, as frequências médias e altas, características das melodias suaves do piano, podem ser associadas a estados de clareza mental e familiaridade, criando uma sensação de conforto como de uma situação cotidiana. Em contraste, as frequências mais baixas, combinadas com acordes dissonantes, podem induzir sensações de tensão e mistério, características que frequentemente acompanham representações do surreal ou do desconhecido. Essa capacidade de manipular a percepção sensorial através de variações harmônicas e dinâmicas confere ao piano um poder expressivo singular, capaz de evocar diferentes camadas de realidade dentro da mesma peça musical.

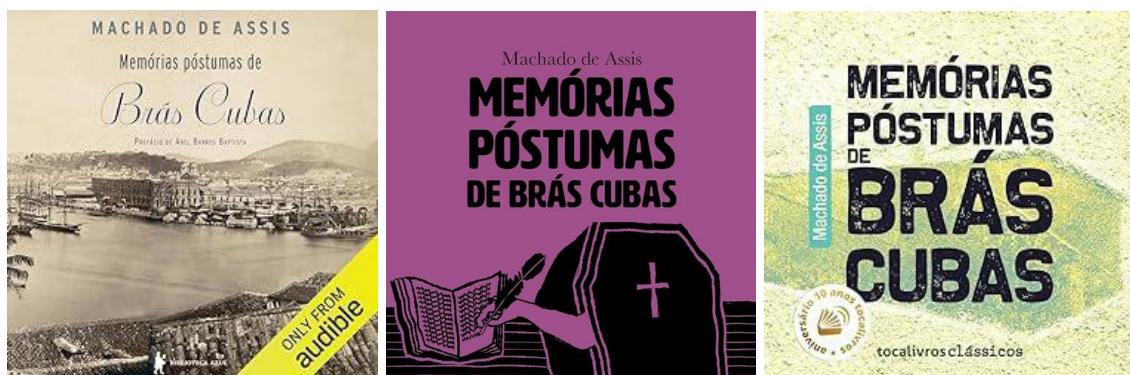
Além disso, há o simbolismo evocado pelo próprio instrumento musical. O piano ocupa uma posição única na história da música ocidental, em que frequentemente serve como ponte entre o clássico e o contemporâneo, o familiar e o experimental. Na música clássica, ele está frequentemente associado a composições que exploram a beleza e a harmonia do cotidiano, enquanto na música contemporânea e no jazz, o piano é muitas vezes utilizado para explorar temas mais abstratos e complexos, incluindo o surreal e o metafísico. Essa dualidade histórica e cultural do piano reflete-se na forma como ele pode ser utilizado para simbolizar, justamente, a transição entre o mundo ordinário – o “real” – e o extraordinário – o País das Maravilhas – da narrativa.

Os efeitos sonoros seguem por uma lógica parecida, embora haja alguns momentos em que sua utilização possa parecer redundante, já que o narrador descreve a ação de forma explícita. Exemplo disso é quando Alice, antes de se encontrar com a Lagarta, se depara com um filhote de cachorro, que late para ela. Enquanto o narrador descreve a cena, é possível ouvir sons de latidos, assumindo sua função indicativa (indicial). Por outro lado, em outras situações, os efeitos sonoros servem para separar as diferentes cenas, por exemplo, na saída da Rainha no capítulo XIX ou, no mesmo capítulo, quando a Tartaruga Falsa começa a narrar sua história.

### 3.2 Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis

De autoria de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma narrativa que desafia as convenções literárias de seu tempo e oferece uma visão inovadora sobre a vida e a morte. Publicado originalmente em 1881, o romance é narrado pelo personagem Brás Cubas, já falecido, que decide contar sua história de forma irreverente e sarcástica do além-túmulo. Assim como *Alice no País das Maravilhas*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* também já foi reinterpretado em diversas formas de mídia ao longo dos anos. Desde adaptações cinematográficas e teatrais até versões em quadrinhos, a história do defunto autor Brás Cubas continua a inspirar novas leituras e abordagens criativas. No contexto dos audiolivros, essa obra representa mais uma etapa na tradição de reimaginar o legado de Machado de Assis para novos públicos e contextos (Imagens 4, 5 e 6).

Imagens 4, 5 e 6 – Capas dos audiolivros de *Memória póstumas de Brás Cubas*



Fontes: [Capa...], 2019, [Capa...], 2023a e [Capa...], 2023b.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2019), da Editora Globo, com produção da Íntegra Audiolivro em parceria com a Audible, por exemplo, o agente da voz Gustavo Ottoni assume a *performance sonora* de um leitor simbólico. Neste contexto, sua leitura é centrada na transmissão das palavras do texto literário, priorizando a neutralidade da narração em detrimento de uma interpretação elaborada da narrativa.

A ausência de músicas e efeitos sonoros na adaptação parece reforçar tal abordagem, concentrando-se exclusivamente na voz do leitor como veículo principal para transmitir a essência da obra. Sem a combinação de outros sons, os ouvintes são imersos na pura essência da prosa machadiana, permitindo-lhes absorver cada palavra e reflexão do narrador da narrativa sem interferências externas, com um espaço maior de interpretação.

Enquanto isso, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2023), da Audible, Ronnie de Campos Mello assume o papel de leitor icônico, uma vez que sua *performance sonora* apresenta um certo grau de modulação, ainda que não haja mudanças entre os diferentes personagens. Por exemplo, ainda que as vozes de Brás e Virgílio não mudem, é possível perceber um tom jocoso na resposta desta personagem à pergunta do defunto-autor em: “— Anda visitando os defuntos? disse-lhe eu. — Ora, defuntos! respondeu Virgílio com um muxoxo. E depois de me apertar as mãos: — Ando a ver se ponho os vadios para a rua.” (Assis, 2023a, cap. VI, 3 min). No entanto, essa modulação é sutil na concretização de emoções, mostrando-se mais como uma ondulação da voz que reforça a prosódia, evitando aquela atonalidade monótona. Nesse sentido, é possível dizer que essa variação da *performance*, entre a maior neutralidade possível até a dramatização mais demarcada, possibilita tantas versões quanto ledores, ainda multiplicadas pelas variações que um único leitor pode fazer. Assim como no exemplo anterior, a ausência de músicas e efeitos sonoros insere importância na *performance* do leitor icônico.

Exemplos como esses de ledores simbólicos reafirmam a ideia de que a *performance sonora* é a base dos audiolivros, dispensando a utilização de qualquer outra forma de mídia sonora ainda que isso seja possível. Todavia, é pertinente admitir que a inserção de música e efeitos sonoros torna bastante diferente a experiência de leitura das narrativas, como já se demonstrou, adensando a imersão de que a literatura já é capaz quando lida silenciosamente.

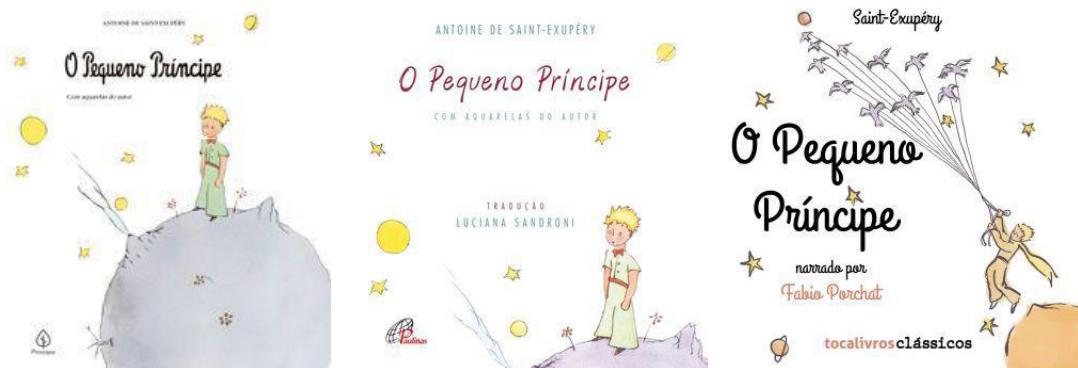
Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2023), da Tocalivros Clássicos, cada personagem do texto literário é acompanhado por seu próprio leitor indicial, em conjunto com a presença de músicas exclusivas e originais, criadas por Juscelino Filho, e uma variedade de efeitos sonoros. No que tange à música, sua propriedade preponderantemente é indicial ao trazer

músicas instrumentais orquestradas similares ao do período histórico em que se desdobra a narrativa, imergindo os ouvintes ainda mais na atmosfera diegética e nos costumes da época em que a obra de Machado de Assis foi escrita. O volume da *performance sonora* se sobrepõe ao da música, mas às vezes as vozes silenciam para dar espaço à música. Já os efeitos sonoros são utilizados em momentos específicos, frequentemente aparecendo para a construção ambiental, por exemplo, o suspense trazido pelo agudo das cordas de um violino. Quando Brás Cubas descreve o seu enterro em um dia chuvoso, por exemplo, é possível discernir o som característico que ilustra de forma redundante a chuva.

### 3.3 *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry

Da mesma forma que ocorre com *Alice no País das Maravilhas* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a variedade de versões também é evidente em *O pequeno príncipe*. Desde sua publicação original em 1943, o texto literário de Antoine de Saint-Exupéry também tem sido constantemente reinterpretado por meio de diferentes tipos de mídias, incluindo filmes, séries animadas, peças teatrais e, é claro, de diferentes maneiras no âmbito dos audiolivros (Imagens 7, 8 e 9).

Imagens 7, 8 e 9 – Capas dos audiolivros de *O pequeno príncipe*



Fontes: [Capa...], 2021, [Capa...], 2020 e [Capa...], 2022.

Em *O pequeno príncipe* (2021), da editora Principis, por exemplo, Bruno Linhares assume a função de ledor simbólico, apesar de também dar destaque às falas dos personagens por meio de uma inflexão mais pronunciada na entonação – o que ressalta a afirmação de Garcia, Domingos e Fronckowiak (2023) de que uma *performance sonora* desse tipo jamais é inteiramente neutra. Assim como outros audiolivros que contam com a presença do ledor simbólico, neste audiolivro também não há integração de música ou efeitos sonoros à *performance sonora*, proporcionando uma experiência auditiva mais próxima à experiência da leitura silenciosa do livro. Já em *O pequeno príncipe* (2020), da Editora Paulinas, o agente da voz Quirino Filho assume o papel de ledor icônico, modulando sua voz de diferentes formas para cada personagem, semelhante à *performance sonora* de Leila dhi Castro em *Alice no País das Maravilhas* (2015).

E, em *O pequeno príncipe* (2022), também da Tocalivros Clássico, há a presença de três ledores: Fábio Porchat, que intercala entre o papel do narrador e dos diálogos do piloto; e Thaty Lopes e Kaik Pereira, cujos papéis não são definidos na ficha catalográfica e parecem, assim, atuar como ledores de diferentes personagens. Este é um exemplo que mostra que cada ledor

pode mostrar uma característica particular, ainda que na mesma história. O leitor do protagonista traz menos modulações na voz em relação às ações e emoções do que, por exemplo, o leitor do rei ou do beberrão, neste caso, evidenciando os tropeços da voz de alguém bêbado enquanto sons de garrafas tilintam ao fundo. São poucos os efeitos sonoros, mas a música é contínua e por vezes repetitiva.

Assumindo primordialmente suas propriedades icônicas, a presença predominante dos instrumentos de corda desempenha um papel fundamental na atmosfera poética da narrativa, em que a repetição da melodia representa a viagem contínua do pequeno príncipe, quando a conclusão é sempre a mesma, de espanto em relação ao comportamento humano. Ao se amalgamarem à *performance* sonora, os instrumentos de cordas têm o condão de acen-tuar os momentos-chave da trama, realçando transições emocionais, conflitos e resoluções, e, dessa maneira, delineiam uma sonoridade emocional que conduz os leitores através das múltiplas reviravoltas e ensinamentos presentes na obra.

#### 4 Um novo tipo de mídia

Embora autores como Rubery (2016, p. 3, tradução nossa) afirmem que a identidade do audiolivro “[...] sempre foi definida em relação à impressão [...]”<sup>7</sup>, a autonomia cada vez mais crescente desse tipo de mídia sonora, principalmente nas últimas décadas, marcadas pelas constantes evoluções das tecnologias digitais, tem desencadeado uma mudança significativa nesse paradigma. A ascensão de plataformas de *streaming* dedicadas a produtos nesse formato, por exemplo, tem proporcionado aos audiolivros um espaço de distribuição próprio, que temos chamado de indústria, no qual eles não são mais meras reproduções sonoras de livros impressos, mas sim uma forma de mídia independente e distintiva.

Assim como há produtos de mídia em formato audiolivro disponibilizados como criações originais e exclusivas desses serviços, desprovidas de qualquer relação intermidial com os livros impressos, também encontramos nessas plataformas virtuais aquelas que têm sua gênese em outros tipos de mídia – tal como os audioquadrinhos, resultantes de uma transmidiação direta das histórias em quadrinhos. Essas dinâmicas evidenciam uma notória dissociação dos audiolivros em relação à arraigada estrutura convencional do livro como ponto de partida, sinalizando, de modo intrínseco, não somente os avanços tecnológicos no domínio da mídia sonora, mas também, e de forma mais abrangente, mudanças nos gostos e comportamentos do público consumidor.

Apesar desse cenário, os textos literários em audiolivro analisados demonstram a complexidade e a diversidade de abordagens na transmidiação de livros impressos para esse formato, já que cada título apresenta uma interação única com a *performance* sonora, junto da música e dos efeitos sonoros quando utilizados de maneira auxiliar. Quanto mais intrincados se encontram esses elementos sonoros, mais complexas se tornam as semioses e a imersão do ouvinte, ampliando as camadas de significado e a complexidade da experiência literária.

Isso não quer dizer, no entanto, que audiolivros que contam apenas com a *performance* sonora de um leitor simbólico, por exemplo, são necessariamente menos impactantes ou menos eficazes na transmissão da narrativa, já que a ausência de música ou efeitos sonoros

<sup>7</sup> “[...] always been defined in relation to print [...]”.

adicionais não diminui a capacidade do audiolivro de cativar e envolver o ouvinte. Pelo contrário, se pensamos que o leitor de literatura em livro tem migrado para o consumo de audiolivros, talvez seja mesmo isso que ele espere, a escuta das palavras literárias com espaço para sua própria interpretação. Ou seja, não podemos esquecer, como apontado inicialmente, que a diversificação desses perceptores é um fator crucial nesse contexto.

Ao reconhecer essas preferências, entendemos que a eficácia de um audiolivro não está exclusivamente ligada à quantidade de recursos sonoros utilizados, mas também à maneira como esses recursos se alinham às expectativas do público-alvo, estabelecendo um equilíbrio entre simplicidade e complexidade nas produções, ou, talvez, entre um leitor migrante e um ouvinte nativo. Essa abordagem multifacetada, que considera as preferências variadas do público, não apenas valida a autonomia do audiolivro como uma mídia independente, mas também aponta para a importância de futuras pesquisas que investiguem como essas preferências influenciam o desenvolvimento e a recepção dos audiolivros.

Compreendemos, nessa perspectiva, que, embora a inclusão de músicas e efeitos sonoros possa aprimorar a experiência do audiolivro, é a *performance* sonora do leitor que subsiste como o elemento crucial na composição dessa modalidade de mídia sonora. Ao revisarmos a indagação de Edison mencionada no título da introdução, podemos afirmar que o audiolivro não se configura como um novo tipo de livro, mas sim como uma alternativa para o consumo de literatura, expandindo os horizontes do texto literário para outros modos materiais, espacotemporais, sensoriais e semióticos. Ou seja, o audiolivro se mostra como um novo tipo de mídia em um campo ou indústria com plena autonomia, ainda que a transmidiação das histórias dos impressos é que a abasteça.

Diante desse cenário, emerge a indagação: seria viável estabelecer uma taxonomia para este tipo de mídia sonora? Enquanto o livro impresso há tempos é enriquecido por uma variedade de formas de apresentação de textos literários, tais como o livro ilustrado e o livro-objeto, a natureza sonora dos audiolivros suscita a possibilidade de uma categorização que reflete sua diversidade de abordagens e manifestações estilísticas em razão dos usos e significados associados à integração da *performance* sonora dos ledores, da música e dos efeitos sonoros.

Para os consumidores ávidos desse tipo de mídia, uma taxonomia poderia proporcionar uma rota mais precisa para a descoberta de produtos de mídia desse tipo que ecoem suas preferências. Certos aficionados podem, por exemplo, almejar audiolivros embalados por determinadas *performances* sonoras mais voltadas à do leitor simbólico, enquanto outros podem querer apreciar a riqueza e da pluralidade daquelas que integram e combinam a música e os efeitos sonoros, valorizando a diversidade e a inclusão como critérios preponderantes em suas escolhas.

Para os produtores da indústria do audiolivro, uma proposta desse tipo poderia tornar as preferências do público mais claras ao adaptarem suas produções para atender às demandas do mercado, aumentando assim suas chances de um retorno financeiro. Se uma determinada categoria de audiolivro estiver em alta demanda, os produtores podem optar por investir mais recursos financeiros nesse gênero específico para aproveitar essa oportunidade.

E, para os pesquisadores das mídias, essa classificação pode oferecer uma estrutura analítica essencial para entender a complexidade em constante evolução do audiolivro. Ao categorizar os diferentes produtos de mídia, tal classificação contribuiria para o desenvolvimento de teorias mais robustas e informadas sobre as mídias sonoras e seus impactos na cultura e sociedade em geral. Essa, no entanto, é uma discussão para um futuro estudo.

## Agradecimentos

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

## Referências

- [Capa do audiolivro *Alice no País das Maravilhas*]. São Bernardo do Campo: Biblioteca digital, 2023. Disponível em: <http://bibliotecadigital.saobernardo.sp.gov.br/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-lewis-carroll-lais-helena-camelot-editora>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *Alice no País das Maravilhas*]. São Paulo: Tocalivros, 2015. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-original-lewis-carroll-leila-dhi-castro-universo-dos-livros>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *Alice no País das Maravilhas*]. São Paulo: Tocalivros, 2010. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-lewis-carroll-varios-livro-falante>. Acesso em: 3 abr. 2024.
- [Capa do audiolivro *Memórias póstumas de Brás Cubas*]. São Paulo: Audible, 2019. Disponível em: <https://www audible com br pd Memorias-postumas-de-Bras-Cubas-Audiolivro BoCBXZM8Y1>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- [Capa do audiolivro *Memórias póstumas de Brás Cubas*]. São Paulo: Audible, 2023a. Disponível em: <https://www audible com br pd Memorias-postumas-de-Bras-Cubas-Audiolivro BoCQRVN63K>. Acesso em: 27 fev. 2024.
- [Capa do audiolivro *Memórias póstumas de Brás Cubas*]. São Paulo: Tocalivros, 2023b. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/memorias-postumas-de-bras-cubas-machado-de-assis-leo-raoni-thiago-ubaldo-priscila-tocalivros-classicos>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *O pequeno príncipe*]. São Paulo: Tocalivros, 2021. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-antoine-de-saint-exupery-bruno-linhares-principis>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *O pequeno príncipe*]. São Paulo: Tocalivros, 2022. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-saint-exupery-fabio-porchat-thaty-lopes-kaik-pe-tocalivros-classicos>. Acesso em: 8 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *O pequeno príncipe*]. São Paulo: Tocalivros, 2020. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-antoine-de-saint-exupery-quirino-filho-paulinas>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ledor: Gustavo Ottoni. [S. l.]: Íntegra Audiolivro, 2019. 1 audiolivro. Audible. Disponível em: <https://www audible com br pd Memorias-postumas-de-Bras-Cubas-Audiolivro BoCBXZM8Y1>. Acesso em: 25 fev. 2024.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ledor: Ronnie de Campos Mello. [S. I.]: Íntegra Audiolivro, 2023a. 1 audiolivro. Audible. Disponível em: <https://www.audible.com.br/pd/Memorias-postumas-de-Bras-Cubas-Audiolivro/BoCQRVN63K>. Acesso em: 27 fev. 2024.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ledores: Leo Raoni, Thiago Ubaldo, Priscila Scholz e Zeza Mota. [S. I.]: Tocalivros Clássico, 2023b. 1 audiolivro. *Tocalivros*. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/memorias-postumas-de-bras-cubas-machado-de-assis-leo-raoni-thiago-ubaldo-priscila-tocalivros-classicos>. Acesso em: 5 mar. 2024.

ATÁ, Pedro; SCHIRRMACHER, Beate. Media and Modalities. In: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate (Ed.). *Intermedial Studies: an Introduction to Meaning across Media*. New York: Routledge, 2022.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Ledor: Laís Helena. São Paulo: Editora Camelot, 2023. 1 audiolivro. *Biblioteca Digital*. Disponível em: <http://bibliotecadigital.saobernardo.sp.gov.br/audiolivo/alice-no-pais-das-maravilhas-lewis-carroll-lais-helena-camelot-editora>. Acesso em: 15 mar. 2024.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Ledor: Leila dih Castro. São Paulo: Universo dos Livros, 2015. 1 audiolivro. *Tocalivros*. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-original-lewis-carroll-leila-dhi-castro-universo-dos-livros>. Acesso em: 25 mar. 2024.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Ledor: Vários. São Paulo: Livro Falante, 2010. 1 audiolivro. *Tocalivros*. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-lewis-carroll-varios-livro-falante>. Acesso em: 3 abr. 2024.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2021. (Série Nupecc).

GARCIA, Jaimeson Machado; DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. Do cinema ao audiolivro: compartilhando recursos de mídia. *Miguelim – Revista Eletrônica do Netlli*, v. 13, n. 2, p. 503-521, maio-ago. 2024. DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i2.1501>. Disponível em: <http://revistas.urca.br/index.php/MigREN/article/view/1501>. Acesso em: 16 set. 2024.

GARCIA, Jaimeson Machado; PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos; FRONCKOWIAK, Ângela Cogo. O ledor simbólico, o icônico e o indicial: uma proposta de classificação aos agentes da voz do audiolivro. *Afluente: Revista de Letras e Linguística*, v. 8, n. 23, p. 430–459, 30 dez. 2023 DOI: <https://doi.org/10.18764/2525-3441v8n23.2023.37>. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/21520>. Acesso em: 6 fev. 2024.

MUTTI, Gabriele de Sousa Lins; KLÜBER, Tiago Emanuel. Formato *multipaper* nos programas de pós-graduação *stricto sensu* brasileiros das áreas de educação e ensino: um panorama. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 5., 2018, Foz do Iguaçu. *Anais* [...]. Foz do Iguaçu: Unioeste, 2018. Disponível em: <https://sepq.org.br/eventos/vsipeq/documents/02858929912/11>. Acesso em: 3 fev. 2024.

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

SAINT-EXUPERY, Antoine. *O pequeno príncipe*. Ledor: Bruno Linhares. São Paulo: Principis, 2021. 1 audiolivro. *Tocalivros*. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-antoine-de-saint-exupery-bruno-linhares-principis>. Acesso em: 5 mar. 2024.

SAINT-EXUPERY, Antoine. *O pequeno príncipe*. Ledor: Fabio Porchat, Thaty Lopes e Kaik Pereira. [S. I.]: Tocalivros Clássicos, 2022. 1 audiolivro. *Tocalivros*. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audio->

livro/o-pequeno-principe-saint-exupery-fabio-porchat-thaty-lopes-kaik-pe-tocalivros-classicos.  
Acesso em: 8 mar. 2024.

SAINT-EXUPERY, Antoine. *O pequeno príncipe*. Ledor: Quirino Filho. São Paulo: Editora Paulinas, 2020.  
1 audiolivro. *Tocalivros*. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-antoine-de-saint-exupery-quirino-filho-paulinas>. Acesso em: 14 mar. 2024.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

SONNENSCHEIN, David. *Sound Design: the Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Michigan: Michael Wiese Productions, 2001.

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