

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

César Augusto Dionísio

**TEORIA COMUNICACIONAL AUDITIVA
E A OCULARIDADE DA CULTURA DO IMPRESSO:**

De como o livro se amplifica em audiolivro

Sorocaba/SP

2011

César Augusto Dionísio

**TEORIA COMUNICACIONAL AUDITIVA
E A OCULARIDADE DA CULTURA DO IMPRESSO:**

De como o livro se amplifica em audiolivro

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Professor Dr. Osvando José de Morais

Sorocaba/SP

2011

Ficha Catalográfica

Dionísio, César Augusto
D624t Teoria comunicacional auditiva e a ocularidade da cultura do impresso :
de como o livro se amplifica em audiolivro / César Augusto Dionísio. --
Sorocaba, SP, 2011.
232f.

Orientador: Prof. Dr. Osvando José de Moraes
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de
Sorocaba, Sorocaba, SP, 2011.

1. Comunicação escrita. 2. Comunicação e cultura. 3. Comunicação –
Aspectos sociais. 4. Recursos audiovisuais. 5. Audiolivro. 4. I. Moraes,
Osvando José, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

César Augusto Dionísio

**TEORIA COMUNICACIONAL AUDITIVA
E A OCULARIDADE DA CULTURA DO IMPRESSO:**

De como o livro se amplifica em audiolivro

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em: _____ / _____ / _____.

BANCA EXAMINADORA:

Ass.: _____

Pres.: Prof. Dr. Osvando José de Moraes
Universidade de Sorocaba (UNISO)

Ass.: _____

1º Exam.: Prof. Dr. Paulo Braz Clemencio Schettino
Universidade de Sorocaba (UNISO)

Ass.: _____

2º Exam.: Prof.^a Dr.^a Sandra Lúcia Amaral de Assis Reimão
Universidade de São Paulo (USP)

Dedico estas reflexões aos meus pais,
que se conheceram num Gabinete de Leitura.

AGRADECIMENTOS

Pai,

Das lembranças da infância que carrego, uma delas me aparece sempre sensível: como meu pai me ensinou a amar as palavras. Ao final da tarde, depois de chegar da escola, eu sentava no colo de meu pai. Sentava, na verdade, em uma das pernas dele. Meus pés não tocavam o chão. Eu e ele a postos para começar a brincadeira, vinha a primeira palavra. Meu pai escolhia uma palavra difícil, incomum, que ele conhecia, mas eu não. Então ele escrevia, com linda letra, a palavra no caderno. Escrevia a palavra na página branca e colocava um sinal de igual na frente. Então, calmamente, eu abria o dicionário e procurava o significado daquela palavra e escrevia no caderno de mármore. Caderno de mármore da memória. Não só aprendi uma infinidade de palavras, mas também aprendi a ter afinidade com as palavras. Aprendi palavras novas e, agora, relembro estes momentos, fico desejando com saudades que tivéssemos tempo para folhear e buscar palavras pelo dicionário inteiro. O que para muitas crianças poderia ser uma tortura era, para mim, um prazer. Era o nosso tempo, tempo meu e dele. Aula com amor. Amor de pai com cara de aula. Ele se foi, e mesmo assim continua aqui, porque deixou palavras. Por toda esta confissão, declaro: pai é, para mim, muito mais que uma palavra. Pai, para mim, é um dicionário inteiro.

Mãe,

Leitora voraz de jornais e livros, o hábito da leitura esteve instalado em casa como uma regra fácil de ser cumprida. Sem dor, com amor. Assim foi que aprendi como ler um livro, um jornal, um bilhete escrito “Fui na cabeleireira. Volto logo”. Com minha mãe em minha companhia – por mais tempo do que estive com meu pai, percebo que completo livro ela se tornou. Livro rico. Cheio de histórias, ensinamentos, memórias. Seus netos se nutrem de seus conhecimentos. Fazem uso de todos eles. Eu também. Não raro, flagro-me perguntando como é que posso resolver isso ou aquilo. A experiência fala e cala. Tudo a seu tempo. Percebo agora o

comportamento oriental para quando morre um ser: choram muito quando morre um senhor de oitenta anos que já não anda mais, choram menos quando morre um jovem de dezoito anos em alta velocidade. Uma cultura que valorize o conhecimento adquirido tem outra cor, outro sabor. Tem sabor de lar, cheiro de café coado na hora. Não vejo sentido em ser ocidental demais. Mesmo que não seja possível culturalmente orientalizar o ocidente, é possível humanizar o lar, onde quer que se esteja. O amor da leitura é mais que o amor à literatura. É amor de mãe.

Osvando,

Se um dia o livro morrer, Osvando estará chorando ao lado da sepultura e levará flores. O denso volume que se desenhou na pesquisa nem foi culpa de Osvando nem minha. Foi culpa do tema. Nem é o orientador, nem o aprendiz que define quantas páginas cabem num tema. É o tema que decide quantas páginas precisa para contar sua história. Agradeço a Osvando por doar-se em conhecimento, mostrando-me cada conteúdo, cada autor, cada livro na hora certa. Como um chá das cinco, que tem hora e vez de acontecer. Descobri o conhecimento que Osvando acumulou por toda uma vida em que não sei bem se foi ele que se dedicou ao livro ou o livro que se dedicou a ele. Ainda descobrirei. Agradeço por ter visto este texto do pó tornar-se argila, feito tábuas sumérias, e da argila tornar-se algo mais, à espreita de tornar-se voz. A primeira vez que entrei na sala do Professor Osvando, saí de lá com uma sacola de livros. Sete livros no total. Mas só agora compreendo melhor aquela primeira visita. Osvando não é um adorador de livros, um fanático por livros, um leitor obcecado, um leitor voraz. Agora entendo: Osvando é o próprio livro.

À Louise de Chateau Chambige, uma yorkshire de dezesseis anos, pela companhia nos momentos de solidão.

Ao César, ao Augusto e ao Dionísio, que sempre estão por perto para me inspirar cada um ao seu modo.

Muito Obrigado.

Mudaram as estações, nada mudou

*Os suportes mediáticos se alternam, mas sempre há espaço para o novo,
para o supostamente novo*

**Mas eu sei que alguma coisa aconteceu
Está tudo assim tão diferente...**

*É chegada a chance de marmorizar a mitologia humana
definitivamente com a voz*

**Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar
Que tudo era pra sempre, sem saber, que o pra sempre**

*Pensou-se que o livro duraria a eternidade,
mas as palavras duram mais que os livros*

Sempre acaba...

*Mas tudo acaba, e começa, e recomeça
Do pó à argila, da argila ao papel, do papel ao pó ao nada*

**Mas nada vai conseguir mudar o que ficou
Quando penso em alguém só penso em você
E aí, então, estamos bem...**

O livro ainda persiste, insiste, mas nada mais vivo do que as palavras que falam

Mesmo com tantos motivos pra deixar tudo como está

O livro ilusoriamente é um suporte insuportável, palavra muda que muda

Nem desistir, nem tentar, agora tanto faz

O livro foi um sentido, fez algum sentido, mas é preciso ousar

Estamos indo de volta pra casa...

O homem caminha para sua nascente oral; é chegada a hora do audiolivro

Mesmo com tantos motivos pra deixar tudo como está

*A comunicação que existe ainda consiste no homem,
mas não mais contém o homem*

Nem desistir, nem tentar, agora tanto faz

*É preciso resistir, desistir, destruir e construir e tentar algo
humanamente novo e vividamente livre, livro livre do papel transportado no som;
somos som*

Estamos indo de volta pra casa...

*O homem caminha para sua nascente, talvez à oralidade primeva e medieva;
é chegada a hora do livro que fala.*

Por Enquanto, por Renato Russo, na voz de Cássia Eller.

RESUMO

Este trabalho científico de investigação tem como propósito analisar o audiolivro em sua gênese enquanto um novo suporte comunicacional para o livro, para a palavra oral, escrita, para o autor e para o leitor. A pesquisa busca, assim, explicitar os fundamentos comunicacionais e culturais do audiolivro enquanto *medium* ainda não investigado. O audiolivro aparece no cenário mediático como uma nova plataforma à leitura, à literatura, à pedagogia, à comunicação e à cultura. Discutir o audiolivro é pensar uma abordagem futurista para o livro impresso, ao mesmo tempo em que é argumentar sobre as origens desse suporte recente como um resgate à oralidade primeva e medieva da comunicação humana, num embate explicitador entre a palavra grafada e a palavra falada, fazendo ressurgir a oralidade como epicentro da discussão comunicacional. De um lado, o som e a indústria fonográfica e, de outro lado, o livro e sua insistente permanência aurática entre os meios de comunicação, fazendo acalorar o debate sobre o surgimento de uma nova veia pulsante no organismo multicomunicacional contemporâneo. Propõe-se, ainda, discutir o futuro do livro bem como o futuro do audiolivro que parecem estar intimamente correlacionados, num momento histórico em que o livro, finalmente, encontra um irmão gêmeo como um adversário que o desafia frontalmente, nos moldes em que o cinema enfrentou o teatro, e a televisão, por sua vez, envolveu-se em embate com o cinema ou até mesmo com a *internet*. Por vezes, pode-se também pensar no casamento perfeito entre livro e audiolivro, para que possa, finalmente, o homem aprender a ler como o autor imaginara. Assim, o objetivo nuclear do presente estudo é identificar os fundamentos do audiolivro sob o prisma comunicacional e seus impactos culturais, verificando, com este propósito metodológico através do levantamento bibliográfico, fílmico, imagético e sonoro, a mudança na matriz sensorial, do lado do leitor, do olho para o ouvido, e a formação de um novo autor, que embarque oportunamente o cuidado com a oralidade em sua obra.

Palavras-chave: Teoria da comunicação. Livro. Som. Audiolivro. Comunicação. Cultura.

ABSTRACT

This scientific research work aims to analyze the audiobook in its genesis as a new medium of communication for the book, for the oral word, for the written word, for the author and the reader. The research aims, therefore, explain the communicational and cultural fundamentals of the audiobook as a medium which has not yet been taken for a survey. The audiobook appears in the media scene as a new platform for reading, literature, pedagogy, communication and culture. Discussing the product is thinking a futuristic approach to the printed book, while it is argued about the origins of this newly support as a rescue to the primeval and medieval orality of human communication, explained through a contend between the written and the spoken word, making resurface the oral communication as the epicenter of the communication discussion. On one hand, the sound and the recording industry and on the other hand, the book and its insistent auratic status among media products, making inflame the debate about the emergence of a new pulsating vein in the multicomunicacional contemporary media. It is proposed to discuss also the future of the book and the future of the audiobook which seem to be closely related, in a historical moment when the book finally found a twin brother as an adversary that challenges it, in the manners in which the film faced the theater, and television, in turn, became involved in collision with the cinema or even the internet. Sometimes, a predictable media scene can also think of the perfect embrace of book and audiobook, so the reader can finally learn to read as the author imagined. So the central aim of this study is to identify the fundamentals of the audiobook from the perspective of communication and its cultural impact, checking, for this purpose through the methodological focus through literature, film, sound and image productions, the change in sensory chain on the side of the reader, from the eye to the ear, and the formation of a new author, boarding care due to oral aspect in text production.

Key-Words: Communication theory. Book. Sound. Audiobook. Communication. Culture.

RESUMEN

Este trabajo de investigación científica tiene como objetivo analizar el audiolibro en su génesis como un nuevo soporte de comunicación para el libro, para la palabra oral, para la palabra escrita, para el autor y el lector. La investigación tiene como objetivo, por lo tanto, explicar los fundamentos comunicacionales y culturales del audiolibro como un medio que todavía no se ha investigado. El audiolibro surge en la escena mediática como una nueva plataforma para la lectura, la literatura, la pedagogía, la comunicación y la cultura. Discutir el audiolibro es pensar un enfoque futurista para el libro impreso, mientras que también se sostiene sobre los orígenes de este nuevo apoyo en rescate de la oralidad primitiva y medieval de la comunicación humana, una colisión explicativa entre la palabra escrita y la palabra oral, resurgiendo la oralidad como el epicentro de la discusión comunicacional. Por un lado, la industria fonográfica, y por otro lado, el libro y su aura insistente entre los medios de comunicación, lo que inflama el debate sobre el surgimiento de un nuevo *medium* que pulsa en el cuerpo multicomunicacional contemporáneo. Se propone también discutir el futuro del libro y el futuro del audiolibro que parecen estar estrechamente relacionados, en un momento histórico cuando el libro finalmente encontró un hermano gemelo como un adversario que lo ve de frente, en la forma en que el cine hizo frente al teatro y, a su vez, la televisión se envolvió en colisión con el cine o incluso la Internet. A veces, también se puede pensar en el matrimonio perfecto del libro impreso y el audiolibro, para que por fin el lector pueda aprender a leer como el autor imaginó. Así, el objetivo central de este estudio es identificar los fundamentos del audiolibro, desde la perspectiva de la comunicación y su impacto cultural, estudiando, para este propósito metodológico a través de la literatura, el cine, el sonido y la imagen, el cambio en la matriz sensorial para el lector, del ojo al oído, y la formación de un nuevo autor, que ponga atención en la oralidad en su trabajo.

Palabras-clave: Teoría de la comunicación. Libros. Son. Audiolibros. Comunicación. Cultura.

SUMÁRIO

| | | |
|---|--|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 2 | <i>RIGOR MORTIS</i> : UMA BREVE HISTÓRIA DO LIVRO | 29 |
| 3 | <i>QUO VADIS, DOMINE?</i> : O LIVRO SE APARTA DO SOM | 61 |
| 4 | <i>NOLI ME TANGERE</i> : O ADVENTO DO AUDIOLIVRO | 100 |
| 5 | <i>EPUR SE MUOVE</i> : O AUTOR E O LEITOR SE MODIFICAM | 139 |
| 6 | <i>ECCE HOME</i> : UM NOVO SENTIDO PARA O HOMEM | 180 |
| 7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS: ÚLTIMO ATO | 211 |
| | REFERÊNCIAS | 222 |

1 INTRODUÇÃO

O Dicionário do Livro apresenta a seguinte definição de audiolivro (FARIA, 2008, p. 81): “cópia de livro em formato áudio, que ao longo dos tempos passou por diversas tecnologias. Atualmente as que são produzidas estão num formato de CD; livro falado; livro sonoro”. Por sua vez, a Editora AudioLivro (2010) oferece a definição de que o audiolivro é:

Livro para escutar, a qualquer hora, em qualquer lugar. É a melhor definição do que seja um audiolivro. Gravadas em estúdio, as obras literárias são enriquecidas pela interpretação dos narradores e pelos efeitos sonoros e as músicas, tornando a atividade de escutar histórias e aprender muito mais prazerosas.

O audiolivro carece, portanto, de um estudo analítico – e não sintetizador; acadêmico e não essencialmente mercadológico e esta dissertação de Mestrado se orienta neste sentido: o de se prestar a discutir o audiolivro, uma vez que as definições de audiolivro encontradas para o levantamento da questão em foco não se mostraram comunicacional ou culturalmente descritivas ou reflexivas. Oferece-se aqui, não uma definição conclusiva, mas, ao contrário, um conjunto orquestrado de considerações sobre o audiolivro, preenchendo lacuna entre uma definição dicionarista e outra mercadológica, dentre as poucas encontradas. Neste sentido e propósito, o de buscar definições inexistentes consideráveis sobre o audiolivro na esfera cultural e comunicacional, no intuito de se prestar de auxílio a pesquisas ainda inexistentes, inaugura-se este trabalho.

O audiolivro, o livro falante, o livro sonoro, livro em som, livro que conta com a voz e que se conta com a voz, é um recente suporte à comunicação humana. Ainda experimentando um processo embrionário, o audiolivro se acomoda *a priori* entre os *media* de forma silenciosa, discreta, mas sensível e perceptível a esta pesquisa que se inicia aqui.

Uma novidade no universo mediático, mas que contém sementes e raízes comunicacionais bem evidentes. Ao se observar o audiolivro com o olhar da história dos *media*, encontrar-se-ão o rádio e o livro, como pilares essenciais à consolidação do audiolivro enquanto produto comunicacional e cultural possível. No entanto, seus

fundamentos parecem estar mais pulverizados entre os diferentes meios e necessidades da comunicação humana. Ao se afirmar que o fundamento do audiolivro é a voz, transfigura-se o audiolivro num resultado carregado de valor simbólico que interessa desde a Música até a Literatura. Como processo mediado, cabe também à Comunicação seu estudo, e cabe à Cultura o reconhecimento e aval do quilate a que o audiolivro possa ter responsabilidade e direito.

Enquanto a morte do livro é discutida, o audiolivro ensaia seus primeiros passos. Nem o “como fazer” da indústria cultural audiolivresca encontra-se consolidado, nem a leitura feita através do ouvido é processo já treinado entre os alfabetizados pelo olhar. Por outro lado, a escrita, como forma de expressão comunicacional, é colocada à prova, fazendo-se questionar o livro e a cultura do impresso. Livro, leitor, leitura, escrita e autor são chamados a dialogar tecnologicamente com a palavra falada, artifício hodiernamente possível no perímetro do audiolivro, enquanto produto comunicacional e cultural.

Muitos são os olhares investigativos que se podem depositar sobre o audiolivro, sem a preocupação de julgá-lo e condená-lo à morte súbita. A literatura, a pedagogia, o direito, a psicologia, a filosofia, a engenharia de som, a economia, a música podem colocar o audiolivro em seus laboratórios para que este seja estudado multidisciplinarmente. Aqui, escutar-se-á a voz que vem da Comunicação e da Cultura.

A este estudo, os *e-readers*, assim denominados os suportes para os livros digitais, não possuem relevância significativa, pois inexiste a diferença, a fundo, entre a leitura do livro impresso ou a leitura do mais recente leitor digital, pois ambos, e todos eles, se conformam com a presença sempre desconfortante e incompleta da palavra escrita, como se discutirá. O audiolivro, diferentemente, traz, como se revelará, outras implicações.

Discussão Preliminar

Discutir o audiolivro é fundar sua origem, fundamentá-lo enquanto obra comunicacional, cultural e de arte, refletir sobre seu futuro em consonância com o

futuro do livro em seus próximos capítulos. Nem sua origem, nem seu fundamento ideológico, técnico, científico, filosófico, hermenêutico, narratológico e epistemológico, nem seu consubstancial aspecto mercadológico, nem a possibilidade de uma “impossível audiobiblioteca” estão assegurados.

É neste cenário atual, ambientado pela multiplicidade, vivacidade e agonia dos *media*, caracterizado pelo embate e pela colaboração entre os meios, que o objeto de estudo se insere e sua discussão encontra respaldo temporal, uma vez que se apresenta e se nota um conjunto particular de fatores que impele à investigação oportuna do tema. Aparentemente trata-se da primeira vez em que o livro encontra-se mediaticamente desafiado a um nocaute agonizante por um novo *medium* que o enfrenta diretamente. Fatores estes que percorrem a quase-inexistência de estímulos reais à construção do hábito de leitura, ao atendimento consciente e produtivo do imediatismo do mercado e do mundo contemporâneos no tocante à leitura, e à insaciável e incessante busca pelo saber inesgotável. Cidadãos sem tempo, alunos alérgicos ao hábito de leitura colocam um ponto de interrogação que as Ciências Sociais Aplicadas e as Teorias da Comunicação precisam tentar responder.

Num movimento dialético, díspare, controverso, difuso, bifurcador e dilemático, o homem roga por mais saber e, no entanto, dedica, a seu tempo, porção insipiente de seu calendário ao ato da leitura ocular eficiente. Objetivos inconciliáveis que tornam o livro o remorso cultural mais legítimo do homem moderno, influenciando diretamente em sua composição e na forma como este leitor compõe leitores-mirins, seus sucessores na leitura e na escrita.

Nesta ótica, o audiolivro pode não ser um adversário, mas um treinador que incita e suscita ao pugilante, o livro, um novo fôlego para um embate onde a vitória é do autor e do leitor, ambos exaustos em sua missão, abraçados no meio da lona, combalidos por terem usado por séculos a arma equivocada, porém talvez a única disponível, o papel.

Dialogar com o audiolivro, fazendo-o revelar seus reais interesses numa sociedade de ouvintes e videntes, é desnudar suas intenções a ponto de compreender seu mecanismo de ação, suas benesses, suas contradições, suas nuances, seu relevo – analisar academicamente sem a ojeriza da composição de juízos de valor concernentes.

Originalmente entendido como produto dirigido aos portadores de deficiência visual, não-videntes, o audiolivro transbordou esta fronteira e merece estudo sobre a simpatia adquirida entre novos públicos, num novo contorno, que faz acender os interesses adormecidos da indústria cultural, possibilitando, quiçá, uma longa vida ao livro que fala.

O audiolivro e sua discussão podem se configurar como antídoto para a intersecção de tais desestímulos à leitura, que são de ordem sócio-cultural e de trânsito pedagógico, comunicacional, técnico, tecnológico e artístico-literário. Problemas e soluções que repousam possivelmente no poder vibratório do audiolivro, que é, intrínseca e extrinsecamente, o poder desvelador das palavras. Palavras que possuem, no mínimo, duas faces: a verbal-oral e a verbal-escrita.

Uma vez que o audiolivro nasce do livro, torna-se imperioso investigar o que acontece quando a palavra atinge o papel e compreender, no âmbito da Comunicação, como é que o papel, ou seja, a palavra escrita, pode ser legitimamente responsável por transportar ideias, pensamentos, máximas, narrativas, e os próprios autores até seus leitores. Emissor e receptor, autor e leitor, elegeram no livro, por séculos, o canal ideal para se realizar um processo comunicacional que tem, agora, sua eficiência questionada. “É então possível [...] ver nos meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz, e ainda mais do que a voz, porque com o filme ou tevê vê-se uma imagem fotográfica e, talvez, ainda em breve, tenha-se a percepção do volume” (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Imagem, som, ouvido, visão. A ebulição sensorial pede a evolução dos *media*, ou talvez estes últimos exijam a adaptação sensorial humana. No caso do livro, o audiolivro retoma claramente, como se explicitará, princípios e fundamentos encontrados na tradição de cultura oral. Assim, aponta-se que a coluna cervical desta pesquisa elaborada é a palavra.

Definição do objeto de estudo

Tem-se por premissa, para o desenvolvimento deste estudo, a existência de um livro que antecede o audiolivro ou por outro lado, posterior a ele, passe a existir conjunta e simultaneamente a ele. Não se admitirá audiolivro, ou livro sonoro, livro

narrado, livro falado ou livro audiodigital, seus diversos codinomes, como um ente que independe, em sua gênese, do texto escrito, impresso, grafado. O texto oral contido no audiolivro é apoiado no registro gráfico de um eleito elemento histórico, imagético, simbólico e tátil, que é, para esta finalidade analítica, o livro. Portanto, a definição do objeto de estudo “audiolivro” exige a versão impressa do livro para que a sua versão em áudio possa se consumir, para fim do recorte realizado e radiografado por este estudo.

Isto posto, excluem-se as produções em áudio que não tenham por pedra fundamental o livro, nem nele encontrem sua gênese. Com esta ressalva, define-se a gênese material do audiolivro no livro impresso e delimita-se o objeto de estudo ao excluir registros fonográficos de qualquer outra conotação disforme desta no trato do tema.

Este rigor deve ser obedecido para que não se perca a real precisão do objeto estudado, uma vez que é discutida a posição de um novo *status quo* pedagógico-histórico-artístico-literário para o livro, com o advento singular do audiolivro. Como sugere Dance (1967, p. 60):

Os novos meios de comunicação proporcionam novas maneiras de selecionar, compor e partilhar perspectivas. As novas instituições de comunicação criam novos públicos além das fronteiras e tempo, espaço e condição social. Novos padrões de informação animam sociedades e máquinas. De par com outras mudanças dramáticas, alteramos a ambiência simbólica que confere significado e direção à atividade humana. Esses desenvolvimentos apresentam novos problemas e exigem nova compreensão. Mas o novo também deita luzes no velho. Uma avaliação dos processos básicos de comunicação e das tradições culturais constitui parte da resposta às transformações de nosso tempo.

Por isto, pode-se pensar numa reformulação, numa transformação ou ainda em uma (re)evolução na indústria cultural emanada e demandada pela sociedade e devolvida a ela, segundo seu próprio interesse e necessidade, energias de ativação da comunicação.

A escolha do objeto de estudo, ao passo em que o exame deste cumpre acessar a realidade pesquisada, encontra abrigo na consonância, convergência e divergência entre a língua escrita e falada. Melhor, o objeto de estudo se explicita primordialmente na palavra sonora, que se metamorfoseia em palavra grafada, e,

por força e razão do audiolivro ou da leitura em alta voz, retornará à sua gênese principal, que é a fala. A fala é essencial porque é a essência da comunicação; escrever é, em essência, o registro da comunicação. A escrita codifica e a fala ou a leitura em voz alta decodifica; e é a leitura silenciosa uma atividade menor que a fala em todas as suas dimensões. Assim, a palavra nasce som, ganha contornos gráficos, e volta a ser som, desde que lida, falada. Abandonar ou ignorar o som da palavra escrita é tão displicente quanto desconsiderar a oralidade que impregnou inicialmente o ouvido do escritor, depois suas mãos e finalmente o papel, que é, em princípio, sepultamento da fala e do som. O livro é, portanto, invólucro de isolamento sonoro.

Ao ler a palavra, a frase, a oração, o parágrafo, o leitor, agora ouvinte, ressuscita a palavra sepultada no processo da escrita, e acalenta e vivifica o texto morto, transformando-o em algo ritmado, com andamento, expressão e interpretação tão próprias que podem nem mesmo coincidir com as do autor. Verossimilhança da oralidade original, que o autor sepulta e o papel lacra inviolavelmente até que o leitor mostre seu talento e repertório ao fazer ressurgir o som sepulcro, tal qual o autor o fez, ou tentou fazer, intencionando exitar o fenômeno comunicacional como tal, ao oferecer a melhor melodia para uma partitura que terá vida apenas se executada. Sem o trâmite da linguagem e da oralidade, tais questões circunscritas e inscritas no audiolivro inexistiriam, e tal problemática pareceria menor. O livro foi piedoso com o homem e o leitor piedoso com o escritor, feito Pietá de um Cristo rígido em mármore.

O fenômeno comunicacional “palavra falada – palavra escrita – palavra falada” bem sucedido (dado que a palavra é original e primordialmente oral, passando ao suporte material, respeitando a estrutura da língua escrita e depois retornando à forma oral primeva) deve ser amparado por preocupações e cuidados tanto na produção ou emissão (escrita), quanto na recepção (leitura) para que se cumpra, em consonância com o suporte escolhido.

O livro pode ser encarado como um emissor, além de ser o próprio canal, que espera pacientemente seu receptor. Nem todos os que o tocarem receberão uma mensagem límpida, sem ruídos, isenta de distorções, mas será sempre e tão somente um eco que pré-anuncia o fluxo sonoro principal e muito depois uma sinfonia bem afinada que evidencia se é nas mãos, nos olhos, boca e ouvidos do

leitor que a leitura será um ato hedonista ou não. Autorizando as possibilidades de investigação desta temática, aparece McLuhan e *A Galáxia de Gutenberg*:

Tem-se até agora admitido que, uma vez esteja todo mundo hipnotizado pelo mesmo sentido isolado, ou sob sua fascinação, a resultante homogeneidade dos estados mentais será suficiente para a associação humana. Que a palavra impressa hipnotizou cada vez mais o mundo ocidental é hoje em dia o tema de todos os historiadores tanto de arte como de ciência, porque, não mais vivendo sob o fascínio do sentido visual isolado, podemos percebê-lo. (MCLUHAN, 1977, p. 250)

Diferentemente, o autor obedecerá ao som sinfônico de sua oralidade interior como um servo satisfeito e transportará com habilidade o eco desta emissão sonora ao papel, que o espera. Caberá ao leitor transformar o eco, que o seduz, em sons orquestrados que trarão a Aurora da compreensão e fará com que a comunicação se complete em seu ciclo.

Assim, o escritor caminha da Aurora ao Crepúsculo. No papel cabe apenas o eco do que imaginara. Mas é exatamente a partir do papel que o leitor deverá instrumentalizar, cada qual a sua maneira, a oralidade disfarçada por letras. E no processo da escrita, a batuta pode mudar de mãos. Irá do autor para o leitor. Importante objetivo a ser perseguido mesmo é que ambos executem a mesma música, ainda que da mesma música se depreendam diferentes significados. O calor das ideias do escritor-emissor morre no papel, e é sepultado e extinto. Até que se aproxime dele um leitor que aceite conduzir o texto desde o sepulcro até a Aurora, vivificando-o novamente. O audiolivro veio para estremecer estes pilares.

Desta forma, a análise do termo “audiolivro” oferece passaporte à associação oportuna, dentro do momento histórico mediático contemporâneo, do livro ao som: áudio e livro, áudio mais livro, portanto, um acréscimo. Com isto, para que se possa compreender o termo audiolivro, deve-se rechaçá-lo como uma síntese e aceitá-lo em sua análise bipolarizada entre dois conceitos pré-existentes, quais sejam, o livro e o som.

Não se trata, portanto, aqui, de comparar meramente o livro ao audiolivro, senão de conceber livro e audiolivro como duas linguagens distintas, diferentes, dessemelhantes, orientadas cada qual por uma via. Um é o papel, o outro é o som. Um é tangível, ou outro é digital, indo além do ponto limítrofe a que chega Roger

Chartier (1994, p. 98) em *A Ordem dos Livros*: “Com a tela, substituta do códex, a transformação é mais radical, pois são os modos de organização, de estruturação, de consulta ao suporte do escrito que se modificaram”. Assim, a literatura e seus elementos devem organicamente se reorganizar perante os novos alicerces gráfico-sonoros que se delineiam no fronte anunciado aqui.

Contudo, vale pesar que, ainda que livro e som sejam conceitos simbolicamente conhecidos, o audiolivro ainda não é um conceito. Sobre o audiolivro procura-se lançar luz nesta pesquisa, trazendo-o ao centro do palco e analisando-o. Não é conceito ainda fechado, duro, irredutível ou de fácil apreensão para o estudo que ora se esboça aqui, porque novo e original. Com isto, o conceito de audiolivro é ainda volátil, sublime, abstrato, incontido, disperso, desorientado, fugaz. A análise deste objeto auxiliará, portanto, na definição desse contorno.

Desta maneira, estudar o audiolivro é elencar questões pertinentes ao seu surgimento efetivo no cenário mediático, tais como: o suporte, o autor, o leitor, a leitura, a matriz sensorial, o papel e o ar, o silêncio e a vibração, a palavra escrita e a palavra falada, o livro e o audiolivro, sempre assumindo que é pelas mãos da palavra, e em torno a ela, que se encontra toda a discussão analítica que se pode ter sobre o tema.

Justificativa

O teatro tem sua perpetuação mediaticamente questionada pelo cinema. O cinema, por sua vez, agoniza perpetuamente, tal qual o teatro, pelo embate travado com a televisão e a ela roga clemência. A televisão, a seu tempo, teve seu êxito cobiçado pela *internet*. Contudo, nessa sucessão de êxitos e fracassos, o livro sempre passou imune a tais provocações e transformações, mesmo quando os *Best-sellers* aceitam convite à metamorfose da linguagem do universo imagético do cinema, pois o livro se comporta, nesse caso, como *celula mater* da produção de outros *media*. Assim, o livro sofreu continuísmo ou extensões em outros *media*, sem que fosse estabelecido um *medium* que desfavorecesse o livro enquanto símbolo, enquanto cultura, enquanto arte ou até mesmo enquanto comunicação. Ou seja, até então, o livro não havia encontrado um *medium* que o questionasse frontalmente,

que o interrogasse, que o convidasse a um diálogo afável ou colocasse em xeque o papel no epicentro de um texto que passa a seduzir pelo ouvido e induz potencialmente ao extermínio do signo escrito, para o bem ou para o mal. No entanto, assim se declara a chegada da era do audiolivro, dentro de uma discussão acadêmica oportuna e que tem desdobramentos.

Para dar fluidez ao discurso do audiolivro, aponta-se e justifica-se, *a priori*, que o meio ambiente sinaliza, comunica, envia mensagens ao homem contemporâneo de que árvores, matéria-prima irremediável do papel, não podem cair para sustentar as idiossincrasias de qualquer autor ou de um autor qualquer. A árvore do conhecimento não pode exterminar árvores que não suportam mais o homem. Com isto, a abordagem do audiolivro, como *medium* emergente é contextualizada também na proteção ambiental. O que o livro fez, o audiolivro poderá desfazer. A importância do que é escrito deve ser mais convincente do que uma árvore apagada do livro mundo.

Muito já foi discutido sobre o livro dentro do campo acadêmico. Do ponto de vista simbólico, aurático, sacralizador, foi exaustivamente explorado com suas significações e ressignificações, e até mesmo dentro de uma vertente histórica, seja por Roger Chartier e suas obras, Lucien Febvre e *O Aparecimento do Livro* (1992) ou até mesmo por Marshall McLuhan em *A Galáxia de Gutenberg* (1977) e *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (1964). Assim, o livro já é um conceito amplamente discutido nas Ciências Sociais Aplicadas, ainda que desvalorizadamente em sua asserção oral. A respeito do audiolivro, a teoria se encontra sensivelmente desorganizada, desarticulada, disforme, desconexa, de tal forma que a literatura sobre o livro não pode ser simplesmente transposta para se compor um referencial teórico para o estudo do audiolivro. Afinal, como já apontado, o livro já é um conceito, como faz lembrar Chartier (1999, p. 7-8):

objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos [...] montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito.

O audiolivro, por sua vez, ainda não carrega um conceito como a cultura do impresso fez respingar sobre o livro. Sabe-se, como já exposto, que o audiolivro extrapola o nobre e plausível propósito de servir ao público com deficiência visual. Já não se pode mais admitir que o audiolivro atenda única e exclusivamente às pessoas portadoras de deficiência visual em qualquer grau ou profundidade. Isto porque as audioeditoras, i.e., editoras com segmentação mercadológica orientada à produção de audiolivros, assumidamente elegem por foco prioritário o público das grandes metrópoles. O foco é a massificação do consumo nos moldes mais antiquados e atuais da visão frankfurtiana. É a rotina das pessoas que dita como deve ser feito o audiolivro, muito mais do que a obediência às urgências de cunho social. E nessa trajetória, ao buscar atingir seus objetivos, ou seja, o consumidor, a indústria cultural do audiolivro pode, sim, acertar também, o cidadão. Desta maneira, o audiolivro teria chancelada a sua entrada no universo mediático pela Teoria Crítica, por exemplo, pelas mãos de Adorno (1989) e Thompson (1995), e sua justificativa chegaria também a atingir o intuito dos Estudos Culturais, para os ouvidos de Hall (2006) e Eagleton (1997), como se defende no transcorrer da pesquisa.

Como já apontado, o exame do tema que correlaciona a palavra falada e escrita, consolidadas no âmbito do audiolivro, permite investigar a respeito da possibilidade contributiva deste novo *medium* para o universo social, pedagógico, editorial e técnico-literário num *momentum* de contemporaneidade. Reside aí, portanto, uma justificativa polivalente ao estudo que se origina aqui.

Revelando-se, aqui, uma fotografia do audiolivro, tal qual embrionariamente este é concebido neste ínterim, lança-se sobre ele visão que pode efetivamente ser útil do ponto de vista do registro teórico de um parto, de um nascimento, de uma gênese no mapa comunicacional e cultural, que é resultado de um aumento tecnológico qualitativo, que possibilita a produção do audiolivro, de uma demanda de leitores assiduamente impregnados pela falta de tempo que os detém, e de uma demanda social de não-leitores a procura de conformismo ou salvação.

Não se trata de aguardar o desenvolvimento deste *medium*, senão de antecipá-lo, aceitando-se academicamente penetrar o labirinto do minotauro mediático, meio falado e meio escrito, aquilatando o audiolivro em suas nuances para o que este representa e o que potencialmente representa. O que é que o

audiolivro abandona, o que aprimora, o que ele revitaliza, o que o consolida e, finalmente, o que o fundamenta. Por isto, oferecer contorno a uma primeira imagem do som que advém surdamente dos livros é uma abordagem contributiva que envolve a pesquisa do tema em foco.

Vale apontar, tendendo-se à exaustão, que o audiolivro será investigado, nesta oportunidade, seja enquanto concorrente do livro impresso, seja enquanto parceiro do impresso, como protagonista ou coadjuvante. Esta isenção inicial foi tida como essencial para o bom andamento da pesquisa. O advento irreversível do audiolivro poderá não oferecer risco à existência material do livro. Pode-se assumir, contudo, que o audiolivro, ao longo de uma trajetória apenas iniciada, possa ser renovado no suporte que o abriga, sem perder sua concepção original, indo, assim, do CD para a total digitalização de seu conteúdo sonoro, gerando, portanto, sua virtualização e concebendo precocemente sua imaterialidade. O audiolivro, desta forma, não ocuparia espaço. Neste cenário, a leitura audível de uma obra impressa, gravada num ambiente de estúdio e reproduzida no ritmo da inovação de seus aparatos decodificadores, parece ser inconteste.

Acima de tudo, justifica-se este esforço elaborado de pesquisa no período histórico em que o audiolivro surge, isto é, em seu período embrionário, sua gênese, sua origem: a audiogonia do livro. É na possibilidade de pensar o livro tecnicamente modificado que surge a oportunidade de um salto na linguagem livresca, retornando-se à sua matéria-prima fundamental, seu insumo narratológico indispensável, sua coluna cervical intelectual, i.e., a palavra em sua face oral como a gênese da própria comunicação humana. O audiolivro é o livro em seu período histórico, assim como “o homem é resultado de seu momento histórico”, como refletiu Professor Osvando José de Moraes através discussão e comentário em aula.

Revela-se, assim, importante o estudo do audiolivro para o autor, por sua trajetória, para a Comunicação, pelo aspecto inédito da pesquisa, para a Cultura, pela possibilidade de transformação que reside nas células do audiolivro, e para a sociedade, na tentativa de nortear o uso do audiolivro dentro de suas potencialidades contributivas.

Hipótese

A hipótese a ser testada durante o empreendimento da pesquisa é tal qual se revela a seguir, aglutinando aspectos essenciais conduzidos e apresentados até aqui.

O audiolivro representaria um retorno cíclico à oralidade que assumiria a forma de textos escritos ou impressos; um acréscimo ao melhor que a humanidade conseguiu prover ao registrar fábulas e fatos no suporte mediático livresco. Seria o audiolivro substituto e extensor do livro, encurtamento da distância entre autor e leitor, agora ouvinte, compondo uma nova ordem de autoria e co-autoria, representada no livro sonoro, enquanto elemento que pulsa, verte e converte arte, comunicação e cultura a partir da junção de dois elementos narratológicos relevantes: a literatura e a música, a letra e o som, pensamento e vocalização?

Objetivos

Isto posto, explicitam-se os objetivos a serem tentativamente atingidos por este esforço original de pesquisa.

Como já apontado, buscar-se-á identificar os fundamentos de um novo produto mediático, qual seja, o audiolivro, posicionando-o no campo dos *media*. Tal objetivo será tentativamente atingido ao se confrontar a materialidade do livro *vis-à-vis* a imaterialidade do audiolivro, apontando na história do livro o abandono da oralidade.

Ao identificar os elementos comunicacionais no audiolivro e ausentes no livro, para buscar a configuração efetiva de uma nova linguagem, evidenciar-se-á o surgimento do audiolivro dentro do registro de um conceito histórico e tecnológico, mapeando-o no ponto de intersecção entre o rádio e seus elementos e o livro e seus elementos ausentes.

Estabelecer o audiolivro dentro de nuances qualitativas, mapeando seus impactos para o leitor e para o autor, bem como as alterações na matriz sensorial

implicada – do olhar para o ouvir, estabelecendo novo padrão de co-autoria, uma vez que o autor pode reassumir a assinatura fiel de sua obra, contando não apenas com a oralidade do leitor e seu repertório, mas com a reprodução de sua própria, pensada, autêntica e original oralidade; bem como com sua própria voz.

Evidenciar a reconstrução da palavra em sua gênese, qual seja, oral, aquilatando o impacto da recepção do som da palavra na formação da imagem mental, como opção à recepção da palavra escrita.

Dimensionar os benefícios para o público com algum tipo de *déficit* de acuidade visual, e, num contraponto, posicionar o audiolivro entre o livro e o cinema, fotografando um movimento de acomodação do audiolivro entre os *media*; enquanto um ensaio para a estreia do audiolivro no cenário mediático.

Reconsiderar a função da oralidade como uma preocupação latente do novo autor que convive com a possibilidade de ter sua obra vertida em audiolivro, inserindo-o como conceito de comunicação e cultura numa nova ambiência, definindo o som como central e a letra escrita como periférica no fenômeno comunicacional humano, apontado entre os públicos consumidores de audiolivros.

E, por fim, presentificar o que significa a supressão do livro e o advento do som tecnológico à letra, na forma de diagnóstico e prognóstico.

Metodologia

A metodologia de pesquisa para a análise do tema é percorrida por livros, artigos, filmes, imagens, *websites*, aulas presenciais, audiolivros, dicionários e todas as vozes contributivas para que se compreendesse o audiolivro em sua extensão – tornando em pesquisa o que se poderia chamar de livre associação, unindo-se repertório em favor da pesquisa e não do pesquisador. O coro da Comunicação e da Cultura se junta, por vezes, ao coro da literatura e da música, uma vez que o audiolivro, descobriu-se, coaduna todas estas áreas. Para o livro e os estudiosos do livro, a música e a literatura e suas metáforas podem parecer um excesso; para os estudiosos do audiolivro, certamente não o são. O ponto de equilíbrio do audiolivro

se faz na intercomunicação de mais áreas do que pode sensivelmente imaginar o impresso.

Procurou-se agir considerando crível o bibliófilo categorizado por Humberto Eco (2010). Para Eco (2010, p. 35), “o bibliófilo, ainda que atento ao conteúdo, quer o objeto [...]”. Assim, levando-se em conta a materialidade do livro e suas implicações, a metodologia da pesquisa esteve ocupada na amplitude dos registros do livro pensado como grafismo, como silêncio, como som, como comunicação, arte e cultura. Limitar-se a uma pesquisa bibliográfica seria miniaturizar a expressão do livro, que é, embora material, multidisciplinar. Isto porque, como ratifica Chartier (1996, p. 82), “A uma leitura oral, sempre representada pelos pintores e iluminadores como um esforço intenso que mobiliza o corpo inteiro, sucede em meios cada vez mais amplos, uma outra arte do ler, a do livro folheado e percorrido na absoluta intimidade de uma relação individual”. A literatura versa sobre o livro, como as artes visuais e sonoras também fazem. Ensurdecer estas vozes seria reduzir o livro e o ato da leitura a um processo anteriormente menos estudado, e Alberto Manguel (1997) e sua obra fazem lembrar a pesquisa de tal necessidade associativa, ainda que não se trate de uma livre associação.

Pascal Quignard (1999, p. 75), caro a este estudo pela atualização e ligadura que estabelece entre som e letra, aproximação também oferecida por Paul Zumthor (1993), aponta o que parece ser o vetor ou o legato para que a metodologia se orientasse nestas páginas: “Verdadeiras audições, penso que só existem duas conhecidas dos homens: 1. A leitura dos romances, [...] 2. A música sábia. [...] São duas formas de audição cuja disponibilidade silenciosa quer ser totalmente mas também individualmente afetada”. Assim, se Chartier (1996), e sua extensa pesquisa aplicada, problematiza a leitura e o livro, Quignard (1999) o fará com o som e o livro. A temática do livro unida à problemática do som orientam a metodologia da pesquisa, ouvindo vozes e seus atores, livros e seus autores, desenhando um contorno crítico ou qualitativo.

Enfim, Eco (2010, p. 35) esclarece que para o bibliófilo, muitas vezes, “separar as páginas do livro raro seria como, para um colecionador de relógios, quebrar o tambor a fim de ver o mecanismo”. Mas assim foi feito.

A abordagem do tema ora escolhido, qual seja, o audiolivro e seus fundamentos, observados a partir de suas implicações e interações entre autor, obra

e leitor, contextualizados nas teorias de comunicação, terá carácter investigativo eminentemente bibliográfico-qualitativo. Dado o aspecto recente em que o audiolivro se contextualiza, tornou-se urgente uma revisão de literatura que envolvesse os clássicos.

Assim, uma releitura de textos clássicos é condição necessária e indispensável, excepcionalmente por suas correspondências com a contemporaneidade. E mais, a possibilidade da conversão dos clássicos gregos em audiolivros, por exemplo, representa uma convergência de interesses de análise tanto para o mercado, quanto para a academia, tanto pela forma, quanto pelo conteúdo. Em contrapartida, revistas eletrônicas, jornais e livros publicados na contemporaneidade mostram-se como fontes cada vez mais atentas e que podem efetivamente resultar em material pertinente à análise, colaborando com a instrumentalização da realidade estudada, e alinhando considerações inexistentes até então. O futuro da leitura também é pauta que se percebe em artigos e revistas, sejam científicas ou não. Obras filmicas e produção imagética também perpassarão a análise corroborando com a investigação aqui iniciada.

A intersecção de aspectos gráficos e sonoros que circulam a semiosfera da palavra, termo que se empresta da aula de Paulo Schettino, tornando-a ora sólida, ora gasosa, ora concreta, ora vibração pura, é aspecto metodológico relevante na abordagem do presente tema. Neste sentido, a história da leitura, bem como a história do livro, são componentes indispensáveis à análise do audiolivro e suas nuances particulares e próprias.

Interessante apontar que não há teoria da comunicação que consiga isolada e exclusivamente estudar o audiolivro. Assim, ao se assumir a Teoria Crítica de Adorno e a crítica cultural de Thompson, autores caros à expansão do olhar que se possa ter sobre a intencionalidade dos *media*, e os Estudos Culturais, fazendo enxergar as possibilidades argumentativas que podem advir dos *media*, como parte da metodologia, espera-se reunir material teórico suficiente para a análise. E mais, nota-se, através da partição dos capítulos e da metodologia assumida, que a trajetória que conduz o audiolivro do espectro acadêmico à venda de *Best-sellers* no formato de áudio se compõe num itinerário que vai efetivamente de Frankfurt até os Estudos Culturais Ingleses, como se procurará demonstrar.

Assim, a metodologia resulta em expor o conteúdo pesquisado em capítulos em número de cinco, descritos no plano de capítulos da forma como segue.

O capítulo introdutório apresentará **“Uma breve história do livro”**, caracterizando-o como uma necessidade humana de comunicação, ressaltando a hipótese de que o livro não tinha suporte, ou seja, o suporte era imaterial, era a própria voz, o próprio homem. A necessidade de retenção da oralidade, a imediata e controversa associação entre Gutenberg e livro impresso é abordada pela ótica chartieriana, e a formação do público leitor são elementos essenciais no capítulo inicial.

O segundo capítulo intenciona apresentar como **“O livro se aparta do som”** mesmo depois de ascender à categoria de comunicação, dentro da concepção de que o livro sempre fora aceito academicamente como cultura e arte; contudo o *status* de comunicação parece ter aguardado o advento do audiolivro em consonância com o livro, revalorizando a produção livresca num novo *medium* ou suporte. O papel pálido parece se comprovar ineficiente à retenção de toda a intencionalidade do autor, da narrativa, do mito, fazendo repousar sobre o leitor uma responsabilidade decodificadora que provoca ruídos na comunicação livresca.

O terceiro capítulo buscará focar **“O advento do audiolivro”** apresentando o som e relacionando o impresso com a incompleta prensa do oral, dotando o livro de uma materialidade questionável, desconstrutora, cartesiana e redutora. Contudo, a materialidade do livro se vê ameaçada pelo advento de suas próprias variações e nuances, assim como com a chegada do audiolivro, gerando, em verdade, novos públicos, novas demandas a partir de um novo suporte, que se configura como solução potencial para as questões afônicas do livro impresso e digital.

O quarto capítulo abordará como **“O autor e o leitor se modificam”** a partir do momento em que se assume o audiolivro como uma extensão e amplificação do livro e um retorno à oralidade comunicacional do homem, agora com um suporte possível, demonstrando sua performance tecnológica junto a diferentes públicos que se servem da fonte de saber do audiolivro e encurtando a distância entre o autor e o leitor, ambos modificados: o leitor tem sua matriz sensorial alterada e o novo autor deve conjugar letra e som para o êxito comunicacional do escrito.

Por fim, o quinto e último capítulo apontará a associação entre o livro e o áudio como **“Um novo sentido para o homem”**, que depositou seus ovos unicamente na cesta do livro e que, no entanto, poderá compreender no audiolivro uma extensão do livro, uma diversificação, uma diversidade, uma extensão do autor, e uma extensão do próprio homem. O audiolivro como eco audível e decifrável como uma voz que enfrentou um caminho de silêncio para chegar até seus ouvidos. Conforme ouvido no audiolivro de Zuenir Ventura (2009):

No jornalismo, o que importa é o resultado; não as dificuldades para obtê-lo. Aqui, ao contrário, interessa mais o processo de apuração, os acidentes de percurso. É como naquelas construções de estrutura aparente, em que os tijolos ficam à mostra com as suas imperfeições.

Suas palavras também ganham sentido aqui, uma vez que o processo de entendimento do audiolivro delineou, por força própria e raciocínio analítico da pesquisa, o caminho, por vezes retilíneo, por vezes curvilíneo, a ser percorrido.

Na união entre o som e o livro, entre a palavra grafada e a palavra falada, existe a possibilidade de se ter possibilidades. Existe um hiato entre a discussão que se tem sobre o livro impresso e o livro falado. Aos poucos, diminui-se o hiato que já houve entre as discussões e abordagens envolvendo o livro impresso e o livro digital. Contudo, o audiolivro parece ser estrategicamente negligenciado nas discussões. Uma intenção e objetivo nuclear deste estudo é valorizar a discussão que se possa realizar acerca das perdas e ganhos que o livro que fala poderá trazer.

Para a sociedade, roga-se encontrar aqui uma reflexão construtiva do audiolivro como recurso literário, pedagógico, de arte, de comunicação e de cultura. Para a área da Comunicação e da Cultura, manifesta-se este esforço de pesquisa na apreciação que o audiolivro não dispõe dentro da literatura disponível. Para o autor, a extensão de seu labor.

Aponta-se, porém, que esta é uma dissertação que não dispensou o ato da leitura na sua formação de repertório. Ler foi relevante para que se confeccionasse este tecido textual. Não é, contudo, um contra senso, senão uma reafirmação do que ora se discute nestas páginas, nestas letras e nestes sons. Há um momento na trajetória de um homem em que o resta é contar, ao que Thompson (1995, p. 337)

alerta: “Ao tentar refletir sobre o futuro das instituições da mídia, podemos começar tirando algumas lições gerais do passado”.

2 **RIGOR MORTIS: UMA BREVE HISTÓRIA DO LIVRO**

O homem precisa escrever porque precisa ler-se, precisa ler porque precisa escrever-se. Escrever o que sabe e fala. Ler o que fala e sabe. A caneta e o papel: fruto do conhecimento humano que gera conhecimento. O fruto do conhecimento de sons inimitáveis da natureza: a voz humana. A caneta está para a voz, assim como a voz está para o pensamento. Guardiã severa e discreta de todo o conhecimento humano: a voz. Hominídeos acusados de serem pequenos. Homens-doutos acusados de usar apenas a caneta. A caneta é tangível. A voz humana bem menos. Intangível. O encontro da caneta com o som sinfônico da voz humana: um possível livro que fala.

E, com isto, ao invés de uma solução, cria-se em verdade um caminho bifurcado, um ponto onde o homem teve que escolher, optar entre dois caminhos, duas estradas a seguir. Ao falar, dom natural, o homem se pôs empenhado a descobrir o caminho que o conduzisse à escrita. “É comumente aceito que o primeiro sistema completo de escrita foi desenvolvido pelos sumerianos no sul da Mesopotâmia ao redor do ano 3000 antes de Cristo”, lembra Thompson (1995, p. 228).

A cultura oral, no entanto, nasce com o homem. A cultura escrita nasce do homem. A tentativa mais primeva da notação do som emitido, da palavra falada, da história contada, do mito narrado, representa efetivo esforço que inaugura a cultura escrita. Nem Gutenberg, nem mesmo algum outro mestre-impressor, pois a categoria gutenberguiana cresceu e se multiplicou. Nem Gutenberg, nem Cervantes, mas o homem primevo, o inventor da escrita.

Com este ponto de partida, torna-se uma dedução razoável, ou pelo menos direta e linear, imaginar porque as primeiras tentativas de fixação da fala pela escrita advêm da Suméria. Isto porque o povo pioneiramente letrado seria aquele que reuniria condições necessárias e suficientes, ainda que não maximizadas, para

consolidar um suporte inicial para a palavra falada: suas placas ou tábuas de argila. Ao descrever a técnica, explica Thompson (1995, p. 228): “Tabuletas de argila eram feitos (*sic*) por gravação em barro úmido que era depois cozido no fogo para que pudesse se conservar”.

Com as quase sempre pesadas tábuas sumérias de argila, surge o manuscrito: o escrito à mão. Segue-se à argila cozida, o *volumen* ou papiro, livro cilíndrico egípcio de seis a sete metros: um rolo; rolo vegetal ou de animal – uma pele como suporte. Chegou-se, assim, ao Códex ou pergaminho, um aglomerado de cadernos – folhas de formato retangular agrupadas – em pele polida de animal. O mundo conheceu também a xilogravura, relevos talhados em metal ou em madeira, caracteres metálicos orientais. Caracteres móveis, papel e imprensa: contribuições chinesas. Caracteres móveis – isto é, as letras do alfabeto fonético cortadas e organizadas formando as frases – no Ocidente, a prensa.

A argila, pesada, o papiro e seu gigantismo, o pergaminho, quebradiço. A incômoda possibilidade de transporte das tábuas de argila, ainda que as tábuas pudessem caber na palma de uma só mão, dificultava a que se carregasse uma história densa, quixotesca, complexa, dantesca e que exigisse, portanto, um incontável número de tábuas. O papiro, por sua vez, inscrito – e não circunscrito – ao Egito e ao abastecimento da Biblioteca de Alexandria, permitia que a narrativa fosse enrolada. Os rolos de papiro, de difícil transporte e leitura, representam, contudo, naquele momento, um desejo de aprimoramento explícito, não da técnica, mas do suporte.

No entanto, a seu tempo, os rolos de pergaminho, evoluídos do desejo obsessivo e necessário do homem registrar suas narrativas e o que quer que estivesse no campo verbal-oral, abasteceu o público escritor e leitor europeu, encontrando, lá, muita simpatia. Segundo Manguel (1997, p. 150):

No século IV, e até o aparecimento do papel na Itália, oito séculos depois, o pergaminho foi o material preferido em toda a Europa para fazer livros. Não só era mais resistente e macio que o papiro, como também mais barato, uma vez que o leitor que quisesse livros escritos em papiro [...] teria de importá-los do Egito a um custo considerável.

Assim, na história do livro, a argila pesada perdeu fácil para o papiro o campeonato histórico de suporte à fala. O pergaminho, animal, convenceu pelo valor palimpséstico e logístico, desbancando o papiro e a pouca resistência do suporte material vegetal oral. A pele de cordeiro, neste sentido, era mais global que o papiro egípcio. Tudo isto para que o homem pudesse forjar tecnicamente um suporte à sua fala, um registro gráfico e fonético do que ouvira ou dissera.

Já o Códice, como quer Alberto Manguel, ou Códex, como prefere Roger Chartier, possuía tanto a possibilidade do transporte, quanto a funcionalidade do manuseio facilitado de uma obra completa. Esta parece ter sido uma meta alcançada na evolução tecnológica do suporte do livro, como aponta Manguel (1997, p. 151): “destinando-se originalmente a ser transportado com facilidade e, portanto, sendo necessariamente pequeno, cresceu em tamanho e número de páginas, tornando-se, senão ilimitado, pelo menos muito maior do que qualquer livro anterior”. A ânsia por condensar narrativas extensivas num *medium* intensivo parece ser a “mão invisível” – conceito apresentado por Adam Smith (SMITH, 1979) - que conduz o homem em sua relação com o livro. Ainda que a “mão invisível” de Adam Smith seja um conceito econômico e mercadológico, sua aplicação parece cabível ao que conduziu o homem da argila à tela: a busca de um *medium* intensivo para a extensividade das letras, das fábulas, dos mitos e seus sons.

No entanto, importante destacar que a cultura do manuscrito e a cultura do impresso se assemelham na forma do produto final. O manuscrito sobreviveu por séculos ao pós-Gutenberg, caso aparente dos livros proibidos, eleitos merecedores da pena e não da reprodutibilidade massificadora da prensa capitalista. Lembra Chartier, em citação que vale a repetição (1999, p. 7):

que a transformação não é tão absoluta como se diz: um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos XIV e XV) e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do Códex. Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito.

O tamanho da folha de pergaminho, códice ou Códex, ou ainda do papel, foi historicamente fixada, seja como resultado de um consenso do tamanho e formato ideal, seja pela coerção autoritária e compulsória de algum adorador de livros: “na França, em 1527, Francisco I decretou tamanhos-padrões de papel em todo o reino; quem infringisse a regra era jogado na prisão”. (MANGUEL, 1997, p. 152)

A história do livro é a história da tentativa da permanência. Literatura ou não, o livro intencionou no passado, anseia no presente e ambiciona no futuro, o entretenimento, a informação, o conhecimento, mas, acima de tudo e antes de mais nada, a permanência. Contudo, se equivoca Escarpit (1979, p. 45) ao celebrar que “Todo o livro impresso é realmente uma espécie de congelamento da escrita, que ao repetir-se em cada exemplar e em cada edição, cria uma imperturbabilidade da fala”. Muito se discorrerá aqui para questionar tal visão deficitária.

Ao tentar buscar razões para a permanência do livro entre os percalços e anseios da humanidade, Zilberman (2001, p. 55-56) defende que a erotização do imaginário possa ser considerada um pilar ao desenvolvimento e suporte material do livro, declarando que: “Não é outro o sentido da leitura sobretudo da literatura, razão de sua prática e explicação para sua permanência no tempo; é igualmente sintoma de sua singularidade, fator raramente concretizado por atividades similares”. No entanto, há que se considerar outras nuances que expliquem o porquê da sobrevivência do livro, da permanência daquele que permanece, da sobrevivência de quem nunca esteve, exceção feita à queima dos livros, frontalmente ameaçado de extinção mediática. O que se quer dizer é que não há fator exclusivo e único que explique isoladamente o sucesso aparente do livro entre os *media*, senão um conjunto de balizadores conduzido por uma mão invisível que pode ser representada pela vontade da permanência, pela retenção tentativa da oralidade, pelo estímulo à erotização imaginária e sensorial, assim como outros vetores, que serão elencados ainda no presente capítulo.

Assim, o livro, bem com a comunicação escrita, é também a história da multiplicação e da solução de outro problema, além da vontade manifesta de perpetuidade, que aflige a comunicação humana do presente, do passado e do futuro: a distância. Distância esta que pode ser temporal ou espacial, como argumenta Thompson (1995, p. 298). Para combater a distância e para multiplicar

leitores, o “fermento” – termo de Febvre (1992, p. 355), que é o livro, foi uma alternativa plausível e necessária.

Desta forma, na vontade de permanecer, na ânsia da multiplicação e na busca pelo encurtamento da distância entre emissor e receptor (ou receptores) está acomodada a gênese do livro. O livro é, portanto, uma convergência de satisfações distintas, isoladas, que se agrupam e se realizam, se materializam num produto mediático que tenta reter as palavras faladas, narradas, contadas, registradas e ouvidas como faria um ledor atento das palavras de Xerazade, que vem pelo ar.

Xerazade é, pela locução, o *corpus* de *As Mil e Uma Noites*: é quem fia os contos que ela mesma conta; é a consolidadora desses contos que insistem em confessar sua paternidade (ou maternidade) na história literária de tradição oral.

O homem tem que narrar, precisar narrar, ainda que se conte que, como é narrado em *As Mil e Uma Noites*, “Alá é mais sábio do que nós quando se trata de dizer a verdade sobre os acontecimentos do passado e as crônicas dos diferentes povos” (KHAWAM, 1990, p. 19). Ao longo da história do impresso, vale dizer que a necessidade de contar perseguiu a necessidade do livro. Os contos de Xerazade têm data provável alojada no século VIII (KHAWAM, 1990, p. 8), anterior, portanto, ao nascimento da era gutenberguiana.

Escute!, pede Xerazade aos ouvidos humanos. Xerazade apresenta a sua própria história, as histórias que contam e que ela mesma conta, bem como a dos dois reis irmãos, Xeriar, o mais velho, e Xezamane, o mais novo. O vizir, braço-direito do rei Xeriar, tinha duas filhas: Xerazade, a mais velha, e Duniazade, a mais nova. O Rei e seu irmão, que governavam diferentes reinos, foram traídos pelas respectivas esposas. Cheios de ira, Xezamane volta para suas terras e Xeriar empreende um plano bizarro: desposar as jovens de seu reinado e mandar matá-las pela manhã. Xerazade é mais ou menos inocente que a leitora imaginosa de Flaubert, *Madame Bovary*. Evidente é que se tratam de duas leitoras que compõem em suas estratégias, enquanto personagens, a centralidade do ato da leitura. A comparação se torna possível ao notar que Xerazade:

lera livros e escritos de toda espécie; chegara mesmo a estudar as obras dos sábios e os tratados de medicina. Havia memorizado grande quantidade de poemas e narrativas, decorara os provérbios populares, as sentenças dos filósofos, as máximas dos reis. [...] Quanto aos livros, não os tinha apenas percorrido, mas sim estudado cuidadosamente. (KHAWAM, 1990, p. 40)

A contadora de histórias pede, então, ao pai, o vizir que matava as ‘esposas de uma noite só’ do Rei, que lhe ofereça ao tirano. Mesmo sem a aprovação do pai, Xerazade caminha em direção à morte na alcova real. Assim, ela narra, a pedido da irmã Duniyade, sua primeira história ao Rei Xeriar, e interrompe sua narrativa, dizendo que tem muito mais para contar, salvando-se, assim, da morte na primeira noite. “O que você acaba de ouvir [...] não é nada comparado ao que me proponho a revelar na próxima noite... se permanecer viva e se o rei me conceder mais tempo para poder contá-lo” (KHAWAM, 1990, p. 57), ao que o rei responde algo que caberia na vontade expressa dos consumidores adornianos da indústria cultural: “Por Alá! Não mandarei matá-la antes de ouvir a continuação. Vejo-me de fato obrigado a adiar sua execução para depois de amanhã”.

Pede, assim, Xerazade que o Rei não mande executá-la para que ela possa contar mais histórias, e que duraram mil e uma noites. Teve Xerazade, com o Rei, três filhos. Salvou-se da morte pela palavra. Foi amada pela palavra e assim também seduziu. Seduziu o tirano e o converteu pela palavra. Não fosse Xerazade ter a habilidade do Narrador de Walter Benjamin, *As Mil e Uma Noites* não existiriam ou, ao menos, não persistiram.

A amada esposa do Rei, se preciso, inventa as histórias que conta. Xerazade envenena o homem insuspeitamente. Agradar o Rei é enganar o Rei, mas também é amá-lo, satisfazê-lo e insatisfazê-lo, e, nessa perigosa mistura, encontra-se sua salvação. Salvação da vida do homem e a dela própria. Xerazade chega pelos ouvidos. A permanência que o livro tanto ambicionou em toda sua história está depositada nos lábios de Xerazade e nos ouvidos de quem ela decide encantar. Xerazade é necessariamente sedutora: sua voz, sua melodia, seu encantamento, seu envolvimento não permaneceriam num livro impresso. Antes de ler *As Mil e Uma Noites*, é preciso imaginar a filha do vizir a contar tais histórias ou Xerazade parecerá mais tímida em sua própria narrativa. Sua narrativa, porém, permanecerá apenas no livro, esquecendo-se de sua matriz oral. Mas precisa Xerazade do livro para que se chegue ao leitor de outras épocas, que não a sua, e de outros lugares,

que não os seus. Eis o aspecto controverso do livro impresso: ao mesmo tempo em que ele não é suficiente, o homem precisa dele.

As Mil e Uma Noites e sua heroína são a representação fiel da intenção da permanência, da sobrevivência, do restar. Ela, Xerazade, é um livro oral, ela própria é um livro. Livro oral que se tornou livro escrito porque Xerazade não existe mais. Mas ela ainda existe porque *As Mil e Uma Noites* existem sedutoramente no imaginário, no conto, no livro.

Atribui-se o tecido-texto de Xerazade à cultura oral oriental. Palavra oral que não ameaça a fronteira da palavra escrita, mas a ratifica, estende, entende e a faz significar.

Desta maneira, o original de *As Mil e Uma Noites* está nas vibrações das vozes de narradores ancestrais vindas do Oriente; vozes que transportam histórias, sem que se transporte o narrador.

Ainda que hoje muitos dos fragmentos das *Mil e Uma Noites* se tenham materializado em gêneros variados, cobrindo ópera, cinema, novelas, revistas infantis, contos didáticos, literatura erótica e pornográfica, sabe-se que originalmente derivam de lendas consagradas nas tradições orais da Índia, da Pérsia e possivelmente de outras regiões, como o Egito, a China, de terras que comumente ficaram conhecidas como “Oriente” ou “Arábia”. (KHAWAM, 1990, p. 8)

Assim, o caminho das Índias é, por Xerazade, o que vai da oralidade à cultura de massa. Xerazade é lúdica, ludicamente sedutora. Seduz encantada e hipnoticamente o Rei e a quem quer que seja. Ao revelar um conto por noite, tal qual a televisão mcluhaniana ensina – e o homem aprende rapidamente – assim como no *racconto*, como lembrará Schettino (2009) no capítulo seguinte. Com isto, refaz-se o conto, sem destruí-lo; ao contrário, fazendo-o perpetuar numa biblioteca humana imaginária permanente.

Em *As Mil e Uma Noites* não é apenas o escapismo, o erotismo imaginário, nem o aspecto ficcional que se destacam; é a sua perenidade, ainda que sua continuidade temporal possa estar localizada, de alguma forma, no escapismo ficcional que, entre outros elementos narratológicos, compõe o *racconto* milenar.

Xerazade conhecia o canto das sereias; era a própria sereia. E suas traduções, interpretações, adaptações, interferências, leituras e releituras, que levam

o texto do romantismo à pornografia, ou *vice-versa*, apenas ratificam suas histórias como um livro permanente, ao lado da Bíblia, do Corão, da Torah, livros oriundos eminentemente da tradição oral, e outros textos muito traduzidos e, quem sabe, muito traídos. Mas é quando Xerazade para de falar que ela quer ser ouvida no ouvido interno de quem a ouve e lê. A isto se pode chamar permanência. Assim como o Rei queria uma nova esposa, também quis uma nova história a cada noite. É a necessidade humana de ouvir e narrar mitos que não cessam.

Neste contexto, Walter Benjamin, em *O Narrador*, faz uma homenagem à arte e necessidade narrativa. Benjamin, perturbado pela guerra, faz refleti-la em seu texto, enquanto tece *O Narrador*. Narrativa oral, para Benjamin, é uma redundância. Se se trata de narrativa, “uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1975, p. 69), há que ser oral. Contudo, alerta o autor que “a arte narrativa se aproxima gradativamente de seu fim” (BENJAMIN, 1975, p. 63). A decadência ou a falência da arte de narrar parece ter sido o êxito do livro.

Anuncia ainda Benjamin (1975, p. 75) que “quem presta atenção a uma estória, está na companhia do narrador; mesmo aquele que a lê participa dessa companhia”. Com isto, Benjamin parece salvar o leitor do livro e o ouvinte de histórias orais ao mesmo tempo. No entanto, ressalva assim o autor: “Mas o leitor de um romance é solitário. É mais solitário que qualquer outro leitor” (BENJAMIN, 1975, p. 63). O livro parece cultuar a solidão, ao passo que a narrativa oral, de forma dessemelhada, pede a presença de quem narra: ausência *versus* presencialidade. “A experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores” (BENJAMIN, 1975, p. 64); narrador este que é “um indivíduo capaz de permitir que o pavio de sua vida se consuma inteiramente na suave chama de sua narração” (BENJAMIN, 1975, p. 81). Contudo, define Benjamin (1975) o narrador como alguém distante e que se distancia a cada passo dado na aparente evolução técnica do processo comunicacional. Ao lamentar o esboço de uma sociedade não-narrativa, analisa Benjamin (1975, p. 63):

Cada vez mais rara vai se tornando a possibilidade de encontrarmos alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento. Quando se faz ouvir num círculo o desejo de que seja narrada uma historieta qualquer, transparecem, com freqüência cada vez maior, a hesitação e o embaraço. É como se nos tivessem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de *trocarmos* (grifo nosso) pela palavra experiências vividas.

Troca, termo frequentemente encontrado na economia, é comunicação. Demandado pelo leitor, como consumo, desejado pelo autor, como expressão, o livro parece ser um elemento que coloca historicamente a narração nas amarras e limitações do tecido livresco, desfavorecendo, muitas vezes, a narração benjaminiana. Neste contexto está o livro, que nem sempre é da tradição oral, nem um estímulo a ela. Forjado na argila, no papiro, no pergaminho, na tela, o livro, enfim, em sua história parece ter tido a preocupação única e secular do trato do suporte.

Benjamin (1975) parece chorar sobre o sepulcro da narração, clamando sua ressurreição. Lamenta, assim, Benjamin (1975, p. 66) a letargia da oralidade: “dificilmente outras formas de comunicação humana levaram mais tempo para desenvolver-se e para perder-se”. Xerazade está morrendo nos braços de Walter Benjamin.

Assim, o livro, pelo tanto quanto expõe Benjamin e seu narrador, mais distancia do que aproxima. O livro acaba sendo, quase sempre, datado: seja pelo ano da publicação, de um conceito que se exaure e se suplanta a outro, seja por quanto viveu o seu autor, seja pela tradução do livro em filme.

Por outro lado, o livro é meritoso por poupar as narrativas orais à morte; mas quando o livro é ameaçado de morte, novas possibilidades precisam ser pensadas, ainda que estas novas possibilidades sejam, justamente elas, acusadas de atentar contra a vida do livro. A decadência da oralidade deriva, assim, “de impulsos seculares, que pouco a pouco expulsaram a narrativa do campo do discurso presente, ornando-a, ao mesmo tempo, com uma nova beleza no decurso de tal processo de distanciamento” (BENJAMIN, 1975, p. 66). O autor frankfurtiano culpa ou responsabiliza o romance e “o fato dele depender inteiramente do livro” para existir e aponta que o dom de narrar se desfaz no mundo ambientado pelo livro impresso. De homem-livro a livro impresso: não se trata meramente de uma mudança de suporte ou da eleição exclusiva de um suporte, mas de trazer implicações qualitativas aos meios. Ao valorizar a narrativa e o narrador, Samain (2007, p. 65) explicita que:

os mitos são cheios de imagens e de sons. Criam raízes em campos de imagens e, quando contados, se alimentam de toda a paleta sonora do narrador que mobiliza o que a fauna e a flora têm de melhor (nada mais concreto) para significar o seu pensamento. São verdadeiros cenários cinematográficos. Mais que roteiros e montagens, são sofisticados espetáculos audiovisuais que falam aos nossos sentidos e, sem cessar, interpelam o imaginário. São reservatórios da sensorialidade e da sensualidade humana.

Se o livro cala, o homem cala. Se o livro cala, o homem fala. Neste embate, esse narrador de quem fala Benjamin poderá ser discutido e ressuscitado. Nem morre o livro, que apenas se intimidará, nem morre a narrativa, que novo fôlego ganhará.

Ao aparentemente preconizar o autor por vir, Benjamin (1975, p. 64) colabora afirmando que dentre os autores que transcreveram as narrativas – orais, “sobressaem aqueles cuja transcrição pouco se destaca dos relatos orais dos muitos narradores desconhecidos”. Quando oralidade e materialidade se justapõem, os elementos comunicacionais não se sobrepõem uns aos outros, mas se completam, se complementam e se fazem sentir as benesses da oralidade que encontra a materialidade, deixando a comunicação de depender da oralidade enquanto memória. A oralidade cumpre também, vale dizer, a função de memória, como sintetiza Belmiro (2006, p. 13): “A palavra oral, antes das primeiras tentativas de se gravar uma informação, era usada pelos antigos como elemento de gestão da memória social, visto que toda experiência, toda descoberta, todo o acervo cultural desses povos se encontravam na memória dos indivíduos”. Contudo, a materialidade do livro, tanto do ponto de vista tecnológico quanto histórico, é incontestável. De forma difusa, no entanto, comporta-se a complexa tentativa de consonância entre oralidade do texto escrito, do alfabeto fonético, do suporte eleito, do livro impresso.

A decadência da narrativa adviria, assim, da desvalorização das experiências dos vivos e dos mitos, da desfeticização do “conselheiro”, do narrador, do *griot* na sociedade letrada e, sobretudo, pelo advento do livro, exemplificado e institucionalizado por Benjamin na figura do romance. Com o livro, “o papel da mão tornou-se mais modesto na produção, e o lugar que ocupava no ato de narrar está vazio”, escreve Benjamin (1975, p. 80).

Neste sentido, o narrador está para o épico assim como o escritor está para o romance, e Homero parece conhecer tal distinção. O escritor não narra e o narrador não escreve. Só o narrador fala, o escritor cala. Os fundamentos do livro não se localizam, no entanto, exclusivamente do lado do autor. É necessário depositar olhar sobre o receptor da ação cultural livreira: o leitor.

Dessa forma, falar sobre o aparecimento do livro implica necessariamente em dizer do aparecimento ou formação de um público leitor, que antecede o surgimento do impresso em larga escala. Os séculos XI a XIV, anteriores ao século de Gutenberg - sua Galáxia e sua Bíblia, são períodos de fermentação de um público-alvo, da formatação de um novo leitor, da especialização da indústria cultural livresca, na qual a divisão do trabalho de Adam Smith já tem ali um bom ensaio.

Num plano introdutório, é importante expor o que escreveu Chartier (1994, p. 69) sobre a imprensa em seus primeiros passos: “Multiplicando títulos e edições, a imprensa arruinou toda a esperança de esgotamento”. Isto é, a indústria cultural do livro aparentemente já nasceu exibindo resultados promissores. O esgotamento de que escreve Chartier (1994) serve tanto para revelar um dos fundamentos do livro, já discutido aqui – a perenidade, bem como compreender que adviriam por séculos os frutos da atividade capitalizada pela prensa.

Isto tudo, em contraposição, ao livro como um objeto único – o manuscrito e suas eventuais cópias oficializadas; pois, a partir da prensa de caracteres móveis, o livro passa a ser produzido em larga escala. A aura benjaminiana do livro será discutida em capítulo subsequente, contudo, é importante, dentro da história do livro, no presente capítulo, destacar que: “Os livreiros e papeleiros haviam produzido, no tempo da Roma antiga e nos primórdios da Idade Média, livros como mercadoria a ser comerciada, mas o custo e o ritmo de sua produção engrandeciam os leitores com uma sensação de privilégio por possuírem algo único”. (MANGUEL, 1997, p. 163). Assim, outra temática é trazida com a história do livro enquanto produto e objeto: sua singularidade *versus* sua reproduzibilidade.

A mão invisível que conduziu a história do livro parece ter se ocupado em criar condições relativamente favoráveis a que o texto-homem, ou ao menos seu pensamento, fosse, pela indústria cultural do livro, atendido pelo suporte ao texto. Uma necessidade de registro que se sobrepõe, em certa medida, à capacidade de interpretação. Chartier (1994, p. 17), historiador contemporâneo da cultura escrita e

do impresso, ensina que “não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir)”. E preocupa-se ao apontar “o fato de que não existe a compreensão do texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor”. E, na busca pelo suporte legítimo ao texto, o mito de Gutenberg e da (im)prensa serve para realizar, na história do livro, uma simplificação teórica, pois, “É claro, antes de mais nada, que em suas estruturas essenciais, o livro não foi modificado pela invenção de Gutenberg”. (CHARTIER, 1994, p. 96). Aponta neste sentido ainda Manguel (1997, p. 156-7) escrevendo que:

Fazer um livro artesanalmente, fossem os imensos volumes presos aos atris ou os requintados livretes feitos para mãos de criança, era um processo longo e laborioso. Uma mudança ocorrida na Europa na metade do século XV não só reduziu o número de horas de trabalho necessárias para produzir um livro, como aumentou enormemente a produção de livros, alterando para sempre a relação do leitor com aquilo que deixava de ser um objeto único e exclusivo confeccionado pelas mãos de um escriba.

Refere-se Manguel à invenção da imprensa, no lado ocidental, creditada a Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg. Contudo, a aparição do livro não deve ser confundida nem histórica, nem cultural, nem comunicacionalmente com a aparição da imprensa. “Doze ou treze séculos antes do surgimento da nova técnica, o livro ocidental teria encontrado a forma que lhe permaneceu própria na cultura do impresso” (CHARTIER, 1994, p. 96). Isto é, a novidade gutenberguiana não alterou a forma do livro, mas sua reprodução. Vale julgar ainda a evidência de que os caracteres móveis já foram encontrados na China cerca de quatro séculos antes da prensa gutenberguiana. Nem Gutenberg criou o livro, nem o transformou. E o mesmo acontece com a tela dos *e-readers* na contemporaneidade assistida: a leitura não se altera; o livro repaginado é um falso profeta.

Da mesma forma, é possível imaginar o surgimento do papel como condição *sine qua non* para o surgimento e prosperidade da imprensa. Ensina Thompson (1995, p. 229) que “O papel foi inventado na China pelo ano 105 dC”. E mais, creditando o papel e a imprensa no balanço patrimonial das invenções do Oriente, defende Thompson (1995, p. 230) que:

Do mesmo modo que a invenção do papel, as técnicas de impressão foram desenvolvidas originalmente na China. A impressão por tipos evoluiu gradualmente de processos de carimbo e estampagem e foi usada pela primeira vez provavelmente durante o século VIII. Pelo século IX, técnicas relativamente avançadas foram desenvolvidas e usadas para imprimir textos religiosos. [...] Além de imprimir e publicar livros, as primeiras impressoras imprimiam panfletos, periódicos e folhas noticiosas de vários tipos.

“Contudo, os desenvolvimentos geralmente associados a Gutenberg diferiam do método original chinês em dois aspectos centrais: o uso do tipo alfabético, em vez de caracteres ideográficos; e a invenção da prensa por impressão” (THOMPSON, 1995, p. 230) – relata o pesquisador ao comparar a dificuldade da geração de caracteres móveis para o caso dos ideogramas.

Vale apontar, neste íterim, que a Bíblia de 42 linhas por página, primeiro livro produzido com sucesso por Gutenberg, utilizando a tecnologia dos tipos móveis, não foi o primeiro livro da história. Tal constatação coloca em evidência o pensamento chartieriano de contestação da aceitação de Gutenberg como o “pai do livro”. Trata-se de uma ruptura ou um ponto de inflexão na história do livro e não do início da história do livro.

Para a Bíblia de 42 linhas de Gutenberg seriam necessárias peles de mais de duzentas ovelhas, compara Manguel (1997, p. 160) para dar, de certa forma, as boas-vindas à Galáxia de Gutenberg. Manguel (1997, p. 158) destaca, ainda, uma carta de um cidadão (Ênea Silvio Piccolomini), datada do ano de 1455, em que, contando ao cardeal a descoberta de que uma Bíblia legível, sem erros, diferente das outras, relata e registra para a história do livro este ponto de inflexão:

Não vi nenhuma Bíblia completa, mas vi um certo número de livretes [cadernos] de cinco páginas de vários dos livros da Bíblia, com letras muito claras e dignas, sem quaisquer erros, que Vossa Eminência teria sido capaz de ler sem esforço e sem óculos. Várias testemunhas disseram-me que 158 foram completados, enquanto outros dizem que havia 180. [...] Soubesse eu de vossas vontades, teria certamente comprado um exemplar. [...] Tentarei, tanto quanto possível, conseguir que uma dessas Bíblias seja posta à venda e comprarei um exemplar para vós. Mas temo que isso não seja possível, devido à distância e porque, dizem, antes mesmo de os livros ficarem prontos já havia clientes a postos para comprá-los.

A invenção de Gutenberg e a atuação de seus concorrentes impressores revelam uma mudança quantitativa e qualitativa na trajetória livresca. “De repente, pela primeira vez desde a invenção da escrita, era possível produzir material de

leitura rapidamente e em grandes quantidades”. (MANGUEL, 1997, p. 159). Contudo, vale destacar que, a despeito do êxito da invenção da prensa, não ocorreu alteração no substrato principal da atividade do livro, tanto do lado de quem escreve, quanto do lado de quem lê: a palavra escrita. Da invenção da escrita, à escrita caligráfica dos escribas, à tipografia, à pseudo-modernidade da tela do computador: a palavra escrita alinhava todas essas formas de escrita e leitura. Mas, para continuar o seu trânsito, bibliotecas e a leitura particular, privada, cresceram. O público leitor se expandia na proporção do bolso da burguesia e do intelecto dos estudantes.

Assim, para Chartier (1994, p. 96), é necessário distinguir, do Códex à tela, três registros de mutações que envolveram o livro: a primeira, técnica, acontece na oficina de Gutenberg, mirando a multiplicação e a circulação dos textos; a segunda revolução – o advento do texto digital - é mais importante que a de Gutenberg pois altera as estruturas e as formas de suporte do texto; uma terceira revolução ocorreu ao longo da história do livro: a transformação da leitura em alta voz para uma leitura silenciosa e visual. “Na Antiguidade, a prática comum da leitura em voz alta, para os outros ou para si mesmo, não deve ser atribuída à ausência do domínio da leitura apenas com os olhos [...] mas a uma convenção cultural que associa fortemente o texto e a voz, a leitura, a declamação e a escuta”. (CHARTIER, 1994, p. 98).

A respeito da primeira, ratifica também Febvre (1992, p. 356) que “bem depressa, a imprensa, tornando os textos mais amplamente acessíveis, assegurou-lhes uma força de penetração que não pode ser comparada à dos manuscritos”. A segunda consideração de Chartier (1994) parece não perceber que alterar o suporte do papel à tela é senão uma mudança insensível ao real condutor da comunicação no livro: a palavra escrita. Esta não sofre alteração. Assim, tomar o livro como suporte talvez seja menos eficiente, do ponto de vista analítico, do que compreender que efetivo suporte no processo livresco é o papel, a tinta, a costura. O que se compreende no presente estudo é que o suporte máximo contido no livro é a palavra escrita e sobre ela deve girar, num movimento analítico, o suporte livreiro. Assumir o livro como suporte - singular, monolítico, como um bloco - pode soar como uma facilidade de síntese e não uma abstração analítica.

Considerando-se a terceira, analisa Chartier (1994, p. 100) que “Ler sobre uma tela não é ler um códex. Se abre possibilidades novas e imensas, a

representação eletrônica dos textos modifica totalmente sua condição: ela substitui a materialidade do livro pela imaterialidade de textos sem lugar específico”.

Nesta direção, concorda-se com Gonçalves (2010, p. 9) quando este diz que “a conformação material é ela mesma portadora de valores culturais”. Ora, a mudança de materialidade pela qual passou o livro em seu itinerário histórico carregou o livro de aura e significado. Isto pode ser sentido quando se percebe que historiadores e sociólogos colocam lupa especial sobre o livro e suas formas. Concorda-se também com Gonçalves (2010, p. 12), quando este defende que “Se a materialidade da obra importa, todo o processo que preside a produção dessa materialidade de algum modo afeta o sentido”. Este parece ter sido o caso evolutivo do livro. No caso do livro, esta problemática não aparece de forma suavizada, porque o resultado, o *output*, o sentido da produção livresca foi sempre o mesmo: firmar-se como extensão do homem rumo à recomposição de sua integralidade através da fundamentação de um meio ideológico de comunicação de massa; portanto, a criação de sentido do autor para a coletividade – sem distorções. Com os livros, chegaram também os traidores do sentido do livro, evidenciando ruídos nesse fenômeno comunicacional.

Interroga-se, no entanto, Chartier (1994) no momento em que o historiador coloca sobre o livro tecnológico-digital uma materialidade outra da que serve a explicar a tangibilidade da versão do livro ocidental tal qual é conhecido “há dezessete ou dezoito séculos”. (CHARTIER, 1994, p. 95)

Tornar a Bíblia diretamente acessível a um maior número de leitores, não somente em latim, mas também nas línguas vulgares, fornecer aos estudantes e aos doutores das universidades os grandes tratados do arsenal escolástico tradicional, multiplicar sobretudo, além dos livros de uso, os breviários e os livros de horas necessários à celebração das cerimônias litúrgicas e à prece diária, as obras místicas e os livros de piedade popular, tornar sobretudo a leitura dessas obras mais facilmente acessível a um público muito vasto, esta foi uma das principais tarefas da imprensa no seu começo. (FEBVRE, 1992, p. 361).

O que se percebe na história da leitura, muito mais do que na história do livro, é a transformação modular do ato corpóreo da leitura: não apenas os *scriptoria* monásticos adquirem a faculdade da leitura silenciosa, localizada na história entre os séculos VII e IX na Idade Média. (CHARTIER, 1994, p. 98). E mesmo depois que o livro ganha espaço fora do ambiente eclesiástico, alerta Manguel (1997, p. 153)

que “Tendo em vista que boa parte da vida dos europeus da Idade Média passava-se em ofícios religiosos, não surpreende que um dos livros mais populares da época fosse o livro de orações pessoais ou livro de horas”.

Ou seja, a influência do motivo religioso na sacralização do ato da leitura e a participação dos estudantes das universidades na disseminação do saber-ler medieval são fatores que se encontram na base da evolução histórica da leitura e do livro. Só há leitores quando há livros. Só há livros quando existem leitores prontos a ressuscitar os escritos.

Assim, Febvre (1992, p. 32) ilustra este cenário, colocando a burguesia, a escolástica e a Igreja monopolista como molas propulsoras e formativas de um público leitor. Em suas palavras, “Um novo público surgira a partir do final do século XIII, paralelamente à transformação do antigo feudalismo. Ao lado dos clérigos e dos nobres nascera uma nova classe burguesa, capaz ela também de aceder à cultura”.

Aspecto crônico, contudo, que cerca e valida a instalação do livro entre os *media* ou entre os homens é a perda da oralidade. Em sua trajetória, o livro desfez os nós do analfabetismo em favor da expansão de seu público leitor, não por altruísmo ou benevolência, mas por fazer fermentar o número de leitores-consumidores. O livro nasceu e permaneceu sem rival. Para tal, ocorreu um deslocamento do ouvido para o olho. A leitura em voz alta tem (ou tinha) para Chartier (1994, p. 16) duas funções: “comunicar o texto aos que não o sabem decifrar, mas também cimentar as formas de sociabilidade imbricadas igualmente em símbolos de privacidade. [...] Uma história da leitura não deve, pois, limitar-se à genealogia única da nossa maneira contemporânea de ler em silêncio e com os olhos”. Da leitura oral pelos ouvidos, passa-se ao silêncio da leitura com olhos: este passo é central na legitimação da imprensa gutenberguiana na formação de um público leitor tecnologicamente habilitado. Por séculos, da tábua de argila ao papel que veio da China, o homem aprendeu a manusear o livro de forma sincrônica, o que parece ter dado ao livro, “um produto impresso ou eletrônico que possua *International Standard Book Number (ISBN)* ou *International Standard Serial Number (ISSN)* - para obras seriadas - contendo no mínimo 50 páginas, publicado por editora pública ou privada, associação científica e/ou cultural, instituição de pesquisa ou órgão oficial” (CAPES, 2010) a condição para ser nominado o primeiro meio de comunicação de massa. O ISBN, vale dizer, sumariza dados como autor, título, país,

editora, edição, transformando tais dados em código de barras, identificando-o no mundo todo e confirmando que o livro é um objeto cultural de presença e preocupação universal.

As definições de livro, como se nota, pouco mudaram, bem como a forma como o livro passou a convidar seus leitores, ex-ouvintes, a decifrá-lo. Leitura e livro são entes milenares.

Ainda nos séculos XVI e XVII, a leitura implícita do texto, literário ou não, constituía-se numa oralização, e seu “leitor” aparecia como o ouvinte de uma palavra lida. Dirigida tanto ao ouvido quanto ao olho, a obra brinca com formas e procedimentos aptos a submeter o texto às exigências próprias da performance oral. (CHARTIER, 1994, p. 16-17)

E segundo Febvre (1992, p. 32-33), “a literatura em língua vulgar existia já no século XII [...] a literatura da época era feita, antes de mais nada, para ser recitada ou lida em voz alta diante dos ouvintes. O público que sabia ler não era ainda suficientemente numeroso para que pudesse ser de outra forma”.

Observa-se com isso que o texto, o livro e a leitura formam um triângulo formador de sentido, que existem dois a dois e interferem em cada qual a seu tempo. O texto aparece livre de materialidade. Sua materialidade é o livro. A leitura é a decifração dos outros dois.

Entende-se agora que o livro, ainda que tenha representado um ordenamento, requer, ele próprio um ordenamento interior em sua classe comunicacional e cultural. Seja pela ótica aristotélica de organização do texto em: introdução, corpo e conclusão, seja pela ótica de um ordenamento específico para os títulos, os gêneros e a estante que ocupará na biblioteca física, é inegável que o livro possua um ordenamento próprio, que inclusive o valide dentro da ótica livresca.

Neste sentido, o livro não representa unicamente um código acessível apenas a quem lê (e lê corretamente), mas aparece dotado de um código interno de ordenamento que exige, então, não apenas o diálogo do leitor com o livro e do livro com o leitor, mas, também, e às vezes principalmente, o diálogo entre o livro e os outros livros já existentes, produzidos e estabelecidos. Trata-se de posicionar o livro num ordenamento particular da cultura livresca, como se preocupa Chartier (1994), e acabar por hierarquizar o livro dentro de tal ordem.

Busca-se, então, a representatividade do livro para o leitor e *vice-versa*, e do livro para os demais livros. A título de exemplo, cita-se *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, considerada obra fundante do Realismo, em abandono ao Romantismo. Tal classificação parece advir do diálogo deste livro com os demais, seja pela continuidade, seja pela ruptura. Sofrível leitura de um cidadão das letras que desconhece todos os fatos além-livro. Impossível leitura ao homem que não é letrado, e que jamais tangenciará a Biblioteca Azul dos franceses. Chartier (1994, p. 7 e 9) engrossa o coro dos descontentes ao declarar em *A Ordem dos Livros* que “Por um lado, cada leitor é confrontado por todo um conjunto de constrangimentos e regras. [...] Por outro lado, a leitura é, por definição, rebelde e vadia [...] a recepção também inventa, desloca e distorce”.

Ora, os livros se posicionam entre gêneros literários, momentos histórico-documentais, narrativas ficcionais atemporais, estilos e muito mais. Assim, a missão desafiadora de compreender uma obra se torna subproduto fiel do momento histórico do autor, da escrita temporal, da percepção do tema pelo autor, da ambiência do leitor e seu repertório e, muito sensivelmente, da oralidade perdida.

Chartier (1994, p. 8) provoca o pensamento acerca do valor cultural e comunicacional do livro ao confidenciar que:

o livro sempre visou uma ordem; fosse a ordem de sua decifração, a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido ou, ainda, a ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu a sua publicação. Todavia, essa ordem de múltiplas fisionomias não obteve a onipotência de anular a liberdade dos leitores.

Assim, o livro é também um ordenamento. Seja ainda no sentido em que defende Febvre (1992, p. 32): “para satisfazer às exigências de um público cada vez mais vasto, ia tornar-se necessária uma nova organização da produção de livros”.

O livro também é ideológico, instrumento de poder. Quando Chartier (1994, p. 8) denuncia que “a ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu a sua publicação”, pode-se aproximar o livro de um conceito ideológico, amparado por valores e crenças. Para Eagleton (1997, p. 20-22), para quem a ideologia se configura mais uma questão de discurso que de linguagem, e o livro pode ser entendido como ambos, se pronunciaria afirmando que:

se não há valores e crenças que não sejam relacionados com o poder, então o termo ideologia corre o risco de expandir-se até o ponto de desaparecer. Qualquer palavra que abranja tudo perde o seu valor e degenera em um som vazio. Para que um termo tenha significado, é preciso que se possa especificar o que, em determinadas circunstâncias, seria considerado o outro dele.

A ordem dos livros também esbarra nos pilares de uma biblioteca pretensamente universal. Ao verificar a impossibilidade da constituição de uma biblioteca que comportasse todo o conhecimento humano, escreve Chartier (1994, p. 70) que: “A separação dos livros que são imprescindíveis de se possuir dos que podem (e devem) ser negligenciados é um dos meios de disfarçar a impossível universalidade da biblioteca”. A ordem dos livros parece obedecer a sua própria lei natural de seleção. E mais, antevê Chartier (1994, p. 91) que “A biblioteca do futuro [...] é em certo sentido uma biblioteca sem paredes”.

Outro problema recorrente que o livro carrega em sua genética é uma invariável confusão, distanciamento e troca conceitual que ocorre entre o livro e a leitura. Cada elemento em seu devido lugar, o livro é um substantivo, a leitura é um verbo. O livro é um nome, a leitura é uma ação. O livro quer permanecer. A leitura pode durar menos que o livro. Isto também argumenta Chartier (1994, p. 11) ao visitar texto de Michel de Certeau:

a leitura não está, ainda, inscrita no texto, e que não há, portanto, distância pensável entre o sentido que lhe é imposto (por seu autor, pelo uso, pela crítica, etc.) e a interpretação que pode ser feita por seus leitores; conseqüentemente, um texto só existe se houver um leitor para lhe dar um significado.

Mostra ainda Febvre (1992, p. 356) que “desde a origem, os impressores e os livreiros trabalham essencialmente com fins lucrativos”. Os copistas, que imaginavam ser a invenção da prensa (e não o aparecimento do livro) apenas uma técnica cômoda, notaram em pouco tempo que se tratava, em verdade, de um caminho sem volta ao manuscrito.

Se há progresso científico e tecnológico, o livro tem seu dízimo de responsabilidade e é também vitimado por tais impactos; se há universalização da alfabetização e da escola, deposite-se também, parcialmente, no livro esta virtude. A organização do pensamento científico conferiu *vis-à-vis* à ordem dos livros a

possibilidade do avanço do pensar iluminista e enciclopédico. “A imprensa facilitou, sem dúvida, o trabalho dos sábios em certos domínios”. (FEBVRE, 1992, p. 394).

Apesar da importância do ensino oral, os estudantes também precisavam de um número mínimo de livros. Se podiam tomar o que chamaríamos “notas de aula” e fiar-se em grande parte numa memória que os métodos apreciados na Idade Média haviam, sem dúvida alguma, consideravelmente desenvolvido, não deixavam de ter necessidade de um número mínimo de obras de base. Se não tinham tempo para copiá-las pessoalmente e se fossem bastante ricos para fazê-lo, dirigiam-se, para isso, aos copistas profissionais que se multiplicaram ao redor das universidades. (FEBVRE, 1992, p. 27)

Assim, o aparecimento da imprensa “pode ser considerado uma etapa em direção ao aparecimento de uma civilização de massa, e de standardização”. (FEBVRE, 1992, p. 372). Do monástico ao escolástico, esse é um movimento importante de preparação ao *boom* da produção livresca ao redor de Gutenberg, o livro que Chartier (1994, p. 96) insiste ser “um objeto composto por folhas dobradas, reunidas em cadernos colados uns aos outros” e que antecede ao mito alemão. A história do livro parece ser efetivamente muito mais do que um resumo ou simplificação que recai sobre a prensa gutenberguiana.

Um equívoco relevante cometido na história do livro é a tendência inequívoca de que os historiadores do impresso estão invariavelmente discutindo o esforço em se escrever, o esforço de se carregar o *volumen* lido com o apoio das duas mãos, o esforço da leitura. A palavra esforço encontra, talvez, como antônimo a técnica. Técnica usada para diminuir o esforço de uma intenção humana. Contudo, o ato da leitura acaba sendo discutido a partir da técnica adotada pelos produtores da cultura do impresso, tornando os textos dos historiadores muito mais descritivos que analíticos. Assim, até então, a história da leitura acaba sendo aparentemente a história do esforço combinado da escrita e da leitura. Pode ser pouco porque o livro é também ideológico, sociológico, comunicacional, cultural, literário, artístico e pedagógico.

Por fim, esclarece Chartier (1994, p. 17) que “Os autores não escrevem livros; não, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados”. O livro, em sua história, parece ter sido um *target* atingido enquanto se buscava atingir outro *target* muito maior, mais amplo, mais eficaz.

Para Febvre (1992, p. 33), “Parece, contudo, que em nossa época esses novos meios de difusão não-escrita do pensamento, que são o cinema e sobretudo o rádio, deveriam ajudar-nos a conceber melhor o que pode ser, para milhões de indivíduos, uma transmissão de obras e de ideias que não mais usem o circuito normal do texto escrito”, revelando certa limitação do livro no atingimento de suas metas.

Ainda que o homem tenha com o livro uma dívida, que se torna dívida a cada novo momento que o livro é estudado, é uma interrogação básica o questionamento de quais elementos o livro não contém. Os elementos faltantes no livro são, assim, objetos de calibragem talvez mais precisos do que o livro efetivamente é – responder o que ele não é possa dar melhores respostas; diferentemente de avaliá-lo pelo que ele contém, disponibiliza e oferece, desde a tábua até a tela. ‘O que o livro não tem’ talvez seja uma pergunta mais adequada para avaliá-lo. Pode residir no elemento oculto a ressignificação do livro.

Dá uma pista desses elementos o enunciado de Chartier (1994, p. 8): “as obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro, transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro”.

E por isso mesmo, do Códex à tela, do pergaminho à tela, da argila ao *tablet*, o tipo de leitura não mudou, porque o sentido implicado não é outro senão a visão, e a solicitação não é outra senão o silêncio. Trata-se de uma mudança técnica que teve e tem por objetivo trocar, substituir, deslocar o suporte. Da argila suméria ao papiro egípcio à pele do gado morto ao papel e à tela. Do manuscrito ao escrito em tela: escrituras, sempre escrituras. Escultura de oralidade, mas não oralidade. Ao observar a forma do livro, Manguel (1997, p. 149) sustenta que:

As tabuletas mesopotâmicas eram geralmente blocos de argila quadrados, às vezes oblongos, de cerca de 7,5 centímetros de largura; cabiam confortavelmente na mão. Um livro consistia de várias dessas tabuletas, mantidas talvez numa bolsa ou caixa de couro, de forma que o leitor pudesse pegar tabuleta após tabuleta numa ordem predeterminada. É possível que os mesopotâmicos também tivessem livros encadernados de modo parecido ao dos nossos volumes: monumentos funerários de pedra neo-hititas representam alguns objetos semelhantes a códices – talvez uma série de tabuletas presas umas às outras dentro de uma capa -, mas nenhum livro desses chegou até nós.

Isto é, o livro que se conhece na contemporaneidade veio de longe. Longe no tempo e espaço. Foi formulado por séculos, desde a Antiguidade, numa insistente idéia de que o livro deve ser manuseado com as mãos, organizados numa prancha, de argila, de pergaminho, de couro de animal, de papel, de computador, digital.

O mesmo livro da Antiguidade parece ser o livro que se conhece na contemporaneidade e que habita as bibliotecas – termo tão distantemente associado sem esforço à Alexandria egípcia, quando se observa a materialidade e, acima de tudo, e mais ainda, a materialidade da palavra escrita, sígnica, decifrável apenas aos letrados.

O catalisador do livro não parece ser ele próprio e seus componentes, senão a burguesia pré-Gutenberguiana, que passou a apreciar os livros, senão a universidade, cujos alunos deixaram de copiar os livros em manuscritos para possuí-los, senão a universalização da alfabetização, senão a mulher, numa época romântica, encontrando no livro o escapismo de uma vida sem fantasias, e que encontra no imaginário a possibilidade múltipla de multiplicar-se.

O livro e sua trajetória histórica podem ser encarados, analisados e abreviados como a história do progresso técnico do livro. O mesmo Códex é o que está na tela, repaginado. E a história do livro deve ser muito mais do que a história do papel. Dizer que o papel vindo da China cerca de cem anos antes de Cristo (ESCARPIT, 1979, p. 26), e apresentado à Europa no século XII e popularizado no século XIV, como propõe Febvre (1992, p. 44-68), e que serviu de novo suporte ao pensamento parece ser uma abordagem limitada e, portanto, viesada. O livro há que ser muito mais que seu papel. Isto porque o livro é o livro e seus leitores e seus autores, mais do que o livro e seus suportes. O monge copista, a burguesia emergente, o aspirante universitário, a mulher Bovary e as normalistas alfabetizadoras não podem ser excluídos da história do livro porque dão respaldo humano ao suporte meramente material.

Esopo, mito que transita entre a palavra escrita e a palavra falada, entre a oralidade e o livro, imaginado e pintado por Velásquez, é o retrato do homem experiente, escravo cansado, senil, mas que conserva e preserva em sua mão direita a razão de sua permanência: o livro.

Se Esopo existiu ou não é coisa que não se sabe, mas as fábulas a ele atribuídas vêm sendo contadas há mais de dois mil e quinhentos anos, sendo um dos assuntos mais universalmente populares ao longo dos cinco séculos de existência do livro ilustrado. [...] As primeiras versões escritas das fábulas de Esopo de que se tem notícia datam do século III d.C. A partir daí, aparecem em incontáveis edições gregas e latinas que foram sendo traduzidas para o inglês, o francês e as outras línguas. Não existe uma versão definitiva: tradicionalmente cada escritor reescreve sua seleção pessoal de fábulas, adaptando-as a seu próprio estilo. (ESOPO, 1994, p. 6-8).

Do lado da escrita, Esopo foi o contador de histórias que, analfabeto, perpetuou a ele próprio e as suas histórias pela via oral, pelas histórias contadas, narradas e que, em algum momento, assim como ocorreu com Xerazade e sua odisséia, encontrou o registro escrito.

Do lado da leitura, o livro deve muito às ‘*Madames Bovaries*’. Foram elas que sonharam e ousaram sonhar seja com o Romantismo, seja com o Realismo. O livro, fonte de encontro e escapismo, fez seu público leitor apoio no público feminino, além da burguesia – pois o livro é um produto burguês, em sua história – além do público das universidades – pois alunos careciam de livros, e ainda carecem. Talvez o tripé “burguesia, universidade e mulheres” seja o explicativo da venda crescente de livros ao largo da história.

Em *Escola de Mulheres*, Molière desenha a mulher distanciada da literatura e da própria cultura livresca como um todo. Arnolfo é o galanteador que escolheu Inês para esposa – a quem orientou sua educação desde a infância, enclausurada e sempre vigiada, cuidada desde a mais tenra idade, porque era ingênua a tal ponto de perguntar “com uma inocência que jamais vi em ninguém, se as crianças se fazem pelo ouvido”. (MOLIÈRE, Ato I, Cena I, p. 13). Arnolfo, indivíduo sem princípios morais com as mulheres, professa sua própria fé, em que tudo o que “conspira contra a testa do marido” (MOLIÈRE, Ato III, Cena II, p. 57) deve ser evitado. Logo, Arnolfo é um sujeito de moral duvidosa, cujo prazer “é transformar em riso público as intrigas secretas” (MOLIÈRE, Ato I, Cena I, p. 8).

Arnolfo não quer sentir as mesmas dores que acometeram o rei Xeriar, antes de conhecer e ouvir Xerazade. Arnolfo confessa que “Durante vinte anos, filósofo discreto, fiquei observando a vida dos casados a fim de instruir dos males e azares que faziam infelizes mesmo os mais prudentes” (MOLIÈRE, Ato IV, Cena VII, p. 80). Molière dá o golpe de Minerva na constituição do personagem machista ao colocar o

machismo na boca de Arnolfo, que diz para Inês, sua futura esposa: “Teu sexo nasceu pra dependência. A onipotência é coisa para quem tem barba” (MOLIÈRE, Ato III, Cena II, p. 53).

Assim, Molière consegue colocar a Inês de braços dados com Madame Bovary, pois mesmo contra o desejo de Arnolfo, Inês acessará a leitura enquanto prática e lerá atentamente as cartas de amor que recebe do amante, ainda que, em sua opinião, “Mulher que escreve sabe mais do que é preciso” e que prefere “uma mulher feia e tola a uma belíssima e cheia de talentos”. (MOLIÈRE, Ato I, Cena I, p. 10-11). Inês e Emma Bovary tem uma diferença, no entanto, preciosa: os livros.

Enquanto Emma Bovary, a mulher do século XVIII e XIX, afina e orchestra seus sonhos com a literatura, Inês, a mulher do século XVII, desconhece o poder dos livros.

Arnolfo tenta instruir Inês, discipliná-la a ponto de afastar os olhares e intenções de outros homens. Diz ele a sua prometida:

Inês, pra me escutar, põe-te mais a meu gosto, levanta um pouco a testa e vira um pouco o rosto. Agora, olha bem para mim enquanto falo e presta atenção às menores palavras [...] Tenho aqui no meu bolso um escrito importante, que te ensinará o ofício de esposa. Ignora o autor – alguma alma boa. Desejo que isso seja tua única leitura. Toma. (MOLIÈRE, Ato III, Cena II, p. 52-54)

Entrega Arnolfo, assim, para Inês aquilo que seria um condenável Manual da Boa Esposa, sua única leitura. Para que possa servir de exemplo, *A Sétima Lição de Lições do casamento ou os deveres da mulher casada* é enfática ao ensinar que (Molière, Ato III, Cena II, p. 56) declara a mulher proibida de ler qualquer outra obra: Por mais que isso a aborreça / Caneta, tinta e papel / deve tirar da cabeça. / A ignorância é um escudo. / Num lar realmente honrado / O marido escreve tudo.

Mas, para salvar Inês, a mulher de um livro só, e o futuro do próprio livro, enquanto suporte à narrativa humana, Zilberman (2001, p. 56) fornece uma faísca de esperança aos ‘Don Quijotes’ e ‘Madames Bovaries’ quando profetiza que: “A leitura não está no fim de sua história, e sim no começo da trajetória individual de seus adeptos”.

Contudo, argumenta-se também que o livro, receptáculo da palavra escrita, é também o aprisionador da palavra escrita. Dessa forma, comporta-se como o mágico Harry Houdini na metaforização da estática (e não da dinâmica) da palavra inscrita no Códex do presente ou do passado.

O mágico, envolto em suas correntes, tornou-se famoso por conseguir livrar-se das mais claustrofóbicas correntes. Entre cadeados e correntes, em verdade, encontra-se também o livro criado sobrenaturalmente pelo homem.

O desafio de Harry Houdini era desvencilhar-se de suas amarras, de suas correntes e cadeados, de forma a surpreender o público espectador. Não se pode dissociar a figura da Houdini dos elos metálicos que compõem este mito. A eficiência de Houdini, testada a cada espetáculo, a cada exibição, deveria permanecer como mistério para os presentes.

Ora, Houdini está para a corrente que o desafia, como o homem está para o livro acorrentado. A contribuição do livro como um objeto foco da permanência, da acessibilidade, do entretenimento, dentre outros fundamentos do livro, podem ser seguramente assumidas e dadas como verdadeiras: o livro, em sua história, fez muito pelo homem.

O livro acorrentado, ou as palavras acorrentadas no livro, propõe ao leitor um desafio constante: desacorrentar cada elo, cada letra, cada fonema, cada sílaba, cada palavra, cada frase, cada parágrafo, cada página, cada capítulo, um livro inteiro.

Houdini está para suas algemas como o leitor está para o livro em suas mãos, como fazem *A Leitora* de Franz Eybl e *a Moça com livro*, de Almeida Júnior. Da mesma forma que segura o livro, o leitor recebe algemas, (in)visíveis quando este abre um livro e o ampara em suas mãos. Mas Houdini e o leitor precisam das algemas porque disso depende o espetáculo. Seja dentro de uma caixa, dentro de um tanque fechado, dentro ou fora d'água, Houdini e o leitor, *indoors* ou *outdoors*, precisam se libertar das algemas, cadeados e correntes impostas. Não se pode garantir que uma letra inscrita numa tábuca de argila cozida possa se mover voluntariamente.

Contudo, a análise do livro permite, aqui, de forma introdutória, o apontamento de questões extra-ordinárias, quando das críticas que se podem fazer ao livro. O papel do crítico resume-se a classificar este livro ou aquele livro como recomendável ou não e alguma graduação entre estas duas avaliações. No entanto, o papel da comunicação e da cultura, pode seguir adiante e identificar, no livro, problemas potenciais. Harry Houdini ajuda a observar um destes aspectos desafiadores do livro, que questionam sua aura, ao tentar decifrá-lo.

Harry Houdini é o mito acorrentado. É o elemento enclausurado e que revelará sua eficiência se conseguir a liberdade das correntes. Assim como Houdini, a palavra escrita aos analfabetos, assim também o livro para os cegos de Dennis Diderot, discutido adiante. Não se pode compreender o livro como um objeto simples de manuseio simples e compreensão simplista por qualquer vivente. Poucos, em verdade, são os Houdinis que fazem da leitura um espetáculo: esta tarefa parece estar agendada a ocorrer somente e tão somente quando um bom leitor encontra um bom autor numa boa história. Mas não é somente isto; não é simplesmente isto. Houdini quer se libertar.

O livro quer se libertar, quiçá, do suporte que lhe impuseram. Os benefícios dos suportes que foram dados ao homem é também causa e razão dos malefícios que se fizeram ao livro-Houdini. Não se ouve o som de Houdini mergulhado em seus segredos. O advento do livro pode ter ferido de morte a sacrossanta oralidade.

Neste sentido, a morte de Sócrates é o *signum* da morte da oralidade. Seja na forma de tábua de argila, papiro ou, muito mais provavelmente, de pergaminho, a Grécia conheceu o abandono da tradição oral e a adoção do livro como fiel depositário da cultura, da reflexão, da comunicação e da erudição gregas.

Nos diálogos entre Sócrates e Críton, à beira de um cálice de cicuta, pode-se entender o que o livro sussurra confessionalmente ao homem moderno: “Em minha idade, Críton, seria ridículo temer a morte”. (PLATÃO, 1981, p. 83). Sócrates assim se pronuncia ao presenciar a desgraça iminente de sua morte.

Não deve o leitor agir com relação ao autor tal qual declara Críton a Sócrates: “Permaneço fiel ao dito e penso como pensas, fala pois, que te escuto”. (PLATÃO, 1981, p. 91). A passividade ou não-passividade do leitor talvez seja um dos aspectos mais controversos no distanciamento entre o narrador benjaminiano e seu receptor.

Xenofonte, em seu registro na sua *Apologia de Sócrates*, inscreve e circunscreve Sócrates entre destacados viventes, ao declarar “reputo-o o mais venturoso dos mortais”. (PLATÃO, 1987, p. 165). Ou ainda em (PLATÃO, 1981, p. 178), sobre Sócrates, “Do homem podemos dizer que foi o melhor de todos que conhecemos em nossa época, o mais sábio e ainda o mais justo”. Sócrates não deixou livro escrito.

Ao dirigir-se àqueles que votaram por sua morte, diz Sócrates: “[...] muito mais folgo em morrer após a defesa que fiz, do que folgaria em viver após fazê-la daquele outro modo. Quer no tribunal, quer na guerra, não devo eu, não deve ninguém lançar mão de todo e qualquer recurso para escapar à morte”. (PLATÃO, 1987, p. 25).

Ao discursar àqueles que o absolveram, mesmo após sua condenação, diz Sócrates: “é bem possível que seja um bem para mim o que aconteceu e não é forçoso que acertemos quantos pensamos que a morte é um mal”. (PLATÃO, 1987, p. 26). E anuncia:

Morrer é uma destas duas coisas: ou o morto é igual a nada, e não sente sensação de coisas nenhuma; ou, então, como se costuma dizer, trata-se duma mudança, uma emigração da alma, do lugar deste mundo para outro lugar. Se não há nenhuma sensação, se é como um sono em que o adormecido nada vê nem sonha, que maravilhosa vantagem seria a morte! [...] Se, do outro lado, a morte é como a mudança daqui para outro lugar e está certa a tradição de que lá estão todos os mortos, que maior bem haveria que esse, senhores juízes?

E despede-se, assim, Sócrates, caminhando em seu encontro com a cicuta: “Bem, é chegada a hora de partirmos, eu para a morte, vós para a vida. Quem segue melhor rumo, se eu, se vós, é segredo para todos, menos para a divindade”. (PLATÃO, 1987, p. 27)

Ágora, Sócrates e a fala pública, para quem quisesse ouvir, são seguramente engendradora combinação que potencializa a comunicação. Assim parece ter recorrido Jesus e Esopo. Assim, diz Sócrates sobre sua morte, a morte da cultura de tradição oral, a potência desveladora da palavra oral:

Se vivesse mais, seria forçosamente obrigado a pagar meu tributo à velhice. Veria e ouviria menos, a inteligência se me turbaria, mais custoso ser-me-ia aprender, mais fácil esquecer e assistiria ao definhamento de todas as minhas prerrogativas. [...] Morrendo injustamente, a vergonha cairá sobre os que injustamente me mataram. (PLATÃO, 1987, p. 158)

Quanto à percepção dos sentidos, avalia Sócrates, em Fédon, que “quando a alma se serve do corpo para apreciar algum objeto através da visão, audição, ou qualquer outro sentido, porque a única função do corpo é considerar os objetos pelos sentidos, [...], perde-se, turba-se, vacila e tem vertigens, como se estivesse ébria”. (PLATÃO, 1987, p. 130). E mais, questiona:

Os olhos e os ouvidos transmitem alguma verdade, ou os poetas têm razão pelo menos em repetir incessantemente que nada ouvimos, nem nada vemos em verdade? Posto que, se estes dois sentidos são inseguros, então, os outros o serão ainda mais, uma vez que são inferiores a estes. Não te parece ser assim? (PLATÃO, 1987, p. 110).

Pede Sócrates a Críton: “[...] porque é preciso que saibas, caro Críton, que falar impropriamente não é apenas cometer uma falha no que se diz, mas prejudicar às almas”. Roga-se talvez o recato no falar, no escrever, no ato literário da escrita e da leitura. (PLATÃO, 1987, p. 175) – conceitos que serão discutidos dentro da *Arte Retórica* e *Arte Poética* de Aristóteles. Sócrates é, assim, o não-livro, que morre; e adverte aqueles que testemunham sua morte: “a mim ensinaram que se deve morrer com formosas palavras”. (PLATÃO, 1987, p. 178).

Até mesmo Sócrates reconhece o trabalho de Esopo, cultura oral dialogando com cultura oral, pois, na prisão, comenta Sócrates com Fédon algo que revela conhecimento sobre e destaca Esopo:

refletindo que para ser verdadeiro poeta não basta saber fazer verdadeiros discursos em verso, mas que é preciso inventar ficções e não me ocorrendo nenhuma, trabalhei sobre as fábulas de Esopo, e pus em verso as primeiras que me vieram à memória e das que podia recordar-me. (PLATÃO, 1987, p. 105)

Cultura oral, tradição oral, memória, ficção, narração: o livro não conseguiu, ao escrever sua história, colocar todos estes ovos na mesma cesta.

Aprendeu-se também, aqui, que nem Gutenberg é o “pai do livro”, ressalta-se, nem o único impressor de sua época. E justamente na competição entre os editores, livreiros e impressores surgiu o aprimoramento do livro, enquanto modo de produção, em direção a um público cada vez mais alfabetizado, talvez mais sofisticado, pelo menos mais amplo, cada vez mais leitor e cada vez mais exigente.

O livro, assim, teve conteúdo, mas também teve forma, que não são desprezíveis à análise de sua história. A materialidade do livro implica que “os livros declaram-se por meio de seus títulos, seus autores, seus lugares, num catálogo ou numa estante, pelas ilustrações em suas capas; declaram-se também pelo tamanho”. (MANGUEL, 1997, p. 149). O livro é uma reunião de circunstâncias sócio-culturais, pela presença da mulher-leitora, por exemplo, aqui rememorada, e condicionantes comunicacionais que envolvem as diferentes mudanças de suporte material pelas quais o livro foi focado.

Neste avanço, metaforiza Manguel (1997, p. 151), ao comparar o livro lido no computador com a leitura em rolo: “Os desajeitados rolos possuíam uma superfície limitada – desvantagem da qual temos hoje aguda consciência, ao voltar a esse antigo formato de livro em nossas telas de computador, que revelam apenas uma parte do texto de cada vez, à medida que “rolamos” para cima ou para baixo”. Talvez exagerando a metáfora de Alberto Manguel – que pode ser reduzida a uma comparação – o papiro enrolado está para o livro lido em rolo na tela, portátil ou não, como o códice está para o livro gutenberguiano – ainda que se relativize a ele o mérito da invenção do livro, senão apenas da imprensa ocidental, como quer Chartier.

O livro que a modernidade recebe da história é aquele que se deve adequar à mão e aos olhos. O conforto das mãos e o conforto dos olhos é o *target* do mercado livresco, sobretudo, do lado da oferta. Contudo, o formato do livro foi invariável, pois livros em forma de coração ou os formatos minúsculos, por exemplo, não sobrevivem; tamanho é o consenso que se tem quanto à forma tradicional de tábua que tem o livro.

A invenção de novas formas para livros é provavelmente infinita, e contudo poucas formas estranhas sobrevivem. [...] Mas os formatos essenciais – aqueles que permitem ao leitor sentir o peso físico do conhecimento, o esplendor de grandes ilustrações ou o prazer de poder carregar um livro numa caminhada ou levá-lo para a cama – esses permanecem. (MANGUEL, 1997, p. 171)

A história do livro é a história da permanência, história do entretenimento, é a história do manuseio fácil, história da ordenação do conhecimento, história de um negócio, e que, como tal, deve dar lucro.

A história do livro chegou ao papel pálido e daí deve partir em jornada a outras rotas, que coexistem. O que se buscou pontuar aqui, neste capítulo, foram as vozes que tentam explicar de onde vem esse livro tal qual se conhece na contemporaneidade; questões que sedimentam a permanência do livro entres os *media*, i.e., os fundamentos do livro, sobretudo, os fundamentos históricos do livro, o que o alicerçou, buscando-se a visão integrada de autores que representam o pensamento hodierno que se debruça sobre a consolidação do livro e sua manutenção no cenário cultural e comunicacional humano.

Assim, Chartier, Xerazade, Manguel, Harry Houdini, Molière, Flaubert e sua Bovary, Sócrates e Esopo, Le Febvre, Eagleton e Walter Benjamin se deram as mãos para contar esta história.

E neste cenário mediático, o autor, o compositor, o escritor se compreende escrevendo. E esta observação se torna relevante quando se questiona o porquê de o homem desejar o livro, elaborar o livro, ostentar o livro como objeto receptor da escrita humana.

A história do homem é também a história do livro, que também é a história das palavras, que se confunde com a história do autor e do leitor. Tantas questões que são recebidas pelo livro, mas que não são ordinariamente respondidas pelo livro. Não há Gutenberg sem o advento do papel. Não há livro sem burguesia. Não há leitores sem ensino. Não há leitura sem as mulheres. Não há Ocidente sem Oriente. Talvez o livro possa, agora, dar sua contribuição na elaboração de seu próximo capítulo histórico, uma vez que ele interage com outros tantos *media* e se associa.

O papel, o livro, o autor e suas vozes têm história que os conduziram até ali. Histórias distintas e assemelhadas que fazem com o que o ato de escrever congregue e evoque todo o passado e todos os antepassados: os do livro, os do homem, de quem lê e de quem escreve. E para o ato comunicacional da escrita e da leitura, nessa ordem chartieriana, o livro, idealizado pelo homem através da história do livro e do próprio homem, se parece com um ser limitado, semideus ou mortal, à

imagem e semelhança de seu genitor, porque no livro só cabem palavras. Suas questões, as do livro e as do homem, estão além, elas caminham além. O homem não está completamente no livro, pois os fundamentos do livro, da argila ao Códex, e do Códex à tela, não são as ferramentas necessárias e plenamente suficientes ao transporte comunicacional do homem-autor e do homem-pensador através do tempo e através do espaço. O homem se entende escrevendo, o homem se estende escrevendo, numa visão mcluhaniana. O *folio* não é receptáculo verossímil do homem, senão receptáculo das palavras do homem. O livro não recebe o homem integral. E a comunicação primeva, face a face, continua morando insuspeita num sepulcro em que o livro não pode entrar. *Rigor mortis*. O livro é insuficientemente elementar para o seu criador, o homem.

O poema de Robert Frost (1969), *A estrada que não tomei*, parece ajudar a refletir sobre a questão. O homem escolheu um caminho, um caminho técnico, um caminho que se preocupou essencialmente com o suporte escolhido para dar abrigo à palavra escrita. A estrada escolhida pelo homem foi a estrada do papel impresso, da palavra fixada. Ocorre que, ao decidir por tomar essa estrada, foi obrigado a deixar a outra via.

A via Ápia da comunicação humana é a estrada oral. Talvez o livro tenha sido a melhor opção, pois se tratava da única opção que teve o homem em milênios. Da aventura da criação da escrita e da busca por um suporte à sua escritura, o homem contentou-se, até então, em possuir em mãos palavras vindas de longe, mas que não são vozes vindas de longe.

O livro pode ter sido o melhor que se fez até então. Não havendo outra possibilidade de registro sígnico escrito por palavras, o livro foi o produto (ou objeto) cultural e comunicacional eleito. Objeto, sim, que ganha aura do Olimpo, ainda que não se trate nem do Corão, nem da Bíblia, sequer a Torah.

Talvez, tenha chegado o momento cultural-literário, comunicacional-tecnológico e histórico-didático de o homem prostrar-se ao encantamento do encontro dessas duas vias: a via oral e a via escrita, uma vez que esse encontro, do ponto de vista técnico e tecnológico, se torna possível e viável.

Lamenta o homem, em coro com Frost (1969, p. 39), que não tivesse podido caminhar e viajar por ambas as vias: a oral e a escrita. Mas nem por isso o homem

deixa de ser um viajante; viajante do mundo das palavras e do mundo. Sem poder julgar se fez uma boa escolha, o homem caminha e escreve, caminha e lê. Lê e escreve, caminha. O caminho do homem foi o caminho da escrita e da leitura também. Ao buscar resolver o problema da distância e da perenidade, caminhou o homem, que escolheu o livro. Sem volta, o homem tem agora uma nova chance, de apreciar a união fiel da palavra escrita e da palavra falada, num novo suporte vindouro à sua comunicação e a ele próprio. O homem, de fato, escolheu uma dessas estradas, e foi o livro, e isso pode ter feito toda a diferença.

3 **QUO VADIS, DOMINE?: O LIVRO SE APARTA DO SOM**

Em *Os Cinco Sentidos* (*The Five Senses*) encontram-se cinco histórias que se inter cruzam. Ao poetizar filmicamente sobre os sentidos da percepção humana, o diretor Jeremy Podeswa apresenta um sumário sobre as diferentes formas e canais de percepção da realidade pelo homem. Já não mais um homínídeo, ser primordial, com sentidos em potencial desenvolvimento. *Os Cinco Sentidos* busca nexos em realidades desconexas, fragmentadas e a união das pequenas histórias acontece através dos sentidos. Cada personagem representa um sentido – possui um sentido mais aguçado que os demais – que o texto audiovisual explora ludicamente. Cinco personagens, cinco histórias, cinco sentidos. A experiência multissensorial humana.

A partir dos cinco sentidos, os personagens tentam explorar, detectar, decodificar, apreender, transformar a realidade que vivem e sentem. Todos eles refletem a partir do sentido que lhes aparece em relevo. Todos possuem os cinco sentidos e uma questão lhes é colocada: ou eles experimentam mais do mesmo, penetrando a realidade com o sentido eleito, ou transformam sua realidade, o que representará uma alteração sensorial.

Neste cenário, Rona é o paladar. Trata-se de uma confeitadeira de bolos de gosto sofrível e de aparência magnífica. Para ela, os bolos que faz não precisam ter bom sabor, mas tem que parecer bonitos e somente isto. Essência e aparência são conflitos oportunos em Rona, que se iniciam com a chegada do namorado italiano, que deseja ver sabor no relacionamento deles e nos bolos que Rona faz.

Robert é o olfato. Um “faz-tudo” de olfato apuradíssimo que auxilia na limpeza de casas e que decide procurar e rever seus amantes, homens e mulheres, com o fim de cheirá-los. Ele quer saber se seus amantes o amaram; quer descobrir qual é o cheiro do amor.

Ruth é o tato. Massagista que passa por conflitos com a filha e com a perda do marido, Ruth chega a ouvir confissões de seus pacientes dizendo que há muito

tempo eles não foram tocados por outra pessoa. O toque parece efetivamente se pulverizar numa sociedade eminentemente virtual. Assim, a personagem representa o sentido do tato e a frequência com a qual a modernidade vai diminuindo o uso da pele na comunicação interpessoal.

Rachel é a visão. Exercendo irresistivelmente a prática do voyeurismo, ela encontra um parceiro que tem também a mesma fascinação ocular. Exploram o olhar, alteram o próprio visual com perucas e vestidos e observam casais em namoro ardente.

Dr. Richard Jacob é a audição, ou sua perda. Oftalmologista francês que, diferentemente dos indivíduos que nascem sem ouvir, vai perdendo lentamente a audição num processo clínico irreversível.

A união entre estas pequenas histórias acontece quando a filha de uma cliente de Ruth, a massagista, desaparece. O desaparecimento da garota é o mote para entrelaçar as narrativas e valorizar, a cada momento, a cada sequência, um dos cinco sentidos. Com o paladar, o olfato, o tato, a visão e a audição, prova-se que a relação humana pede o auxílio sensorial, seu verdadeiro suporte; e assim será a matemática sensorial básica humana até que se estude com cuidado a comunicação com os mortos.

Coloca-se, no propósito desta pesquisa, Jacob, a audição, em foco, o oftalmologista de meia-idade que está perdendo a capacidade de ouvir. Ele, consciente de que não há tratamento possível a bloquear o processo de perda auditiva ou revertê-lo, decide elaborar uma lista de sons que deseja ouvir e memorizar antes que a surdez profunda e absoluta se lhe apresente.

Assim surge a idéia e a missão de compor uma biblioteca sonora em sua mente, uma lista, quase um poema de itens que deseja ouvir atentamente para se lembrar quando seus ouvidos não mais perceberem tais sons.

Jacob teme a solidão, o isolamento, o insulamento que a surdez poderá lhe trazer. “A audição é o primeiro canal de comunicação que temos”, lembra Podeswa e Dr. Richard Jacob a está perdendo.

Ao ouvir um magnífico coro dentro de uma igreja, Jacob denuncia que sentirá falta de escutar aquilo. A mulher que o acompanha, contudo, estimula-o e diz

“poderá sentir as vibrações”, colocando sua mão sobre o banco de madeira à frente do que estão sentados. Som, nota o Dr. Richard Jacob, é vibração.

Ao antever as dificuldades da perda da audição, o oftalmologista confessa para sua acompanhante: “Tenho medo de que meu mundo encolha. De ficar mais sozinho do que já sou”. Pode-se, aqui, então, caminhar no sentido contrário ao trilhado e testemunhado por Jacob e inferir que: a audição revela uma expansão do olhar, do mundo conhecido, da percepção, um isolamento menos intenso até para quem está sozinho e ouve – virtude que o rádio, o *medium* da onda sonora que vem pelo ar, conhece com propriedade. Escute-se McLuhan (1964, p. 63):

O efeito do rádio sobre o homem letrado ou visual foi o de reavivar suas memórias tribais, e o efeito do som acrescido ao cinema foi o de reduzir o papel da mímica, do tato e da cinestesia. Igualmente, quando o homem nômade se voltou para os meios sedentários e especializados, os sentidos também se especializaram. O desenvolvimento da escrita e da organização visual da vida possibilitou a descoberta do individualismo, da introspecção e assim por diante.

Richard Jacob precisa encontrar uma nova forma de ouvir. Abandonar o universo sonoro e inserir-se num mundo imagético. “Sua filha Sylvie, a cidade, carros, trens, o interior, trovão, chuva, pássaros cantando”. Eis a biblioteca sonora que Jacob quer arquivar em sua memória auditiva.

Os Estudos Culturais saudariam a iniciativa de Podeswa no sentido de que sua obra fílmica apresenta o valor essencial, vital, necessário e indispensável das relações humanas na conexão efetiva e afetiva com o outro e com o enriquecimento do próprio repertório, com pistas da realidade que chegam pelos sentidos.

O que se aprende com Podeswa e *Os Cinco Sentidos* é o inter cruzamento que se apresenta entre os canais sensoriais que formam uma trama, um cruzamento de avenidas, um não-cruzamento de avenidas, uma rede sensorial que se distribui desigualmente, às vezes com realce nesta, às vezes com realce naquela forma ou canal de captação da realidade tal qual ela se apresenta aos sentidos. O que se aprende particularmente com Dr. Richard Jacob é a possibilidade da mudança da matriz sensorial, a sobrevivência sensorial pela adaptação e o termo que se empresta de sua estratégia de sobrevivência: a biblioteca sonora.

O contrário de *Os Cinco Sentidos* talvez seja *Johnny vai à Guerra*. Ambos os textos audiovisuais podem servir de parâmetro, delimitação ou ponto de partida para o que se investiga aqui. Se *Os Cinco Sentidos* apresentam a plenitude da percepção comunicativa que chega por diferentes canais, *Johnny vai à Guerra* é a anulação dos mesmos canais. Johnny é, como se lamenta, a não-comunicação.

Ainda que o filme possa ser entendido também como uma denúncia social pelo viés dos produtos nefastos da guerra, *Johnny vai à Guerra*, obra única de Dalton Trumbo, é um marco zero especialíssimo para o estudo da comunicação, justamente pelo fato de negá-la, de inviabilizá-la, bloqueá-la, insatisfazê-la.

Embora Johnny não comunique, não se comunique, ele quer comunicar e se comunicar. Incansáveis tentativas permeiam toda a obra fílmica de Trumbo neste sentido. Com isto, enlaça-se a argumentação deste capítulo com o que se levantou no capítulo anterior. O homem deseja a comunicação. Ele quer obtê-la seja nas mãos peludas dos protagonistas do prólogo de *2001: uma odisséia no espaço*, seja pela mão invisível das tentativas incessantes de *Johnny vai à Guerra*.

Vale apontar que Johnny era um soldado americano vitimado pelas atrocidades da guerra. Sem nome, sem pernas, braços, sem mandíbula, cegado, ensurdecido, sem boca, sem olhos, sem nariz, sem língua, ele acaba por encontrar um único código de expressão e leitura com o mundo exterior: o Código Morse. Johnny percebe e provoca vibrações. De alguma forma, sua percepção tátil ainda é ativa. Desesperadamente ele tenta se comunicar, estabelecer uma via, um canal de comunicação, com as enfermeiras e médicos que cuidam dele. É premente a necessidade que tem o soldado, ainda uma mente que pensa, em se expressar, comunicar. A necessidade de comunicação vive tanto quanto a consciência de Johnny. Ouça-se McLuhan (1964, p. 37): “os nossos sentidos humanos, de que os meios são extensões, também se constituem em tributos fixos sobre as nossas energias pessoais e que também configuram a consciência e a experiência de cada um de nós”. Aqui, destaca-se: o livro é extensão do olhar e não do ouvir.

Com *Johnny vai à Guerra* é declarada a guerra contra a não-comunicação humana. Com *Os Cinco Sentidos* é oferecida, ofertada uma cesta de possibilidades e ajustes que podem, pelo acento de um canal sensorial ou pela alternância entre os sentidos, colocar o homem em contato com sua realidade, tornando-a em forma e conteúdo expressíveis e perceptíveis.

A trajetória que os sentidos ou as matrizes sensoriais apontam parece ser a do escoamento de uma expressão retesada dentro do indivíduo concomitante à invasão do mundo externo, a chamada realidade, num fluxo de entrada e saída, no interior do indivíduo, provocando-lhe sensações e emoções que se percebem pelos sentidos, *inputs* e *outputs*.

Os sentidos se realizam porque são provocados, acionados, habilitados, notados, percebidos. Perder a visão é, neste espectro comunicacional, eleger um novo sentido, reordenar numa escala de prioridades de sentidos qual é o que melhor apetece ao homem. Ensina McLuhan (1964, p. 63) que “Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo”. Um novo sentido para os sentidos.

E pelas possibilidades de combinações sensoriais é necessário encontrar gama significativa de teorias comunicacionais que possam satisfatoriamente explicar o fenômeno que ocorre dentro do receptor e fora dele, através dos canais eleitos e naturalmente disponíveis para o uso humano. Teorias da comunicação, no plural, como solicita Reimão (1994).

Ocorre, pois, que o homem não é um só, monolítico, mas multiversal, bem como suas teorias explicativas. O homem múltiplo, contudo, deve distanciar-se do equívoco do homem difuso. Multiplicidade não deve ser compreendida com difusão. O ordenamento sensorial pode representar para o homem um benefício maior do que a dispersão. Atacar o evento com os sentidos disponíveis e habilitados para que o receptor possa interpretá-lo comunicacionalmente parece ser um processo que compete, em consonância e dissonância, com os canais que o emissor eleger para sua expressão e percepção necessária e potencial. Todos os sentidos se movem para a percepção do fenômeno, da mensagem e se reorganizam.

Tudo isto ocorre em favor do termo comunicação, lembrada por Reimão (1994, p. 150-154), como “uma palavra de origem latina – *communicatio* – cuja raiz é *communis*. É um substantivo de ação que significa “tornar comum”, “participar””. Assim, atende a palavra comunicação àquilo que o fenômeno comunicacional intenciona, idealiza: partilhar. Partilhar a partir dos meios, perceber através dos sentidos.

Comunicar passa a ser, portanto, uma preocupação humana com todas as suas implicações: retenção, propagação, memória, transporte, decodificação, troca, sentido, percepção, desvio, ruído, perda. Na temática que envolve o livro, o que se nota é que a fala encontrou, até mesmo pelo exposto no capítulo anterior, dificuldades que teriam sido supostamente transpostas quando a cultura do impresso subjugou a cultura da tradição oral. A morte de Sócrates, a despedida de Esopo, a memória e criatividade possantes de Xerazade deveriam se contentar com o resultado obtido no processo histórico da produção do livro e seus suportes, ou da palavra escrita e seus suportes. Mas o livro, de fato, negligenciou *Os Cinco Sentidos*.

Jack Goody e Ian Watt colaboram, em *As Conseqüências do Letramento*, para uma expansão do olhar que se pode ter com respeito à passagem da cultura oral para a cultura escrita. A cultura escrita, como já apontado, vive numa magnitude diversa da cultura do impresso. A cultura escrita poscede a cultura oral e a cultura escrita precede a cultura do impresso. A cultura do impresso, por sua vez, está contida na cultura da escrita, mas, no entanto, não são sinônimos perfeitos. O artigo de Jack Goody e Ian Watt tenta disciplinar o assunto, desde as primeiras tentativas humanas de letramento:

Pictografias têm desvantagens óbvias como meios de comunicação. Por um lado, um vasto número de símbolos é necessário para representar todos os objetos importantes na cultura. Por outro, uma vez que símbolos são concretos, a sentença mais simples necessita de uma série muito elaborada de signos [...] apenas um número limitado de coisas pode ser dita. (GOODY; WATT, 2006, p. 24)

Dita, ou melhor, escrita. Nem mesmo a escrita cuneiforme – em forma de cunha – era simplificada, pois exigia o conhecimento de centenas de símbolos. A oralidade, sabe-se, atuou como recurso mnemônico exclusivo antes da invenção da escrita, de sua disseminação, de sua padronização em torno do alfabeto fonético, não ideogramático, *littera*, e da escolarização, passaporte para o leitor, bem como para o escritor.

A insistência advinda da necessidade humana da comunicação no meio escrito, desde a Grécia Antiga, nota-se, é um evento distinto, ao mesmo tempo que é pertinente, à história do livro. Mas a história do livro não se confunde, senão

apenas melhor explica, a história da escrita. A história do livro está contida na história do impresso e a história do impresso está contida na história da escrita. Escrita, livro e impresso: nessa ordem. Entre o oral e a escrita está o livro, ainda que seja ele abrangentemente escrito e silenciosamente oral, apresenta como fonte o oral e como destino o escrito, assim como se percebe em Decameron e suas histórias.

Para os autores (GOODY; WATT, 2006), a história propriamente dita começa quando o homem começa a escrever. O homem estudado pela sociologia e pela antropologia é o homem que fala e que escreve. Assim, a pré-história carregaria obscuridade científica que poderia, talvez, colocá-la, pelo monocromatismo, em síntese, ao lado da Idade das Trevas. Isto pois:

Foi a linguagem que habilitou o homem a estabelecer uma forma de organização social cujas variação e complexidade eram diferentes daquelas dos animais: enquanto a organização social dos animais é principalmente instintiva e transmitida geneticamente, a do homem é aprendida e transmitida verbalmente por meio da herança cultural. (GOODY; WATT, 2006, p. 11)

Com isto também concorda Rosseau (1987, p. 159), declarando logo no primeiro parágrafo de *A Origem das Línguas*: “A palavra distingue os homens entre os animais; [...] não se sabe de onde é um homem antes de ter ele falado”. Ou seja, a cultura está também na voz.

Goody e Watt (2006, p. 13), ao analisarem as culturas não-letradas, revelam que “os elementos mais significativos de qualquer cultura humana são indubitavelmente canalizados por meio de palavras e fazem parte do conjunto particular de sentidos e de atitudes que se acrescentam aos símbolos verbais dos membros de quaisquer sociedades”. Com isto, os autores direcionam sua pesquisa à transmissão oral da cultura na formação de repertório *vis-à-vis* o letramento, contrapondo-o ao comunicado face-a-face.

Nas sociedades não-letradas, “as palavras passaram da boca de um membro da sociedade para a de outro” (GOODY; WATT, 2006, p. 21). Em tais sociedades sem representação gráfico-alfabética para o léxico sonoro, “A função social da memória – e do esquecimento – pode, então, ser vista como o estágio final do que

foi chamado organização homeostática da tradição cultural em sociedades não-letradas” (GOODY; WATT, 2006, p. 17). Desta forma, a memória aparece na comunidade não-letrada, como uma preocupação mediadora: é um equilíbrio visivelmente oral entre o que deve ser mantido e o que deve ser esquecido. Mitos rememorados, divindades mantidas, palavra que ecoa na boca de todos os falantes da comunidade que fala, mas que não escreve. O processo mnemônico é mediado, neste caso, distintamente do que se apresentou no capítulo anterior, pela oralidade.

“O alfabeto”, define Goody e Watt (2006, p. 31), “torna possível ler e escrever facilmente e sem qualquer ambiguidade todas as coisas sobre as quais a sociedade possa falar”. Essa posição parece contrária àquela que se sustenta, aqui, neste trabalho. Ora, nem todo o som é comportado nas letras, nem toda leitura é recuperadora dos sons escritos na letra, na sílaba, na palavra, na frase, no texto, no livro. O alfabeto, que invade a escrita e os livros, tem, sim, suas limitações, redundâncias e polissemias. Nem Gutenberg é o pai do livro, concordando-se com Roger Chartier, nem o alfabeto é parteiro da história do homem, discordando-se de Jack Goody e Ian Watt.

“Padrões formalizados de fala, recitais sob condições rituais, o uso dos tambores e outros instrumentos musicais, o emprego de “lembradores” profissionais, todos esses fatores podem salvaguardar ao menos parte do conteúdo da memória da influência transformadora das pressões imediatas do presente” (GOODY; WATT, 2006, p. 17). O ausente é evocado pela pronúncia, pelo gesto, pela voz.

Com o livro, tal dinâmica se altera a tal ponto que faz registrar Moisés (2007, p. 71) a transformação oralidade-escritura pela ótica da poesia:

Desde Gutenberg, a poesia circula predominantemente em forma impressa, o que a condenou, há muito, a deixar de ser experiência coletiva, para se tornar uma espécie de vício secreto, individual e intransferível, cada vez mais afastado, pelo menos aparentemente, dos interesses gerais da coletividade. O consumidor de poesia, hoje como há mais de cinco séculos, leva para casa um livro, um folheto ou equivalente, por meio do qual, em silêncio, entra em contato com a voz do poeta. [...] A despeito de Gutenberg e da prodigiosa expansão do livro no mundo moderno, alguma poesia continua a circular por via oral, mas isto tem sido, desde sempre, uma exceção e uma duplicação.

A este respeito, registra Zilberman (2001, p. 23) que, acompanhando a transformação do número de leitores, “a poesia passou a se chamar literatura,

denominação que enfatiza a importância da letra impressa, e não mais a oralidade”. O teatro silencia, perdendo espaço para a arte livresca, pois o livro ganha voz; em verdade, voz íntima e sussurrada, desprovida de preocupação imediata com a oralidade.

O autor e o ator, que interpretavam o texto para seu público, começam a perder importância perto da facilidade de se ter o próprio texto em mãos, ainda que persistisse a dificuldade de o leitor interpretar algo para o qual não fora treinado. Leitura e interpretação se distanciam.

À popularização da alfabetização na Grécia, seguiu-se, por conseguinte, o incremento do uso da escrita. Mesmo contrário à ascensão da escrita, “Platão assistiu à superação da transmissão oral da literatura, da religião e do pensamento, que passaram a depender de modo crescente do emprego da escrita”. (ZILBERMAN, 2001, p. 26). Assim na poesia como na prosa, a reprodutibilidade da prensa impossibilitou a co-presença da oralidade junto às obras escritas nas sociedades letradas. A impossibilidade da convivência parece expulsar ora o escrito, ora a oralidade da morada comunicativa do homem. A poesia implicaria em dramaticidade, encontrada, por exemplo, no texto poético-teatral. E sobre a analogia com o texto teatral, escreve Zumthor (2007, p. 61-62):

Há séculos, com efeito (a partir sem dúvida da Antiguidade helênica), o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmissão requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias. Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual. Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura. É no ruído da arquipalavra teatral que se desenrola esse ato, quaisquer que sejam os condicionantes culturais.

Ao relacionar memória e voz, escreve Zumthor (2007, p. 65): “Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de *movência*”.

A memória, para Zumthor (2007), é movente, daí a necessidade de fixação das ideias, das narrativas e das formas de pensar por um suporte que reúna características não-palimpsésticas. Ao confrontar o grafismo do som e o próprio

som, escreve Zumthor (2007, p. 70) que “A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. A “compreensão” passa por esse esforço”. Ao interagir a interpretação e os meios, Barbosa (2010, p. 26-27), no artigo *Múltiplas formas de contar uma história*, faz lembrar, ancorada numa visão mcluhaniana, que:

há que se perceber que a história comunicacional do homem foi construída pela adoção de próteses comunicacionais que fizeram e ampliaram a possibilidade do ato comunicativo. À prótese da fala seguiu-se outra tecnologia, a escrita, e, assim, sucessivamente, numa extensa história da construção de mediações possíveis para tornar mais eficiente o ato de comunicar. Portanto, a história da comunicação é a reconstrução, pelo ato interpretativo, dessas múltiplas mediações e de suas materializações em processos complexos.

A matriz sensorial centrada tecnologicamente no olhar para a decifração do conteúdo pigmentado no livro traz um modo particular de codificação. Segundo Zumthor (2007, p. 72), “O latim medieval designava pelo termo *signatura* o resultado dessa atividade do olho humano. *Signatura* implica que o olhar transforma em *signum* o que ele percebeu”. O texto e o livro são entes distintos, enquanto se lê o livro, sente-se o texto: “A percepção é profundamente presença”, escreve Zumthor (2007, p. 81). “Mas nenhuma presença é plena [...] Toda presença é ameaçada”, completa o medievalista. Tal opinião faz ressurgir o Narrador de Walter Benjamin, uma presença que é ausência, mas sempre uma evocação - oral, como apresentado no capítulo anterior. E ainda segundo o medievalista (ZUMTHOR, 2007, p. 85),

a voz possui plena materialidade, com traços descritíveis e interpretáveis; a voz repousa no silêncio do corpo, silêncio este que, integrado ao jogo da voz, torna-se significante; a linguagem humana se liga, com efeito à voz; dizendo qualquer coisa, a voz se diz, não se sonha na escrita; a linguagem sonhada é vocal, tudo isso se diz na voz; a voz é plano de fundo preenchido de sentidos potenciais.

A exaltação da voz no contexto da comunicação e seus atributos parece perder a força na medida em que o homem começa a escrever sua história, já não mais pré-história, como admitem Goody e Watt (2006), nas páginas de um livro. E ao tentar compreender e justificar o prestígio da escrita, Saussure (2000, p. 33), mesmo

sem aprovar a prevalência da escrita sobre a fala, aponta os seguintes fatores explicativos:

- a) Primeiramente, a imagem gráfica das palavras nos impressiona como um objeto permanente e sólido, mais adequado do que o som para constituir a unidade da língua através dos tempos. Pouco importa que esse liame seja superficial e crie uma unidade puramente factícia: é muito mais fácil de apreender que o liame natural, o único verdade, o do som;
- b) Na maioria dos indivíduos, as impressões visuais são mais nítidas e mais duradouras que as impressões acústicas; dessarte, eles se apegam, de preferência, às primeiras. A imagem gráfica acaba por impor-se à custa do som;
- c) A língua literária aumenta ainda mais a importância imerecida da escrita. Possui seus dicionários, suas gramáticas; é conforme o livro e pelo livro que se ensina na escola; a língua aparece regulamentada por um código; ora, tal código é ele próprio uma regra escrita, submetida a um uso rigoroso: a ortografia, e eis o que confere à escrita uma importância primordial. Acabamos por esquecer que aprendemos a falar antes de aprender a escrever, e inverte-se a relação natural;
- d) Por fim, quando existe desacordo entre a língua a e ortografia, o debate é sempre difícil de resolver por alguém que não seja o linguista; mas como este não tem voz em capítulo, a forma escrita tem, quase fatalmente, superioridade; a escrita se arroga, nesse ponto, uma importância a que não tem direito.

A acepção primeira, primeva da palavra, portanto, estaria na oralidade. A palavra nasce oral e faz posteriormente uma trajetória gráfica. O grafismo da palavra a faz abandonar seu suporte oral, o ar, a vibração, a voz.

“Só há sentido, se se disser”, revela Aristóteles (1959, p. 224) no Terceiro Livro da *Arte Retórica* enquanto exemplifica. Está preocupado com a expressão humana através do que se diz, e considera o escrito, o texto escrito, a palavra

escrita como elementos de uma grandeza menor. Todos eles têm seu valor, porém diminuído se desprovidos e apartados da oralidade.

A dramaticidade do texto oral não se circunscreve ao texto poético-teatral. A leitura deveria ser, como defende Zumthor (2007), performática.

Aristóteles e sua *Retórica*, a arte de bem falar, consegue, dirigindo tais escritos a seus alunos, traçar parâmetros, limites e direções introdutórias que possibilitaram a elaboração de um mapa que, mesmo hodiernamente, não se considera obsoleto. Pode-se considerar Aristóteles e suas preocupações analogamente ao que Jean Voilquin e Jean Capelle apresentam na introdução da obra daquele professor e filósofo grego: “ninguém melhor que ele sentiu o absurdo que há em separar o pensamento de seu invólucro verbal, bem com os ecos diferentes que as palavras despertam no ânimo dos ouvintes”. (ARISTÓTELES, 1959, p. 14)

Em *Arte Poética*, o ritmo, o canto, o metro já são preocupações presentes para a produção poético-literária. Poesia e música, num flerte sedutor entre ambas, deram espaço para a formação social dos poetas líricos gregos, dentre os quais está Homero. Isso torna, desde então, a figura do poeta e a figura do compositor assemelhadas.

Curioso afirmar que o autor do futuro possa habitar no autor do classicismo grego, mirando a estrutura dialógica dos textos clássicos, alerta Aristóteles (1959, p. 309) que:

Entre as questões relativas à elocução, uma há que se prende com o nosso exame, a saber, as atitudes a tomar no decurso da dicção, mas tal conhecimento depende da arte do comediante e dos que são mestres nessa arte. Trata-se de saber como se exprime uma ordem, uma súplica, uma narrativa, uma ameaça, uma interrogação, uma resposta, e outros casos deste gênero.

E, ressalta-se, não por acaso os escritos gregos conservam o vestígio explícito de uma conversação oral. Aristóteles coloca, então, a interpretação a cargo dos atores e não dos autores, sem, contudo, negar que a qualidade do texto é nuclear para a interpretação dos atores. Aristóteles (1959, p. 24) organiza a eficiência da *Retórica* em provas de três espécies: “umas residem no caráter moral

do orador; outras, nas disposições que se criaram no ouvinte; outras, no próprio discurso, pelo que ele demonstra ou parece demonstrar”. O livro parece cumprir esse percurso através de uma trajetória curvilínea, se é que a cumpre. Já a oralidade poderia linearizar o caminho entre o que se diz, o que se quer dizer e o que chega até seu ouvinte-leitor, melhor induzido. Indução não tão direta quanto a imagem do cinema, nem tão circunstancial quanto a leitura do livro.

O falar bem é, para Aristóteles (1959, p. 189), tanto uma preocupação da *Retórica* quanto da *Poética*. Faz convergir tal preocupação o autor para a voz que narra:

Esta ação ocupa-se da voz, das diferentes maneiras de a empregar para expressar cada paixão: ora forte, ora fraca, ora média; estuda igualmente os diferentes tons que a voz pode assumir, alternadamente aguda ou grave ou média, já que se ocupa do ritmo a ser empregado em cada circunstância. Estas três coisas constituem o objeto da atenção dos oradores: a força da voz, a harmonia, o ritmo. [...] Por isso, não obstante estas reservas, a questão da dicção ocupa um lugar necessário em todo ensino; pois não é sem importância, a fim de focalizar um assunto, exprimir-se de uma maneira ou de outra.

Diz Aristóteles (1959, p. 191) que “os discursos escritos valem mais pelos méritos da expressão do que pelas idéias”. O filósofo grego deposita na oralidade a compreensão eficiente do fenômeno comunicacional ao dizer que: “Os discursos que se prestam à ação oratória, quando esta é suprimida, não surtem o mesmo efeito e parecem demasiado simples”, acrescenta (ARISTÓTELES, 1959, p. 226).

Avisa Aristóteles (1959, p. 210) que “a frase deve ser cortada numa sílaba longa, e o final deve ser tornado sensível, não pelo copista nem pelo sinal de pontuação, mas pelo ritmo”. Ora, isso dependerá enormemente de esforço do leitor e do autor. Contudo, o livro é mal condutor de oralidade e dificilmente o autor terá êxito na transmissão de sua oralidade imaginosa, imaginária ou imaginada para o branco de uma página ou de uma tela através exclusivamente da palavra escrita. Diz ele que (ARISTÓTELES, 1959, p. 226):

o estilo escrito é o mais exato; o estilo das discussões é o mais dramático [...] Comparando uns aos outros, os discursos escritos parecem acanhados nos debates, ao passo que os discursos dos oradores, mesmo se causam boa impressão quando proferidos, parecem obras de profanos quando os tomamos nas mãos e lemos.

Critica sua época, e não somente a sua, ao afirmar que “É ridículo pretender, como se faz hoje em dia, que a narração deva ser rápida”. (ARISTÓTELES, 1959, p. 239). Conclui, finalmente, sua *Retórica*, dizendo: “Tenho dito, ouvistes, estais a par da questão, julgai”. (ARISTÓTELES, 1959, p. 252). Ao mesmo tempo em que Aristóteles combate a anemia do livro, enfatiza o caráter simplista que deve ter uma narrativa exitosa, que se ambienta entre autores e leitores.

Em *Nasce uma Estrela (A Star is Born)*, tem-se um clássico exemplo fílmico da transmissão oral da cultura. Filme protagonizado por Janet Gaynor e Fredrich March, narra a história de Esther Blodgett, obcecada por cinema, e mais, por tornar-se atriz da sétima arte. Impedida por sua família, a jovem Esther encontra abrigo no colo e consolo de sua avó. A avó da futura estrela de Hollywood empresta-lhe dinheiro, segurança e seu próprio *logos*: conta-lhe brevemente sua história, de forma a encorajar a neta para que esta escreva sua própria narrativa de vida. Assim a avó convence a neta a escrever sua própria história:

Todos que sonham com algo grande foram ridicularizados. [...] Há diferença entre sonhar e realizar. [...] Quando quis mais, cruzei essa planície com uma carroça junto com seu avô. Todos riram de nós. [...] Começamos um novo país. [...] Mas não pense que foi fácil. Queimávamos no verão e congelávamos no inverno. Mas continuávamos sem reclamar. Estávamos fazendo o que queríamos. [...] Faria isso? Ainda que partisse seu coração? Lembre que os sonhos se pagam com o coração. Sei o que falo. Pode não acreditar, mas já fui jovem. E muito bonita. Mais que você. E estava apaixonada pelo seu avô. Quando um índio meteu uma bala no seu corpo... ela entrou em meu coração também. Mas lembrei do que me ensinou e segui em frente. Enterrei-o com minhas próprias mãos e continuei.

A avó de Esther ignora a Galáxia de Gutenberg e satisfaz a Walter Benjamin, numa narrativa que se comunica face-a-face, para que pudesse contar à neta sua história encorajadora e viva, pulsante, convincente, harmoniosa, criativamente reinventada e que fizesse parte da narrativa da neta. Narrativas que se contém. Uma história dentro da outra, uma falante dentro de uma ouvinte, alinhavando o tecido narratológico que é o homem e as narrativas que ainda não chegaram. Palavras da avó, imagens da neta. Os melhores livros de auto-ajuda estão efetivamente nas falas de quem já viveu e construiu suas próprias narrativas, que se tornam discursos, que tocam textos-homens em construção. Como também se encontra ilustrado no diálogo entre Moisés e a sarça: “Fala-lhe, e põe as minhas palavras na

sua boca: eu serei na tua boca, e na dele; e eu os mostrarei o que deveis fazer” (ÊXODO, 4: 15).

E mais, despede-se a avó de Esther na estação de trem e faz um pedido especial que cabe, aqui, registro. Diz a avó para a neta que parte: “Ficarei esperando os filmes. Não conte a Maggie, mas meus olhos enfraqueceram... meus ouvidos, também, portanto, fale alto”.

O Grito, de Edvard Munch, parece ser contemplativo das questões analisadas por ventura até aqui. As possibilidades interpretativas de sua tela, talvez a mais conhecida ou popular delas, torna seguramente o retrato de *O Grito* uma obra tão aberta quanto desejaria provar Umberto Eco (1991).

Desta forma, é possível depreender que a tela de Munch, embora represente alguém que grita, simplesmente não consegue emitir som audível algum; nem é ultrassom, nem é infrassom. Obra inaudita que revela emoções alinhadas ao desespero, mas que prova, em suas irretocáveis cores aflitas, que a tela não fala. A tela *O Grito* e seu personagem central desesperam-se justamente por não conseguir falar: talvez seja esse o *leitmotiv* do pintor na referida obra.

Talvez a tentativa mais ousada e desesperada de fazer a tela pintada transbordar esteja no conceito moderno de instalação, que propicia uma experimentação tátil, sonora, participativa e, por vezes, interativa. Munch percorreu outro caminho para tentar fazer sua tela e sua personagem gritar pela tinta. Contudo, a tela de *O Grito*, ao mesmo tempo em que grita exitosamente, silencia incompetentemente.

O livro é uma tela de palavras grafadas, pintadas, tela branca com cor de tinta, palavras ordenadas em frases lineares, ensejando um conteúdo e que muitas vezes se perde num vazio silencioso à espera do despertar de um leitor cuidadoso, atencioso e capaz. Oportuno incorrer nessa metáfora, que no sentido aristotélico “é a transposição do nome de uma coisa para outra [...] por via de analogia” (ARISTÓTELES, 1959, p. 312), levando o som à tela e tornando o silêncio potencialmente um grito. Metáfora esta que pode ser utilizada a compreender melhor o que acontece com a produção do livro e da palavra e da idéia nele grafada.

Munch faz a tela gritar, mas ela não grita, sequer suspira ou sussurra, não transpira, nem soa, nem sua. A inquietação que sua tela provoca talvez resida

justamente nessa dicotomia, fazendo com que se questione – pois a imagem é uma interpelação – como é possível representar o som na tela pictórica. Esse problema não é, todavia, solucionado por Munch. Contudo, ratifica-se, a problematização do pintor expressionista pode se apresentar justamente por aí: alguém que grita sem ter voz. A pergunta e o desafio de Munch, e que passa a ser de quem observa sua imagem, pode consistir em como fazer aquelas cores gritarem, soarem. Não gritam, nem falam, nem sussurram, mas questionam como é que se ouve o inaudível, como se compreende o que não fala, nem se ouve. Dotar de tinta o som e de som a tinta: desafio intransponível nas mãos do artista. *O Grito* é som e silêncio, ambos em fúria. A palavra escrita parece ter o corpo fechado.

Por fim, a obra de Munch, o grito surdo do homem que desespera, faz pensar que a primeira forma de comunicação humana à distância foi efetivamente o grito.

Ao comentar a escrita, roga Saussure (2000, p. 40) que esta não deve obscurecer a visão da língua e que o que se fala deve estar representado no signo grafado, para que a escrita não se torne um disfarce ao tentar ser um traje. E, ao comentar a palavra falada, alerta Saussure (2000, p. 40) que “o que fixa a pronúncia de uma palavra não é sua ortografia, mas sua história”.

Comenta Saussure (2000, p. 42) que “é o estudo dos sons através dos próprios sons que nos proporciona o apoio que buscamos” – quando se refere ao estudo linguístico. Colabora com a temática do som Saussure (2000, p. 131), dizendo que:

A língua é também comparável a uma folha de papel: o pensamento é o anverso e o som o verso; não se pode cortar um sem cortar, ao mesmo tempo, o outro; assim tampouco, na língua, se poderia isolar o som do pensamento, ou o pensamento do som; só se chegaria a isso por uma abstração cujo resultado seria fazer Psicologia pura ou Fonologia pura.

Lembra ainda Saussure (2000, p. 80) que “sem movermos os lábios nem a língua, podemos falar conosco ou recitar mentalmente um poema”, pois as palavras são imagens acústicas. Assim, signo é, para Saussure (2000, p. 81), “a combinação do conceito e da imagem acústica”. Daí deriva que o conceito é o significado e que a imagem acústica é o significante.

Crítica que pode ser elaborada ao *Curso* de Saussure reside exatamente em sua fonte: o duvidoso registro, por parte dos alunos, em pontuar *ipsis verbis* o que ditou o mestre. Contudo, o problema central a ser resolvido foi a captação do pensamento mutante de Saussure através da voz de Saussure que vem através das vozes de seus alunos marmorizadas no papel de seus cadernos de notas. Aparece, aí, então, claramente uma obra de indubitável valor e questionável edição, composta a várias mãos: Saussure, seus alunos, seus tradutores, seus editores, seus leitores.

Ao lado de Aristóteles, Jack Goody, Ian Watt, Saussure, McLuhan e Zumthor, torna-se difícil entender, pelo exposto, a leitura silenciosa.

O prazer tátil e visual da leitura pode se configurar o mesmo que sentiu a pequena leitora que desejava ler *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, e que jamais conseguia que a amiga, filha de um dono de livraria, pudesse lhe emprestar. Tentou, tentou e tentou de novo. Quando finalmente conseguir ter o volume em suas mãos, não poupou considerações e disse o que consta em Clarice Lispector e sua *Felicidade Clandestina* (2010), na voz de Aracy Balabanian:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.

E não se pretende negar, aqui, as sensações que o livro impresso produz no leitor ou, ao menos, em seu possuidor. E tudo isso vem da palavra escrita e do olhar. O que se pretende, aqui, é distingui-lo do volume em áudio. Mora no estudo da palavra, sobretudo da palavra oral.

Enquanto uma discussão acadêmica se desenvolve por conta da definição do suporte que é usado a cada momento que a mente humana se ocupa em transmitir, transportar, transladar informação, conhecimento, educação e cultura, é oportuna a menção clara de um suporte que nasceu intrinsecamente ao homem, dando ao homem expressão dele próprio, qual seja, a palavra.

Assim, a palavra se torna um suporte para o homem, da mesma forma que o homem se modela para ser o suporte da palavra. O desenvolvimento e formação do aparelho fonador não são senão o aparelhamento do homem como suporte primordial da palavra. Essa nuance comunicacional básica, o livro deveria apontar a palavra não apenas na boca do homem, mas no homem como ser gestáltico, que consegue converter o som da fala interior em som que comunica a outrem através do instrumental livresco disponível até então. Relevante tarefa é afirmar que a palavra é suporte para o homem, ou o contrário. Sem o homem, a palavra estaria alojada num lugar de difícil idealização. Sem a palavra, o homem seria um organismo pluricelular complexo de comunicação fragmentada, desconexa, uma flecha errante disparada a esmo. A palavra, sem o homem, é Pégasus sem asas. O homem, sem a palavra, também será o mesmo. Como afirma Luria (1986, p. 27), “o elemento fundamental da linguagem é a palavra. A palavra designa as coisas, individualiza suas características. Designa ações, relações, reúne objetos em determinados sistemas. Dito de outra forma, a palavra codifica nossa experiência”. Ou como lembra Vygotsky (1989, p. 5), “a transmissão racional e intencional de experiência e pensamento a outros requer um sistema mediador, cujo protótipo é a fala humana, oriunda da necessidade de intercâmbio”, leia-se, comunicação, “durante o trabalho”.

Contudo, é importante enfatizar que a palavra oral, em específico, é a que mostra, exhibe, expõe, revela sua força de forma potencializada, original e mítica. Aparece, ainda, como possibilidade de perpetuação e de condensação de memórias, como explicita Hesíodo (2006, p. 19), ao afirmar que:

Durante milênios, anteriores à adoção e difusão da escrita, a poesia foi oral e foi o centro e o eixo da vida espiritual dos povos, da gente que – reunida em torno do poeta numa cerimônia ao mesmo tempo religiosa, festiva e mágica – a ouvia. Então, a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros, de restaurar e renovar a vida. Mas sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz a primeira vez.

E complementa Hesíodo (2006, p. 17), declarando que “de nenhum outro modo a palavra libera toda a sua força”. Neste sentido, a cultura oral encontra terreno fértil no florescimento da filosofia, da análise comunicacional, cultural e da

narrativa, portanto, mitológica, seja no fornecimento de elementos do colóquio para análise, seja na preocupação com a delicadeza do manuseio da cultura que se registra no ar, com a fala, textos invisíveis aos olhos e sensíveis aos ouvidos de quem fala e de quem escuta. Preocupação socrática, há que se revelar a importância da cultura oral para aquela civilização, destacada nas palavras de Matos (1997, p. 19):

se o apogeu da Filosofia se constituiu na forma do diálogo, é porque a palavra amplia o espaço público por sua livre circulação: dirigindo-se a Mênon, no diálogo de mesmo nome, Sócrates conversa com um jovem escravo, analfabeto e desconhecedor das matemáticas. Pela maiêutica – a arte de dar nascimento às idéias –, orienta-o de maneira a que participe, mesmo escravo e excluído da esfera dos assuntos públicos, do círculo dos dialéticos. Generoso cosmopolitismo apátrida o de Sócrates, que inclui todos aqueles que se valem da palavra, em tradição que remonta à Grécia arcaica.

Assim, a poesia, a música e a dança ganham, dentro da perspectiva da mitologia grega, uma nuance primordial. Coloca-se a poesia como braço essencial de uma cultura oral que se multiplica e se mantém, porque é cultura, e porque é oral; demonstrando-se, assim, a função essencialíssima da palavra como suporte. Suporte da cultura, suporte das narrativas, suporte da sociedade, suporte da comunicação, suporte do homem. Ainda nas palavras de Matos (1997, p. 20), ressalta-se que:

A poesia, esta forma superior de memória, era, entre os gregos, a guardiã da recordação de eventos e grandeza pela posteridade, repertório de exemplos a demonstrar que a tradição, a autoridade dos antepassados heróicos, exige de cada geração o reconhecimento daquilo que o passado acumulou para o benefício do presente.

A fala aparece, nesse contexto, como objeto de estudo da cultura, na expressão da poesia, da música e da dança. A dança não existe sem a marcação rítmica da música. A poesia, com ou sem rima, só ganha sentido verídico ao pulsar na interpretação oral de seu autor ou, ainda, de seu intérprete mais preocupado com a entoação e entonação originais. A mitologia aponta claramente a importância da oralidade musicada, feito poema sinfônico, na construção do mundo, a cosmogonia. Hesíodo (2006, p. 103) é explícito na construção deste mito ao iniciar sua fala: “Pelas musas heliconíades comecemos a cantar”.

O canto pressupõe palavras em movimento, em movimento orquestrado, em movimento harmonioso, em consonância de andamento, harmonia, melodia e ritmo. O canto se configura, aí, como um resultado sublime do uso oral das palavras. As musas não escrevem. As musas, “filhas de Memória e de Zeus” (HESÍODO, 2006, p. 31), cantam. Talvez escrever seja efetivamente um ato mundano, feito recurso alternativo, quando todas as outras possibilidades de expressão já se evadiram do jarro ou da caixa de Pandora.

Homero também parece orbitar na tradição oral, cabendo considerações e especulações de que o narrador grego era cego. Assim, sem o apoio da escrita, Homero seria responsável por creditar a tradição da cultura oral. O pai da Odisséia, no relevo imagético de William-Adolphe Bouguereau, ou ao menos o perpetuador dessa narrativa clássica conseguiu, pela repetição, até que chegasse juntamente com Xerazade, ao registro escrito. Inegável é a importância da obra de Homero, sua Odisséia, para a literatura mundial. No entanto, o que interessa aqui é o quanto de Paul Zumthor e McLuhan se pode encontrar neste mito grego. Isto porque não somente a Odisséia de Ulisses é um mito quanto Homero também o é. A conversão e o abandono da tradição oral para a cultura letrada trouxe Homero à contemporaneidade. No entanto, há que se aquilatar qual o preço pago pela Humanidade ao fazer com que, num movimento coercitivo ou não, a narrativa homérica atingisse o papel. Uma vez que a natureza da Odisséia parece ter sido oral, sua escrita se torna uma deturpação, um desvio de sua natureza, tal qual seria ler um discurso de Martin Luther King à revelia da compreensão, interpretação e traição de cada leitor disposto a tocar esta ou aquela odisséia. A voz de Homero e Martin Luther King na narrativa criada por Homero e Martin Luther King parece ser a combinação ideal das circunstâncias ideais e dos fatores ideais da audição verossímil. O suporte do grafismo daquilo que foi dito serviria para contentar Jack Goody e sua preocupação com a memória. Ocorre que o desenvolvimento tecnológico propiciou a fixação da voz, como se implicará em capítulos posteriores. Ao iniciar a narrativa, pede Homero: “Canta para mim, ó Musa” (1960, Rapsódia I, p. 11). O canto anuncia a narrativa, uma possível consonância, letra e voz, satisfazendo Aristóteles e Paul Zumthor. E mais, brinda Homero ao texto-mundo apresentando o canto das sereias, o som, o oral, o vibracional, o pulsante, o sedutor, o vívido. Quanto ao canto das sereias, Ulisses é advertido:

Chegarás, primeiro, à região das Sereias, cuja voz encanta todos os homens que delas se aproximam. Se alguém, sem dar por isso, delas se avizinha e as escuta, nunca mais sua mulher nem seus filhos pequeninos se reunirão em torno dele, pois que ficará cativo do canto harmonioso das Sereias. Residem elas num prado, em redor do qual se amontoam as ossadas de corpos em putrefação, cujas peles se vão ressequindo. Prossegue adiante, sem parar; com cera doce como mel amolecida tapa as orelhas de teus companheiros, para que nenhum deles possa ouvi-las. Tu, se quiseres, ouve-as; mas, que em tua nau ligeira te atem pés e mãos, estando tu direito, ao mastro, por meio de cordas par que te seja dado experimentar o prazer de ouvir a voz das Sereias. (HOMERO, 1960, Rapsódia XII, p. 166)

Registra Goody e Watt (2006, p. 41) que “Os poemas homéricos foram transcritos entre 750 e 650 a.C.”. Homero sabe seduzir, como Xerazade, com o canto das Sereias, canto oral das Sereias, a palavra falada. As Sereias não sabem escrever; o escrito é arduamente sedutor, um fogo que não queima. Efetivamente, o verdadeiro Cavalo de Tróia parece ter sido, na história da Humanidade, o livro.

O trabalho de Gutenberg, no século XV, fora, portanto, o de miniaturizar a beleza do canto das palavras, roubando-lhes a alma, ceifando o coração de cada palavra cantada, que já não pulsa mais. Mas basta pronunciá-las para que estas ressurgam da sepultura onde em escondem, fingindo morrer. A leitura em alta voz é a ressurreição de Lázaro. Ao invés de elevar as palavras à sua condição inata de som, fez o invento de Gutenberg com que as mesmas se perdessem no labirinto do Minotauro, assim que sua invenção gerou um novo mito, uma nova galáxia. Mito menor que o canto, galáxia diminuta onde não há sereia que entoe canto. O livro é, portanto, o canto afônico das palavras; o emudecimento de Musas e Sereias.

Os nomes, substantivos que são, nascem orais. Nascem no canto melódico, que é dissonante ou não, daquilo que o inspira. A preocupação em nomear não é senão um cuidado tratado com primor a quem nomeia. Nomear é dar ao concreto e ao abstrato sua característica mais irremediável, como se percebe no Crátilo de Platão (1994, p. 40-41):

Quanto àquele que se reputa o seu pai, a Zeus, este nome também lhe quadra perfeitamente; não é, porém, fácil compreendê-lo. Com efeito, o nome de Zeus assemelha-se exactamente a uma definição; e, dividindo-os em dois, empregamos ora uma, ora outra das partes, pois que uns chamam-no Zêna e outros DÍA. Estes nomes, porém, reunidos num só, exprimem, claramente, a natureza do deus, o que se coaduna, dizemos nós, com a função que um nome deve realizar.

Mais do que uma mera e sutil identificação da coisa nomeada, o nome se torna seu odor, aversão e repulsa, ou atração e desejo, ou nem isto, nem aquilo, total indiferença. Não só a voz que advém do nomeado, mas o som que o nome traz, são de inegável importância a um ser que rasteja ou a um humano ser. Para aclarar a questão, mais uma vez comenta Platão (1994, p. 41-42, p. 63):

Nomeá-lo filho de Cronos poderia parecer injurioso a quem ouvisse; todavia é natural que Zeus proceda de qualquer alta inteligência, porque *Cronos* não significa *filho*, mas *pureza*, a *pureza ilibada do seu espírito*. Este, por sua vez, é filho de *Ouranós*, como consta. Ora, com acerto, a visão do mundo superior tem o nome de *ourania*, pois *vê as coisas lá no alto*; e daqui, Hermógenes, é que provém, segundo afirmam os meteorologistas, a pureza de espírito, apropriando-se, portanto, bem ao Céu um tal nome. Se me recordasse da geneologia de Hesíodo, daqueles antepassados dos deuses, a que ele se refere, não deixaria de mostrar, minuciosamente, como são justos os seus nomes, antes de pôr à prova o valor desta sabedoria, para ver se ela se mostrará eficaz ou não. [...] Seria, com certeza, coisa para rir, ó Crátilo, o efeito dos nomes sobre os objectos, de que são nomes, no caso de concordarem em absoluto com eles. Tudo seria duplo e não se poderia dizer qual é o objecto e qual o nome.

A este exemplo, ao se nomear uma criança, o batismo primordial, o nome será um registro contínuo do ser até que a memória social se esquive de lembranças. Contudo, inevitavelmente, a palavra se constituiu um amálgama tanto no plano pessoal, do indivíduo para com suas fragmentações, quanto social, do indivíduo para com outros indivíduos. Indo do som onírico à palavra batizada e, depois, caminhando da metamorfose da palavra constituída até o pensamento elaborado, a palavra cumpre o seu papel social, cultural, político, psicológico, comunicativo e multiversal, indo da emoção à razão e da razão à emoção, do concreto ao abstrato, da vida à morte. É neste sentido que anuncia Ogden e Richards (1976, p. 313):

É somente em certos usos muito especiais, numa comunidade civilizada, e somente em seus usos mais elevados, que a linguagem se emprega para estruturar e expressar pensamentos. Na produção poética e literária, a linguagem consubstancia sentimentos e paixões humanas, traduz de maneira sutil e conveniente certos estados íntimos e processos mentais. Nas obras de ciência e filosofia, tipos altamente desenvolvidos de fala são empregados para controlar idéias e torná-las propriedade comum da humanidade civilizada. [...] Contudo, mesmo nessa função, não é correto considerar a linguagem como mero resíduo do pensamento reflexivo. E a concepção da fala como meio de tradução dos processos íntimos do elocutor para o ouvinte é unilateral e dá-nos, mesmo a respeito dos usos mais altamente desenvolvidos da fala, uma idéia apenas parcial e certamente a não mais pertinente.

Longa é a estrada que se toma do pensamento à palavra e, desta forma, a criança e o processo de aquisição de linguagem passam a ser objeto e objetivo central da ótica comunicacional para que se possa compreender como o homem primordial, embalsamado em sons inarticuladamente inteligíveis, e a criança, embebida em silêncio e sons inteligivelmente articulados, lograram atingir o ápice da comunicação verbal-oral, dando o primeiríssimo passo na formação de um *link* entre a fala interior e o mundo exterior, tão inaugural quanto o primeiro grito do Tarzan. Nas palavras de Luria (1986, p. 30):

O início da verdadeira linguagem da criança e a aparição da primeira palavra, que é o elemento desta linguagem, está sempre ligado à ação da criança e à sua comunicação com os adultos. As primeiras palavras da criança, diferentes de seus primeiros sons, não expressam seus estados, mas sim estão dirigidas ao objeto e o designam.

Para a criança, a palavra reúne som e significado, não sendo meramente descritiva. A palavra é também emocional, carregada de desejos, expressão de sentimentos e, frequentemente, ocultação de ideologia. O som emitido pela criança quer dizer mais que a própria palavra. A sonoridade com que se diz é essencialmente mais importante do que o que é dito. Nessa concepção, a alfabetização, e os primeiros anos de ida à escola, parece ser um processo gélido e cruel, provido de técnicas e desprovido de emoção intencional. Despe-se a palavra para levá-la à força da consciência emocional sonora, que acaba reservada, no contexto pedagógico, ao texto oral e momentos de musicalização. Alfabetizar, desta forma, é como ensurdecer crianças ao som que vem das frases que esta lê ou elabora na forma escrita. Já em sua casa, encontra ambiente majoritariamente sonoro e minoritariamente gráfico. Palavra oral e palavra escrita em embate precoce. Casa e escola num antagonismo sumério, grego ou gutenberguiano. Sons em desaprendizagem. Alfabetizar é treinar sepultadores da sonoridade vocabular.

Quanto ao som escrito, um exemplo fílmico especulativo pode ser apresentado. *The Pillow Book* ou O Livro de Cabeceira, de Peter Greenaway, é obra fílmica que une a caligrafia ao corpo, e não ao papel. É o corpo que recebe a tinta e os ideogramas – signos de ideias – para contar a história. Ao tecer a escrita sobre a pele, o que se encontra é o livro-corpo. O corpo como escultura de narrativa, como

papel, como suporte. O erotismo da protagonista e da narrativa está no ato da caligrafia que se inscreve no papel epidérmico.

A história se desenvolve no Oriente e a idéia central reside em fazer a pele habitar as narrativas, como no papel e como papel.

Os muitos suportes para o livro e suas histórias passam, na narrativa fílmica de Peter Greenaway, pela carne, pela pele. Livros de carne. Inicialmente, a protagonista pede para que escrevam no corpo dela a história com os ideogramas.

Quanto mais complicado o suporte à palavra escrita e quanto mais complexo é o ordenamento alfabético, mais difícil é o letramento dos potenciais leitores. “Qualquer sistema de escrita que faça símbolos significarem diretamente o objeto precisa ser extremamente complexo” (GOODY; WATT, 2006, p. 26). O problema não reside na dificuldade de aprendizagem – o que pode tornar até mesmo mais fácil – mas, reside, sim, no número de símbolos possíveis, na formulação das frases e nas possibilidades de reprodução da escrita, manuscrita ou mecanizada. O analfabetismo digital pode ser um entrave à leitura dos *e-readers*, assim como não se supõe que todo o povo sumério era letrado e imbuído da necessidade e interesse de elaborar um alfabeto fonético. A pictografia ou o ideograma está para a Antiguidade, assim como o analfabetismo digital está para o *e-book* ou para o *e-reader*. Ao analisar a aprendizagem do ideograma chinês, revela Goody e Watt (2006, p. 26-7) que

Na escrita chinesa, um mínimo de 3.000 de tais caracteres têm de ser aprendidos antes de o indivíduo ser razoavelmente letrado. Com um repertório total de uns 50.000 caracteres para se tornar mestre, a aprendizagem normalmente tomará por volta de vinte anos até que se alcance uma proficiência total no letramento.

Tal complexidade é carregada para a plasticidade do filme de Greenaway. Em *The Pillow Book*, não basta escrever no papel, num diário. Necessário é escrever sobre a pele, imprimir sobre a pele a força narratológica que deve permanecer até que venha o banho, banho de chuva, de purificação, que é quando a história se apaga. O corpo é o suporte. O que a protagonista busca é encontrar seu amante calígrafo ideal. “Use meu corpo como páginas de um livro. Do seu livro.” Até que ela decide não ser apenas papel, mas caneta também e passa a escrever suas

histórias, tendo ainda a pele como papel. Barro, argila, pele de animal, papiro, papel, pele. Diferentes suportes que questionam ao homem o que é que se retém das histórias que são tocadas, qualquer que seja o seu suporte.

A tinta tenta ser memória. Mas a tinta sai com a água. A tinta desaparece com a água, levando consigo a narrativa, o que fora supostamente grafado para durar. Pigmentado feito tela, onde o pintor-caligrafista se confunde no corpo-pele, entre o livro, a tela e a escultura. Jack Goody certamente não aprovaria. Chartier suspeitaria. Mas seguro é que as tatuagens invisíveis que as narrativas imprimem são as que verdadeiramente permanecem. No entanto, *The Pillow Book* também falha em sua estratégia por oralidade. Neste caso, a perda da oralidade ocorre em troca à sensualidade.

Da mesma forma que o pensamento se conecta à palavra, o som da palavra deveria sustentar-se até encontrar a frieza maciça do papel. O escritor, ao ouvir sua fala interior, se frustra ao não conseguir reproduzi-la com o aparato que lhe é dado: a palavra escrita. Como relata Luria (1986, p. 36 e 38):

a palavra não somente substitui uma coisa, também a analisa, a introduz em um sistema de complexos enlaces e relações. [...] as palavras, além de designar um objeto, efetuam um trabalho mais profundo: separar o traço essencial desse objeto, analisá-lo. [...] Conseqüentemente, a palavra não somente designa o objeto, também cumpre a complexíssima função de analisá-lo, transmitir a experiência formada no processo de desenvolvimento histórico.

Carregando esta complexidade, a semântica do pensamento poderia ocupar-se também de sustentar a semântica da oralidade no momento em que a palavra nasce novamente, agora, na forma escrita. Como conclui Vygotsky (1989, p. 4):

Uma vez que o significado da palavra é simultaneamente pensamento e fala, é nele que encontramos a unidade do pensamento verbal que procuramos. Então, fica claro que o método a seguir em nossa exploração da natureza do pensamento verbal é a análise semântica – o estudo da natureza do pensamento verbal é a análise semântica – o estudo do desenvolvimento, do funcionamento e da estrutura dessas unidades, em que pensamento e fala estão inter-relacionados.

Ao eleger a escrita como forma de sustentação da narrativa de sua voz interior, o autor lança mão aparentemente de recursos limitados, de intermediadores castrados, próteses de eficiência duvidosa, de um recurso pertencente à Galáxia de Gutenberg e que recebe aplausos que não são insuspeitos e merecem análise: a exacerbação da importância e eficiência da palavra escrita. Como informa Vygotsky (1989, p. 37):

Pesquisas recentes acerca das primeiras formas de comportamento da criança e das suas primeiras reações à voz humana (realizadas por Charlotte Buehler e seu grupo) mostraram que a função social da fala já é aparente durante o primeiro ano, isto é, na fase pré-intelectual do desenvolvimento da fala. [...] Essas investigações também demonstraram que as risadas, os sons inarticulados, os movimentos, etc. são meios de contato social a partir dos primeiros meses de vida da criança.

Assim, parece razoável afirmar que a alfabetização para a leitura do livro, por exemplo, ocorre como se a sonoridade das palavras, descoberta precoce da criança, fosse uma informação menos essencial que a letra escrita, ao passo que a valorização do som e o uso da grafia como suporte deveriam nomear legitimamente a paternidade que o som tem sobre a palavra escrita. Ao diferenciar a fala e a escrita, Vygotsky (1989, p. 85) aponta que “as dificuldades para dominar a mecânica da escrita também não podem explicar o enorme abismo entre a linguagem escrita e a linguagem oral da criança”. E continua:

Nossa investigação mostrou que o desenvolvimento da escrita não repete a história do desenvolvimento da fala. A escrita é uma função lingüística distinta, que difere da fala oral tanto na estrutura como no funcionamento. [...] É a fala em pensamento e imagens apenas, carecendo das qualidades musicais, expressivas e de entoação da fala oral. Ao aprender a escrever, a criança precisa se desligar do aspecto sensorial da fala e substituir palavras por imagens de palavras. Uma fala apenas imaginada, que exige a simbolização de imagem sonora por meio de signos escritos (isto é, um segundo grau de representação simbólica), deve ser naturalmente muito mais difícil para a criança do que a fala oral, assim como a álgebra é mais difícil do que a aritmética. (VYGOTSKY, 1989, p. 85)

Assim, a maternidade do som frente à grafia não pode ser desprezada. A grafia deve fazer ressurgir o som e não liquidá-lo, aniquilá-lo, exauri-lo. O texto escrito é apenas a entrada do prato principal, que é a palavra oral, rainha, soberana, autêntica *soprano*. Ao atingir o papel, rascunho ou não, dá-se à criança,

ao leitor, ao adolescente, ao leitor, ao adulto, ao leitor, a idéia de que a palavra pode ser tocada, pois é visível no pergaminho contemporâneo. Contudo, a intangibilidade da palavra, pois esta deve retornar sempre ao plano narrativo oral, é sustentada até mesmo pela narrativa bíblica, que é metaforizada, portanto, de complexo grau de intangibilidade, subjetividade e complexidade.

Pelo exposto até aqui, nota-se que o campo de pesquisa inscrito e circunscrito à palavra ainda é prolífero e pede a consonância e convergência de várias áreas do conhecimento para uma solução multiversal da compreensão de como a linguagem oral pode ser ferramenta contributiva no entendimento e decifração do sentido primordial do livro e também da intencionalidade de seu autor, leia-se, o emissor. Quanto mais o autor dominar os aspectos polimórficos da palavra, melhor atingirá a consciência de seus receptores. Quanto mais profundamente o autor se aventurar no dicionário sonoro simbólico das palavras, mais próximo ao ouvido de seu leitor estará. Se uma pergunta é um desafio, o autor pode maximizar o dito e compreender fascinadamente que o verso e o anverso de cada palavra são um irremediável questionário de perguntas que vem das próprias palavras – cada palavra é uma interpelação – e que, quase gestualmente, explicam, aos autores-ouvintes mais atentos, a resposta ao que perguntaram – cada palavra é pergunta e resposta. Nas palavras de Blikstein (1995, p. 58):

a lição clássica acerca das relações linguagem / percepção / realidade deveria ser então reformulada: a percepção e a linguagem é que estariam indissolivelmente ligadas à práxis social, que é indefectível e vital para a existência de qualquer comunidade. Ainda há um caminho não sinalizado para se compreender tais questões.

O *Decameron* adveio aparentemente da cultura oral, mas nasce dentro da cultura do impresso. Enquanto *As Mil e Uma Noites* ganharam o papel do livro com a necessidade da permanência, *Decameron* parece já ter nascido com essa intenção. Preparando o público para as *Madames Bovaries*, *Decameron* é o exercício da oralidade que alimenta a sociabilidade. Assim, *Decameron*, de Boccaccio, crê-se, nasceu no século XIV, avizinhandose ao século de Gutenberg, colocando o prazer, a dor e o homem no centro do discurso; os dez jovens da cena de Xavier Winterhalter representam as novelas da obra – deca – cada um narrando sua

história e registrando-a: a multiplicação de Xerazade, a reafirmação de Esopo, porém, ganhando as correntes de Houdini. Atingindo o papel, as histórias demonstram o aprendizado que advém do impresso, do supostamente permanente, do novo que deseja manter-se sempre novo. Quando Dorian Gray (WILDE, 1970) ensina para Xerazade o truque da imortalidade, as histórias de tradição oral passam a desejar serem Houdinis que deverão se desvencilhar das correntes nas mãos de quem os lê. Mas deve-se pagar o preço do acorrentamento das palavras e do encarceramento da oralidade, pois:

sociedades letradas não podem descartar, absorver nem transmutar o passado da mesma maneira. Ao contrário, seus membros são confrontados com versões permanentemente registradas do passado e com suas convicções; porque o passado é, assim, fixo e isolado do presente, o inquérito histórico se tornar possível. (GOODY; WATT, 2006, p. 76)

Assim como a imagem fixa, a letra grafada, imagem do som, também fixa, oficializa, decreta, assume, enrijece. E com isto o debate entre o grafismo e a oralidade toma acento. O preço da perenidade é o preço da inalteração, ainda que para o caso de *Decameron* torne-se evidente que “temos que considerar o fato de que, em nossa civilização, a escrita é claramente um acréscimo e não uma alternativa, para a transmissão oral”. (GOODY; WATT, 2006, p. 77)

Assim como no plano individual, quando se observa a criança de Vygotsky, assim como no plano da criação, quando se observa os autores Jack Goody e Ian Watt (2006), assim como no plano literário, quando se aproxima de *Decameron*, Xerazade, Esopo e se distancia de Sócrates e Aristóteles, a revolução do livro, engendrada por séculos, antes mesmo de Gutenberg, como quer Chartier, implodiu a sonoridade, apartando, reduzindo-a, decapitando-a.

Ruídos na comunicação livresca audíveis apenas a quem conhece a trama oral. Relaciona-se, assim, comunicação e contextualização, buscando-se uma interpretação plausível de uma em outra – do falado no escrito e do escrito no falado; tanto a linguagem deve ser beneficiada pelo seu público quanto o público pode enriquecer, submeter ou até mesmo subverter a linguagem que emite e recebe. Isto explicaria, com sucesso, a formação dos públicos específicos que buscam representação linguística, até mesmo para melhor compreender sua

realidade, ou suas realidades. A cada momento, a comunicação oral se mostra mais efetiva do que a comunicação grafada. Como aponta Olson (1997, p. 198):

Se a escrita é um simples recurso mnemônico, os seus signos não podem ser tomados como a representação adequada das crenças e intenções de quem escreveu, capazes de representar essas crenças e intenções. O signo apenas lembra o sentido visado. Com efeito, na medida em que a escrita só preserva o léxico e a sintaxe, perdem-se, então, os demais aspectos não lexicais relativos à intenção com que se visou uma determinada audiência, isto é, a atitude do falante para com aquilo que foi dito, os quais precisam ser recuperados de outras fontes, tais como a lembrança do som histriônico da voz de quem falou ou o contexto. [...] Os signos são apenas lembretes; não podem ser vistos propriamente como a representação do sentido pretendido pelo autor.

O livro talvez não consiga resolver tais questões solitariamente. Ao tentar amparar diferentes realidades, o livro falha na extensão do objetivo atingido e não na intenção deliberada que o moveu por séculos. O livro é insuficientemente completo. É no livro modificado, expandido, alterado, completado, complementado que reside o debate que pode enfrentar a afirmação de Vygotsky (1989, p. 85) tal qual “a escrita também é uma fala sem interlocutor, dirigida a uma pessoa ausente ou imaginária, ou a ninguém em especial”.

Narradores de Javé, dirigido por Eliane Caffé, é a necessidade da transposição da cultura oral para a cultura escrita. De forma muito singular, registra-se o momento em que a cidade de Javé será inundada, por conta da construção de uma barragem, e se tornará em represa e tudo o quanto há nela terá desaparecido, as casas, os lugares, o povo. Os moradores se revoltam, decidem agir e num diálogo entre eles é possível sentir a discussão de Jack Goody e de Ian Watt sobre a fragilidade da cultura oral e a instrumentação que advém da palavra escrita, da escritura. No risco eminente de ver a cidade desaparecer do mapa, dialoga Zaqueu, líder do grupo de moradores, com o povo, explicando o que ouvira dos engenheiros da obra que avassalará com tudo e todos, e as possíveis soluções a serem empreendidas (ABREU, 2004, p. 20-21):

Zaqueu - Eles disseram que só não inundam quando a cidade tem alguma importância, tem história grande. Quando tem coisa de tombamento e vira patrimônio. Aí ninguém mexe com ela! [...] Pois foi aí mesmo, Seu Firmino, ao contrário do que ocê pensa, que me acendeu uma esperançazinha: porque se Javé tem algo de bom são as histórias da origem, dos guerreiros lá do começo, dos casos que ocês vivem contando e recontando. E isso gente, é história de patrimônio, história grande, acontecimento de fazer arregalar os olhos de morador de muita cidade e capital!

Deodora – E ocê disse isso pros engenheiro, Zaqueu? Desse jeitinho caprichado que ocê tá dizendo agora?

Zaqueu – E não disse? Disse! Mas não adiantou nada; aquele pessoal só acredita em documento firmado, em papel escrito!

Os moradores tentam encontrar uma saída e decidem obrigar Antônio Biá, sujeito que tem dívida moral com a cidade, a escrever, então, a história nunca escrita e sempre contada de Javé. Destaque-se que Javé é codinome de Deus. Difícil tarefa será, no entanto, escrever a história de Deus. Decidem, por fim, que Antonio Biá deve escrever a história contada e não-escrita da cidade.

Zaqueu – Só que tem uma coisa: Lá, eles me falaram que só tem validade se for um trabalho assim... científico! [...] Científico é... ó, é assim, como por exemplo... é... é que não pode ser as patacoadas mentirosas que ocês inventam! As patranha duvidosa que ocês gostam de dizer e contar! (ABREU, 2004, p. 26)

Mas cada morador acaba por defender a sua versão da história da cidade e a empreitada não se realiza. Uma cena que se destaca mostra o diálogo silencioso entre a torre da Igreja submersa e Antônio Biá, que conhece as “regras da escritura”. A torre, que representa, nesta circunstância, a cidade inteira ou o que sobrou dela e Antônio Biá, que falhou em escrever a história oral do Vale do Javé e que seguiu apenas “apalavrada”.

Para Antônio Biá, “Uma coisa é o fato acontecido, outra é o fato escrito. O fato tem de ser melhorado no escrito para que o povo creia no acontecido” (ABREU, 2004, p. 58).

O protagonista tenta, então, convencer os contadores das histórias, que exigem, cada um à sua maneira, contar os fatos da história de Javé: “Mas não vamos brigar por isso, não é? Olhe, eu já tenho sua história gravada na memória. Depois escrevo com calma e com floreio bonito. E logo mostro pro senhor, tá bem assim?” (ABREU, 2004, p. 58). Para Antônio Biá, o melhor, no entanto, é escrever a

lápiz mesmo, pois escrever à caneta é, para ele, como uma disenteria de tinta sobre o papel (ABREU, 2004, p. 47):

Não uso caneta, não acostumo. O senhor já viu? Caneta corre no papel sem freio e se a gente errar e quer arrumar... aí emporcalha tudo. Lápis, não! Lápis agarra o papel, aceita a borracha, obedece a mão e o pensamento. Sou um homem que só consegue pensar a lápis.

Contudo, a palavra efervescente é, pela análise, a palavra oral e a própria construção da oralidade passa pela aprovação da luz auricular. Aparentemente, a gênese do som se confunde e coincide com a gênese do próprio cosmo. Assim, a cosmogonia não é senão uma orquestração sonora exitosa no seu objetivo-mor: a criação. Seja para o autor de um texto, seja para o autor do texto Universo, o som é uma prerrogativa indispensável, barreira imponente, detalhe negligenciável, suporte indispensável, um segredo que guarda a verdade da criação textual em seus múltiplos matizes e cores. Sem o som, o texto se esvazia. A partir do som, o texto se forma. A grafia do texto rende-se ao som, assim como o som se rende ao silêncio. Sem o som, não há escrita. Sem escrita, não há leitores.

E só haverá som se houver ouvintes, os leitores do som. Neste sentido, elabora Chevalier (2008, p. 841-842) que:

o som está na origem do cosmo. Se a Palavra, o verbo, produz o universo, é através do efeito das vibrações rítmicas do som primordial (nada). Nada é a manifestação do som e da qualidade sonora. [...] Tudo o que é percebido como som é Força Divina.

O autor, ao deparar-se com o papel livre de tinta, depara-se, em verdade, com o silêncio. Ideias começam a murmurar timidamente, pois o grito pode distorcer a realidade sensível a ser revelada. Inicialmente num som audível apenas pelo artesão da pena e, somente depois, bem depois de percebido pelo autor, o papel receberá o som, feito letra, sem resistência alguma, pois pouco pode a grafia arguir contra o som inaudível a quem não lê, e compreensível pela *celula mater* do som das palavras conhecidas pelo papel; por *celula mater*, ouça-se, o autor, zelador e receptáculo do sopro da criação. Som que gera som; eco do som que se irrompeu e se precipitou no silêncio que habitará o livro.

O início da criação textual é a ausência de som na mente do autor mais inventivo, atesta Chevalier (2008, p. 842) ao afirmar que “o que é desprovido de som é o próprio Princípio”. Som este que “é percebido antes da forma, a audição é anterior à visão”, e mais, nota-se que “o conhecimento não aparece como uma visão, mas como uma percepção auditiva”.

O nascimento do texto está, assim, para o nascimento do homem, o feto-homem, que ao abarcar uma realidade ultra-uterina, ao mostrar vida, demonstra um som. O nascimento é som, comprovação exterior do mistério interior, que as conchas validam.

Desta forma, Chevalier (2008, p. 99) posiciona o som monossilábico que reproduz o sopro criador, conclamando o despertar de todas as coisas, o verbo do Universo, o próprio som de Deus, que se exprime no exterior e se realiza no interior da alma, percepção auditiva dos ecos da vibração primordial, condensação simples do complexo fenômeno da construção do som, manifestada pelos mantras, o Aum ou Om, *spiritus*, *anima* e *corpus*.

Assim, o templo infinito do saber passa a ser mais reconhecidamente o homem, autor e leitor, e menos reconhecidamente o livro, guardião efêmero e temporal dos mantras ineficazes, se não lidos, do homem que pensa, lê e ouve, fala e escreve. A fisiologia do som primordial, som menos diferenciado de todos, som fundamental, uma sonoridade que se emite “sem contato com qualquer parte da língua e do palato” (CHEVALIER, 2008, p. 99), parece estar, portanto, no ponto de partida de um estudo sério e vigoroso na construção da oralidade interior do autor, que será transportada para o texto escrito, morto, e ressurgirá, ressuscitará senão nos ouvidos habilidosos do leitor treinado a aproximar o ouvido ao texto, mais que o olhar, e percebendo nuances que apenas um leitor tão talentoso quanto o próprio autor, ou mais, poderá ressoar. Desta forma, impulsos e pausas, que advém, irrompem ou interrompem um sopro, são notáveis a este estudo que ora se delineia primordialmente. O silêncio parece efetivamente ser componente curricular da cultura do livro e do ato de leitura. Audiolivro em ação; leitura *in silentio* em silêncio.

Assim, o livro que, na definição do *Dicionário do Livro* (FARIA, 2008, p. 458), é simplesmente um “conjunto de cadernos, manuscritos ou impressos, costurados ordenadamente e formando um bloco”, fez implicar, na história do impresso, na evocação de uma característica que se tornou nuclear no ato da leitura e que

originou até mesmo expressão que a justifica: leitura *in silentio*. Goody e Watt (2006, p. 35) lembram, por exemplo, que:

a cópia de manuscritos era um processo demorado e trabalhoso e que a leitura silenciosa, tal como nós a conhecemos, era muito rara até o advento da imprensa – os livros do mundo antigo foram usados principalmente para a leitura em voz alta, normalmente feitas por escravos.

Assim, a leitura silenciosa, percebe-se, nem sempre foi soberana. O que se pretende apontar com isso, aqui, é que a voz perdeu a vez com a chegada da cultura escrita. Não se tratava mais de algo pulsante, vibrante, repleto de sonoridade, mas, ao contrário, carregado de mutismo, dispensando-se a matriz auricular e impondo o mecanicismo do olhar, leitura *in silentio*.

Raro encontrar autor que diga o contrário. Jack Goody, Ian Watt, Roger Chartier e Alberto Manguel parecem concordar com a perda da oralidade no processo ou hábito da leitura. A ascensão de Gutenberg é efetivamente a morte de Sócrates, como já esboçado no capítulo anterior. Partiu a oralidade para a morte e o livro para a vida. Surge na aurora comunicacional a possibilidade de rearranjar estas camadas.

Se ler em voz alta era a norma desde os primórdios da palavra escrita, como era ler nas grandes bibliotecas antigas? O erudito assírio consultando uma das 30 mil tabuletas da biblioteca do rei Assurbanipal, no século VII a.C., os desenroladores de documentos nas bibliotecas de Alexandria e Pérgamo, o próprio Agostinho procurando um determinado texto nas bibliotecas de Cartago e Roma, todos deviam trabalhar em meio a um alarido retumbante. (MANGUEL, 1997, p. 59-60)

A presencialidade era um dos elementos constantes na prática oral da leitura em alta voz. A presencialidade implicava em sociabilidade. Em contraste, encontra-se o hábito da leitura silenciosa, mantendo o leitor numa redoma de vidro, como propõe Chartier: “A leitura silenciosa, mas feita em um espaço público (a biblioteca, o metrô, o trem, o avião), é uma leitura ambígua e mista. Ela é realizada em um espaço coletivo, mas ao mesmo tempo ela é privada, como se o leitor traçasse, em torno de sua relação com o livro, um círculo invisível que o isola”. (CHARTIER, 1999, p. 143-144)

A negação da oralidade no livro é a negação de várias variáveis constantes no processo da leitura em voz alta. Sociabilidade, a possibilidade de leitura em grupo, presencialidade, a possibilidade de o autor ler seu próprio texto, se exaurem com a chegada irreversível do livro:

ler em voz alta era uma forma de sociabilidade compartilhada e muito comum. Lia-se em voz alta nos salões, nas sociedades literárias, nas carruagens ou nos cafés. A leitura em voz alta alimentava o encontro com o outro, sobre a base da familiaridade, do conhecimento recíproco, ou do encontro casual, para passar o tempo. (CHARTIER, 1999, p. 142-143)

O tempo livre era, assim, também o tempo livro. E talvez o aspecto mais pernicioso seja a educação alfabetizante com vistas à leitura silenciosa. A escola cumpriu seu papel na formação do público leitor, pela via da alfabetização, como em *Retrato de Duas Garotas, de George Romney*, mas também pode ser acusada de treinar seus pupilos a uma leitura que implicou em mudanças sensoriais e comunicacionais de grande monta, e que pode, com a justaposição do audiolivro, ser confrontada qualitativamente.

A tela de George Romney é representativa da educação alfabetizante, quando a menina mais velha apresenta o livro, a história e a história do livro à mais jovem. Ambas estão em silêncio; silêncio que é menos perturbador que *O Grito* de Munch. A escola do livro está pigmentada na tela. E, vale lembrar, a escola do livro é parte integrante, contida, da história do livro. Não fosse a transmissão geracional do livro e da prática da leitura, tal qual seria feito pela voz na cultura oral, o impresso não teria sobrevivido pela ausência de público: não há oferta sem demanda que a suporte. As meninas, no entanto, se calam:

No século XIX, a leitura em voz alta voltou-se para certos espaços. De início, o ensino e a pedagogia: fazendo os alunos ler em voz alta, procurava-se paradoxalmente controlar sua capacidade de ler em silêncio, que era a própria finalidade da aprendizagem escolar. Lia-se em voz alta nos lugares institucionais como a igreja, a universidade, o tribunal. (CHARTIER, 1999, p. 143)

O método de ensino converge ao silêncio. A alfabetização foi desenvolvida para calar o alunado, e o *Retrato de Duas Garotas, de George Romney* representa o ocorrido: as mulheres num papel central no consumo do romance, livresco; a

transmissão da chave com a qual se tenta abrir os segredos silenciosos dos livros; e a visualidade apontada pela menina: ler é um ato visual, tátil. Para a garota mais nova, o livro é um brinquedo-objeto difícil de compreender. Já para a outra, mais velha, o livro contém significado aparentemente decifrável.

Até boa parte da Idade Média, os escritores supunham que seus leitores iriam escutar, em vez de simplesmente ver o texto, tal como eles pronunciavam em voz alta as palavras à medida que as compunham. Uma vez que, em termos comparativos, poucas pessoas sabiam ler, as leituras públicas eram comuns e os textos medievais repetidamente apelavam à audiência para que “prestasse ouvidos” à história. (MANGUEL, 1997, p. 63-64)

Por outro lado, não fosse o homem, o homem-pelo, vencer o som como barreira e fronteira, ainda se estaria excessivamente dependente de uma linguagem corporal fragmentada e numa comunicação delimitada por sons audíveis, codificados e decodificados, porém limitados e limítrofes à potencialidade da comunicação humana. Mas o advento do livro, em contrapartida, é a negação da evolução do som, em certa medida. Congratula-se o alfabeto fonético, ao mesmo tempo em que se faz merecer suas críticas.

Do silêncio ao som, e do som à música clássica, o trampolim do fenômeno comunicacional fica explícito, torna-se notável. Não o fato de o homem adquirir a habilidade sonora, como produto seu, mas, isto sim, uma decifração de sons que já estavam lá, prontos a serem conquistados pelo homem, como a nota mais aguda da soprano mais soberana, e a nota mais grave do baixo mais profundo.

Se há música, há som. Mas não necessariamente, se há som, há música. O som, deste ponto de vista, passa a ser uma descoberta do homem, muito mais que uma conquista. Não um invento, como o livro, mas um dom do cosmo vivo, enquanto se vive. O choro ao nascer, o primeiro acorde estridente que se pode compor.

A organização social é regida, no homem primordial, por sons de liderança que não são a perfeição asséptica da música erudita refinada. Ganha quem gritar mais alto. A contemporaneidade congratula o homem com argumentações incríveis, mas os gritos ainda povoam o cotidiano indesejado. Não só o homem evoluiu, assim como o seu conhecimento do som, e por conhecimento do som, leia-se, o auto-conhecimento. A apropriação do homem é a apropriação do homem para o homem.

Só há escrita, se existe som. Só há escrita, se existe domínio do som. Disso bem sabem as mestras que alfabetizam e as partituras, que nada são sem o som. Jamais existiriam se o homem não colocasse o som numa coleira e rédeas, mesmo sem saber que é o som que, muitas vezes, o conduz. Subestima-se a sensação da condução dos sons, ao passo que, em verdade, sons conduzem o homem, quiçá, o condicionam ou se antecipam a ele. Até mesmo a adoração ao desconhecido, momento nuclear do prólogo de *2001: uma odisséia no espaço* aparece em meio a uma profusão de sons tão sedutores e místicos quanto a aparição do monolito. Deus é som, porque fala. Zeus é som, porque comanda. O mito de Deus e de Zeus faz soar no peito do homem o som grave, inquiridor, condenatório, louvável. Muito mais uma ação do que um monolito estático, mas que, ainda assim, e acima de tudo, emite som.

Gritos, gemidos, grunhidos, ressonâncias, onomatopéias. Tudo isso é reinventado, aprimorado, reconstruído, simples e complexamente estudado e compreendido. Mas isto acontece apenas quando o homem compreende seu próprio som. Vale dizer, seu próprio eu. Ele próprio. Sons adormecidos dentro do homem e que não atingem o livro. O pensamento faz barulho. Mas ainda não se aprendeu a pensar sonorizadamente. Sem som, só existe o nada. E para que o nada exista, alguém precisa servir de testemunha. E se estiver lá, fará barulho. Difícil quebracabeça é esse, onde o som só existe se há silêncio. O silêncio só existe se há som. A voz só existe se há conhecimento, num mesmo ser, num mesmo som.

A palavra, como já apontado, nasce oral. A necessidade humana de nomear é a habilidade humana de emitir sons. Nomear é tão relevante quanto perigoso na ousadia do fenômeno comunicacional. Palavras contêm imagens, que contêm palavras (SAMAIN, 2007). O texto oral, célula embrionária do homem e negada no livro, pois o livro não fala, tenta sobreviver concomitantemente ao texto escrito, ao texto pictórico, ao texto palimpséstico da lousa ou da tela do computador. O que é escrito agoniza.

Ouvir, neste sentido, está mais próximo da suscitação de um sentido, uma emoção do que a leitura simbólica de um alfabeto que se mistura, se justapõe, se inverte, se converte, se miniaturiza e se fermenta, às vezes, sem propósito e interação com o que é dito. A partir do significado de uma palavra, ora falada, ora escrita, as emoções humanas se consubstancializam. Já não são senão a

coisificação do sentimento. Provocações e acomodações: isto talvez seja o que as palavras são. Pontos de partida e de chegada, sempre em trânsito. Regressar à originalidade é sentir as palavras e compreendê-las, diferentemente de compreendê-las para senti-las. Quadro branco de realidade. Memórias sem palavras. Som, que é alma, palavra livre; corpo, que é palavra prensada, aprisionada.

A palavra escrita está para a palavra falada, assim como o quadro de Dorian Gray (WILDE, 1970) está para ele próprio. Enquanto um morre, o outro vive. Enquanto um se vivifica, o outro padece. Mas são cúmplices. Dorian, o som, fez-se primeiro. O quadro de Dorian, posterior a ele, foi feito de tinta e, porque não, de sangue. Em geral, é do que as palavras são feitas. O retrato narcísico da palavra está no papel, que insiste em não morrer. Grafar é o som convidar a eternidade para uma volta, uma longa volta, uma eterna volta no mundo semiosférico das palavras. Mas não podem coexistir: ou o retrato ou o retratado vence, cada um em um momento. Imagens são metáforas, no sentido aristotélico, de palavras. Palavras são metáforas de sons.

Para que chegue à plenitude de sua essência comunicacional, a palavra deve aparentemente alternar entre o improvisado eficiente do *jazz* e o rigor formal da ópera. Entre o silêncio e a comunicação oral-verbal eficiente, sem desvios e sem ruídos, vencidos os enigmas da polissemia e da polifonia, existem ainda verdades não-descobertas ou não-reveladas. Não se pode esquecer da névoa que ainda oculta a relação existente entre a intenção e a compreensão, entre a comunicação e a palavra. A exemplo de *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, a comunicação com o outro, ou com os outros, é primordialmente o som, som organizado, som melódico, som cantado. E é da conjugação e do casamento entre a galáxia de Gutenberg e o rádio que surge o livro modificado em meio a este diálogo, com o pressuposto de atenuar a problemática comunicacional envolvendo som, escrita e comunicação eficiente, e oferecer resultados que toquem a cultura, a educação e o entretenimento. Entre a realidade de quem escreve e a realidade de quem lê se esconde a verdade da comunicação e da cultura oral. Schettino (2009) contribui com a questão ao anunciar o nascimento do mito – que carece de suporte –, dando nuances importantes à circunscrição da tradição oral, do mito e do narrador, elemento mais importante do ato narratológico:

A princípio, pela via da literatura oral, uma sua imagem – a primeira – é reconstruída, a qual se seguirão outras mais, através dos sucessivos “racconti”. E ela cresce, e se agiganta, à moda de uma bola de neve a rolar em um declive. O início se dá toda vez que alguém se propõe a responder a indagação: “Quem foi?”, e começa o seu relato como resposta. [...] O relato, o “racconto” constituirá a ressurreição dos mortos. Nasce a narrativa, e portanto, etimologicamente falando, o Mito. (SCHETTINO, 2009, p. 66)

A dicotomia sociedade letrada e sociedade não-letrada parece ser tão discutível quanto a oralidade e o livro. Assim, este capítulo teve o objetivo central de explicitar, num paralelismo com o capítulo anterior, que a história do livro não dialoga com a cultura oral, não a traduz, mas a elimina. Ao utilizar outra matriz sensorial, na qual o olhar, a visão, tem papel central, o livro combateu a cultura do ouvir, negando-a.

O homem comunicacional e sua necessidade perene de expressão, permanência e reprodutibilidade. Suas buscas fizeram com que se chegasse a diversos suportes, às vezes, técnicos, e, por vezes, tecnológicos. Não obstante, o livro foi um fiel depositário de suas vontades, ideias, pensamentos, informações, mitos, entretenimento, cultura por séculos. A mesma necessidade de “ser contado” levou Tomás Antônio Gonzaga a desejar em *Marília de Dirceu* que as histórias deles dois fossem contadas. Para isso o homem escreve na história do livro que caminha: para contar quando não se está lá. A este exemplo, o poeta inaugura logo na Primeira Lira da Primeira Parte (GONZAGA, 1997, p.19):

Depois que nos ferir a mão da Morte, / Ou seja neste monte, ou noutra
serra, / Nossos corpos terão, terão a sorte / De consumir os dois a mesma
terra. / Na campa, rodeada de ciprestes, / Lerão estas palavras os
Pastores: / “Quem quiser ser feliz nos seus amores, / Siga os exemplos, que
nos deram estes”.

“Do Tempo destruidor, contra cuja potência, só um eficaz poder existe: a descendência”, alerta William Shakespeare (s.d., p. 45). Ser lembrado, ser expandido, ser estendido, ser compreendido. Vencer a censura, a auto-censura, barreiras culturais. Vencer com a tecnologia as barreiras comunicacionais, o tempo e o espaço, a distância. Disso é que se trata o processo de escrita. Mas não há correspondência a tal talento se o processo comunicacional não se fecha, sem que se repouse nos olhos e no pensamento do leitor o entendimento do que se propõe,

transformando-o. “[...] e tudo o que dissermos é orquestra para surdos” (MOLIÈRE, Ato III, Cena I, p. 58).

Quando o livro se aparta do som, na estrada eleita da história do livro, o homem se perde, se distancia do cerne da palavra, que é o som, o som natural das palavras e se aproxima da grafia sobrenatural das palavras. *Quo vadis, Domine?*, pergunta-se ao homem e ao livro. *Quo vadis, Domine?*, pergunta-se ao homem que é livro mas que é cada vez menos narrativa. *Quo vadis, Domine?*, agora que existe tecnologia que pode suportar o livro que não suporta o homem, o livro insuportável. *Quo vadis, Domine?*, quando o livro se mostrar mais eficiente que os seus leitores, ou o contrário, então será o *momentum* de perguntar para onde é que se deve caminhar. Uma nova possibilidade se avizinha e vem clamando. Ao livro, pergunta-se *Quo vadis, Domine?* Para a morte. *Quo vadis, Domine?* Para a ressurreição.

4 NOLI ME TANGERE: O ADVENTO DO AUDIOLIVRO

Em *Vermelho como o Céu (Rosso come il cielo)*, encontra-se um exemplo da cegueira adquirida, não-congênita, contada pela odisséia de um garoto, frequentador e consumidor assíduo da sétima arte, até que, por conta de um acidente doméstico, perde a visão. O filme, assinado por Cristiano Bortone, dispõe a ressignificação sensorial pela perda gradual da percepção visual num personagem não-ficcional (*questo film è tratto da una storia vera*) que aprecia a arte imagética-visual e, com isso, potencializa a narração da fábula que se conta de olhos fechados.

Mirco Barelli é o personagem principal da narrativa e que, em tempos em que os alunos cegos eram confinados nos Institutos de isolamento dos portadores de deficiência visual, acaba por se encontrar, ou reencontrar o cinema – ou a contação de histórias pela via imagética – por uma nova ótica: a história sonora, a narrativa suportada pelo som, a fábula que fala.

Mirco, garoto italiano, deseja recuperar o encantamento das histórias que via na tela branca da sala de cinema e decide, por vontade e rebeldia, por necessidade e ímpeto, montar suas próprias histórias através do uso de um gravador de sons. Tem dificuldade em aceitar a não-visão, mas, como o Dr. Richard Jacob, de *Os Cinco Sentidos*, já citado anteriormente, empenha-se na busca de um canal, uma via, uma superfície de contato com a realidade, a superfície do som.

O próprio professor da turma de alunos cegos do Instituto, que tem um diretor que também é deficiente visual, utiliza áudio e estimula o tato dos alunos. Propõe um desafio: que contem, escrevendo em *Braille* as mudanças que ocorrem entre as estações do ano. Mirco deseja, então, contar a primavera, verão, outono e o inverno em sons. E o professor confia um segredo revelador a Mirco:

Algo que notei vendo os músicos tocarem. Eles fecham os olhos. Sabe porquê? Para sentir a música mais intensamente. Porque a música se transforma, se torna maior, as notas ficam mais intensas. Como se a música fosse uma sensação física. Você tem cinco sentidos, Mirco. Porque vai usar só um deles?

De posse de um gravador, Mirco colhe os sons diretamente da natureza, simula outros como numa rádio-novela e monta uma história, uma narrativa sonora: chuva, vento, insetos. Capturando os sons que conhecia e que ouvira no seu ouvido interior, Mirco cumpre com orgulho a tarefa escolar proposta sobre as mudanças das estações. Aprovado pelo professor vidente, reprovado pelo diretor que não vê. Contudo, o professor consegue uma troca especial: deixará o gravador com Mirco desde que ele aprenda o *Braille*.

Mirco chega a levar seus amigos não-videntes ao cinema. Conta-lhes parte do enredo do filme que já conhecia e todos desfrutam da tela sonora como fonte de entretenimento. Já para a festa de fim de ano dos alunos, onde os pais estarão presentes, Mirco, seu professor e seus amigos preparam especial apresentação. O *grand finale* do filme italiano faz com que se recorde da experiência da cegueira contada por Pedro Almodóvar em *Abraços Partidos*, quando um cineasta se torna cego por conta de um acidente de trânsito. Numa sequência do filme, o cineasta cego acompanhado de seus dois fiéis escudeiros, sua ex-esposa e filho, dirigem-se a um restaurante que serve a comida num ambiente sem iluminação alguma. Os clientes comem no escuro e os garçons são cegos. Tudo isto para que os videntes possam ver ou sentir, talvez no sentido italiano do termo, como os cegos enxergam. Ainda apalpando esta temática, segundo o filme brasileiro *A pessoa é para o que nasce*, existe um momento, sim, em que os cegos vêem: quando dormem, enquanto sonham.

Assim, o *grand finale* de *Vermelho como o Céu* é uma alegoria que homenageia, à sua maneira, os que não veem e seus talentos. Haverá a apresentação de final de ano para os pais dos alunos do Instituto. Mirco e seu grupo montam sua história, seus sons, suas vozes, sua narrativa falada. Todos os pais são convidados a adentrar o teatro do Instituto e vender os olhos, sem saber o que os aguardam; pede-se para que não tenham medo. Sons gravados, uma narração de uma história simples e eficiente, sons produzidos ao vivo colaboram a contar uma narrativa que se pode ver através dos sons. Mirco acredita que não é preciso ver um

filme, porque há sons e palavras, que permitem ao não-vidente compreender a história. Mito em codificação e decodificação sonora. Com Francesca, a vizinha vidente do Instituto, ajudante na narração e na elaboração da história, tudo converge para o êxito do grupo. Isto tudo é o que impulsiona Mirco em direção a sua produção. O não-vidente também pode narrar.

Assim, a narrativa de *Vermelho como o Céu* colabora na exacerbação do sentido sensível da audição e culmina na elaboração de uma história sonora. É preciso ao portador de deficiência visual aprender a ler e escrever o *Braille*, mas o sentido primeiro da audição precisa ser potencializado, explorado, fermentado, possuído, e para este público, a radionovela e a possibilidade de um livro que fala são produtos culturais, adornianos ou não, que podem triunfar entre as formas eleitas de comunicação. Lembra Calabre (2003, p. 13) em artigo *Rádio e Imaginação: no tempo da radionovela* que “As histórias apresentadas nas radionovelas envolviam os ouvintes de uma forma tal que era comum a confusão entre ficção e realidade”. Assim, é o som portador de significação, que é vibração, que é ação e que gera ação e reação. Letra viva e criativa.

O *Le Son* de Jean-Jacques Matras é obra introdutoriamente necessária ao que se investiga aqui. Ao apresentar o som e suas nuances, suas análises, Matras (1991) traz à luz o termo ‘áudio’, ausente no conceito de livro. Preocupa-se o autor com a produção, irradiação, propagação, difração e percepção do som. Pioneira, sua obra consegue organizar definições, conceitos e aplicações que balizam estudos de acústica e que passam a interessar não somente à Física, mas também à Literatura, pela via inaugurada pelo livro que fala.

Desafiando o conceito tradicional do livro, a associação do impresso ao som, possível e passível por novas tecnologias, desconhecidas dos sumérios e inimaginadas por Gutenberg, o som, agora, pode receber o livro e o livro pode, sim, ganhar som. Tal comunhão tornou-se conhecida pela aferição do termo *audiolivro*.

O som, para o audiolivro, tem papel capital; o livro, por sua vez, desconhece o termo. Nesta nova ambiência, o estudo do som se associa ao estudo da letra, e outras nuances passam a ser legitimamente investigadas. O que se escreve passa a ter o mesmo cuidado do que se ouve. Nem só olhar, nem só ouvir: o termo audiolivro pressupõe conceitualmente os dois. E o ouvido humano passa a ser preocupação de quem escreve, de quem comunica, de quem quer comunicar, seja pela iniciativa de

Mirco Barelli, pelo desespero de Richard Jacob e sua biblioteca sonora, seja pelo leitor quixotesco, obcecado pelas histórias de cavalaria no livro impresso. Todos unidos em favor da discussão de comunicação e cultura que vem pela voz do livro.

O ar circunda o ouvido humano. Lembra Matras (1991, p. 11) que “[...] uma corda de violino, uma caixa de violino, a extremidade de uma flauta, a membrana de um alto-falante, um motor de avião irradiam energia no ar que os cerca”. Em sua análise, Matras (1991, p. 2) observa que o ar deixa passar o som sem dificuldade e que o ar é uma espécie de intermediário obrigatório através do qual os sons vão e vem. Opondo-se ao conceito de impedância – dificultadora da viagem do som, o ar é o suporte à voz humana; eco da percepção do instrumento mais complexo de sopro, o homem.

O som é um estímulo, uma pergunta, um chamamento. Mas, a onda sonora não atinge, em geral, os dois ouvidos ao mesmo tempo. Considera Matras (1991, p. 15) que as diferenças de intensidade percebidas em cada ouvido “(a difração sobre esse obstáculo constituído pela cabeça) concorrem também para dar essa sensação de relevo sonoro, conseqüência da escuta binauricular”. Cada ouvido ouve diferentemente, tornando a percepção auditiva mais complexa e mais completa. Daí pode-se criar a sensação ao ouvinte de que este está envolvido pelo som, que o circunda, que gira em torno a ele, como no filme *Palavras de Amor (Bee Season)*, em que as palavras formam uma nuvem de fragmentos sonoros, não gráficos, em torno ao ouvinte, constituindo a semiosfera. E o autor do audiolivro pode contar conscientemente com mais este recurso: percepção auditiva binaural.

Até mesmo a água é boa condutora do som. Experiências sonoras podem ser endereçadas até mesmo para o fundo do mar. Porém, a página branca, bem como um livro fechado é um “imenso espaço vazio, e o vazio é um obstáculo insuperável à propagação do som” (MATRAS, 1991, p. 2). O audiolivro é um raio sonoro. O livro é insonoro. O papel é um péssimo condutor do som. O som é uma onda material, com a ressalva de que as ondas infra-sonora e ultra-sonora são imperceptíveis ao ouvido humano. Esta discussão não compete ao livro, mas ao audiolivro, o livro falante, o livro sonoro, o livro que fala, letra que vibra.

Som é vibração. O som é uma deformação do meio, uma alteração perceptível ao ouvido humano ou aos ouvidos humanos, se se preferir. “O som é uma onda; mas toda onda material não é, forçosamente, sonora. Se, por exemplo, a

perturbação inicial é demasiado fraca, a ação produzida sobre o ouvido não é suficientemente intensa para engendrar uma impressão auditiva” (MATRAS, 1991, p. 4). O audiolivro é construído dentro do limiar de sensibilidade do ouvido humano. O audiolivro é audível. E o livro sequer sussurra.

O som é um rompimento, movimento, rachadura na tensão superficial do silêncio. “Ora, o violinista que fricciona seu arco numa corda esticada, o flautista que sopra no tubo de seu instrumento, o motor de avião que gira no ar são sistemas que transmitem energia mecânica (deslocamento de partículas) à corda e ao ar”. (MATRAS, 1991, p. 5). Assim, ao assumir que o audiolivro recebe toda a fundamentação envolvida no som, desde sua produção até sua recepção, exclui-se o livro desta esfera. Enquanto o audiolivro fala, o livro cala. Livro em desespero tentando se comunicar em *bocca chiusa*.

Som é atração. “O homem teve muito cedo sua atenção voltada para os sons musicais” (MATRAS, 1991, p. 11). Seja pela lira, harpa, cítara, flauta ou até mesmo pelo diapasão, o homem revela, uma vez mais em sua história, que suas extensões, neste caso, o som, a voz e a música, aparecem como uma necessidade premente de comunicação e expressão. Um ímã atrativo de sua atenção, uma canalização. A música recebe o homem como o homem a recebe.

Música que é voz e som, voz que é palavra e som, palavra que é voz e música. O som é uma provocação. “Cada som é um minúsculo terror. *Tremet*. Ele vibra” (QUIGNARD, 1999, p. 25), afirma Pascal Quignard em *Ódio à Música*. Mas, acima de tudo, palavra e música são, para Matras (1991, p. 24), sons úteis. Esta definição interessa a este estudo, uma vez que não é todo e qualquer tipo de som que merecerá a atenção auricular do audiolivro. E mais, o estudo da percepção auditiva encontra duas nuances próprias de sua dinâmica, como se não bastasse que cada ouvido, direito e esquerdo, da mesma pessoa, ouça diferentemente, nas palavras de Matras (1991, p. 28):

- não há duas pessoas com ouvidos idênticos; resolve-se artificialmente essa dificuldade definindo-se um ouvido médio, do qual cada característica é a média das características de um grande número de ouvidos;

- ainda não foi possível separar fisicamente o ouvido da onda que ele recebe. Logo, somos conduzidos a estudar as propriedades do conjunto onda-ouvido considerado como um todo.

Tais premissas são úteis, portanto, a esta investigação: sons úteis percebidos pelo ouvido médio em um ambiente de baixa impedância. Considera ainda Matras (1991, p. 90) que: “De um lado, o ouvido humano está habituado a distinguir a voz e a música, que constituem a base dos sons agradáveis de se escutar; de outro lado, o ruído, que, com frequência, buscamos evitar”. E é da literatura que vem a voz que concatena a natureza e o homem: “A música é um espelho sonoro. Assim é, para os pássaros, o canto dos pássaros”, reflete Quignard (1999, p. 25). Responsabiliza o som, no entanto, o ensaísta francês julgando que este gera uma perturbação interior, orgânica, num movimento corpóreo de equilíbrio instável. “Somos todos totalmente “panicados”. A música é como o sorriso pânico. Toda a vibração que aumenta a batida do coração e o ritmo da respiração acarreta uma mesma contração, igualmente involuntária, igualmente irresistível, igualmente pânica” (QUIGNARD, 1999, p. 31). Ouvir é sentir.

E Lévi-Strauss desafia em *Olhar Escutar Ler* ainda mais a complexa temática do som, soprando algo que merece ser transcrito: “Cada som é em si mesmo um acorde”. (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 71). O som reserva sua complexidade. Estas premissas tornam-se importantes na fundamentação do audiolivro, porque é som. O audiolivro é, sim, um objeto sonoro. E o objeto musical é um exemplo de objeto sonoro. Literatura e música num flerte ensaísta.

O ouvido humano é formado basicamente pelo ouvido externo, o ouvido médio, ouvido interno (MATRAS, 1991, p. 28-29). Martelo, bigorna e estribo trabalham para que o homem ouça. Mas tudo isso parece ser anulado na cultura do impresso. Dentro de uma cultura do ouvir, não se pode negligenciar que o homem está imerso numa paisagem sonora que não cessa.

O abandono da leitura em voz alta, destacada no segundo capítulo, e a busca incessante de novos suportes materiais para o livro, elencadas no primeiro capítulo, culminaram na afonia da Galáxia de Gutenberg. Ora, se a cultura do impresso, quase sinônimo perfeito para a cultura de apelo visual – tornando a leitura um ato iconográfico – não emite som, parece correto dizer que o livro emudece a palavra

aristotélica, performática, dramática. Por outro lado, o livro falado faz a união de Zumthor e Aristóteles em favor do ouvinte da narração benjaminiana. Retorna-se ao Adão da comunicação humana: o som.

A cultura do ouvir pede outra reflexão, mais densa e menos material. Pensa Quignard (1999, p. 28): “A guerra, o estado, a arte, as culturas, os terremotos, as epidemias, os animais, as mães, os pais, os partidos, a obrigação, o sofrimento, a doença, a linguagem, ouvir sons, obedecer”. Ouvir é obedecer, palavra obediente.

Mas nem tudo é som, e nem todo som é agradável. Desta forma, logo no nascimento do audiolivro, nasce também a preocupação técnica na sua elaboração: as mesmas preocupações que ocuparam a Galáxia de Gutenberg quando da primeira Bíblia prensada, as mesmas preocupações que habitaram o homem sempre que o livro reclamou do seu suporte. Matras (1991, p. 56) faz lembrar, no entanto, que “Não há diferença física entre um som útil e um ruído; todo som, mesmo sendo geralmente útil, também pode ser incômodo”. Por sua vez, ruídos são, para Schafer (2001, p. 18), “os sons que aprendemos a ignorar”. Assim, crê-se, a teoria musical também poderá se debruçar sobre o som e a letra num livro que fala. Esta ótica, no entanto, aparecerá na presente análise de forma esboçada, afim de não ferir o escopo para a investigação em curso.

Como já apontado, a palavra, enquanto significante, tem seu sentido latente na forma escrita e sua potencialidade revelada quando falada, sonorizada, vocalizada, contextualizadamente oralizada. Assim como ocorre com um objeto sonoro “que deve ser ouvido como um acontecimento em si, enquanto, habitualmente, é o acontecimento que é percebido pelo som” (MATRAS, 1991, p. 62). A palavra é um acontecimento, um chamamento de obediência.

Dos gritos, gemidos, grunhidos, ressonâncias, onomatopeias ao Bel-canto. Tudo isso é reinventado, aprimorado, reconstruído, simples e complexamente estudado e compreendido. Mas isto acontece apenas quando o homem compreende seu próprio som. Vale dizer, seu próprio eu. Ele próprio. Sons adormecidos. O pensamento faz barulho. Mas ainda não aprendeu o homem a pensar afinadamente. Sem som, só existe o nada. E para que o nada exista, alguém precisa servir de testemunha. E se estiver lá, fará barulho. Difícil quebra-cabeça é esse, onde o som só existe se há silêncio. O silêncio só existe se há som. A voz só existe se há conhecimento, ordenados num mesmo ser, equalizados num mesmo som. Só neste

contexto a frase de Lilli Lehmann (2010) fará sentido: “Tomemos dos italianos a ligação perfeita, dos franceses a ressonância nasal e dos alemães a consciência e a dicção exata das palavras, e teremos a combinação certa para a emissão perfeita da voz”.

Entre vogais e consoantes, o que parece importar para o livro é a palavra escrita em sua arquitetura correta. Contudo, o que se espera da palavra falada é algo mais: que seja pronunciada corretamente, que tenha entonação coerente, altura, intensidade, dentre outros tantos outros elementos, discutidos oportunamente aqui, mas que advém da música. Quem fala, canta.

Vogais são consideradas por Matras (1991, p. 91) o período de estabilidade do som, e as consoantes são tomadas como períodos transitórios. As vogais são produzidas pelas cordas ou pregas vocais. A ressonância, por sua vez, acontece nas cavidades vocais do nariz, da garganta e da boca. O livro desconhece tudo isso porque deste conhecimento parece não fazer uso. E o audiolivro faz uso no sentido de seu fundamento nuclear, o som, mas também em favor da inteligibilidade das palavras. Segundo Matras (1991, p. 93), a inteligibilidade da palavra, por parte do ouvinte, depende de fatores como: energia da palavra, velocidade, qualidade vocal do *speaker*, ressonância da peça na qual se fala, ruído ambiente médio. A caneta pode ser uma arma, mas o microfone, como já dito, também o é.

Assim, entende-se que ouvir é um fenômeno que cabe aos estudos da Física, da Medicina, da Psicologia, da Arquitetura, da Engenharia, da Educação, da Comunicação, da Cultura.

Para avolumar o coro de vozes que se preocupam com a realidade sonora, Schafer (2001, p. 28) faz uma correlação instigante entre tato e audição. Afirma o autor que “a audição é um modo de tocar a distância”, dado que “a audição e o tato se encontram no ponto em que as mais baixas freqüências de sons audíveis passam a vibrações tácteis (cerca de 20 hertz)”.

Em verdade, a obra de Schafer, *A afinação do mundo*, quase se perde na vastidão de sons que tenta e quer considerar. O autor intenciona abarcar desde a voz do vento e a voz do mar em *bocca chiusa*, desde o som das abelhas em trabalho de parto de uma colméia até o barulho, o som e a fúria shakespeariana da revolução industrial e elétrica. Ao lançar-se na exploração macroscópica dos sons,

bons ou voluptosamente agradáveis, ruins e deteriorantes do ouvido humano, Schafer (2001) acaba por compor um conceito que é válido e oportuno à temática do livro audível: paisagem sonora.

Define Schafer (2001, p. 23) como paisagem sonora, “qualquer campo de estudo sonoro. [...] uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico”.

Na paisagem sonora, os sons se fundem, convergem, divergem, se misturam, às vezes ilustram e por vezes assumem o papel do protagonista, entre figura e fundo. Desta forma, a paisagem sonora se altera tão logo o mundo se altere. Uma mudança na ordem do mundo, no modo como os *outputs* culturais, econômicos e comunicacionais são fabricados implica em mudança, por vezes, sensível, do ambiente acústico percebido, produzido ou reproduzido pelo homem. “Esses novos sons”, explica Schafer (2001, p. 17):

que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana. A poluição sonora é hoje um problema mundial. Pode-se dizer que em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade em nosso tempo, e muitos especialistas têm predito a surdez universal como a última consequência desse fenômeno.

Neste ínterim, pode-se dizer que, *a priori*, o audiolivro como elemento novo nessa paisagem sonora pode ser contributivo de uma melhor relação entre o homem e o que se ouve. Ainda que a otologia indefira o uso de fones para os ouvidos, o audiolivro encontra outras formas acústicas de reprodução, como se abordará nos capítulos seguintes.

Deste modo, melhor alicerçado o audiolivro está nos Estudos Culturais que numa paisagem sonora tão estridente quanto uma música ignorantemente dissonante ou num zumbido impertinente ou num ruído incessante. A paisagem sonora se transforma sem que se perceba sensivelmente o novo *modus operandi*.

No campo da narrativa oral, é Aristóteles (1959, p. 32) e as regras da boa condução da voz associada à inteligência das narrativas que fazem refletir, quando do anúncio dos gêneros da Retórica, o que ora se adverte:

Com efeito, um discurso comporta três elementos: a pessoa que fala, o assunto de que se fala e a pessoa a quem se fala; e o fim do discurso refere-se a esta última, que eu chamo o ouvinte. O ouvinte é, necessariamente, espectador ou juiz; se exerce as funções de juiz, terá de se pronunciar ou sobre o passado ou sobre o futuro. Aquele que tem de decidir sobre o futuro é, por exemplo, o membro da assembléia; o que tem de se pronunciar sobre o passado é, por exemplo, o juiz propriamente dito. Aquele que só tem que se pronunciar sobre a faculdade oratória é o espectador.

A relação entre homem e som é intrínseca à história do homem e extrínseca à história do livro, e justamente aí reside uma contradição. O som pertence ao homem mas não pertence ao livro, salvo o momento histórico – do livro e do homem – em que o leitor ativava o passivo livro pela leitura em alta voz; época que, no entanto, se faz adormecer, entorpecer, ensurdecer pelo *decrecendo* do hábito da leitura em voz alta, como se apresentou no capítulo anterior. Contudo, ressalva-se que a relação homem-som é ainda inesgotável. Ainda há que se promover incessantemente o diálogo entre a acústica e a psico-acústica. Nesta renovável orquestração paisagística sonora, o audiolivro deve ser seguramente preservado e não eliminado na forma de uma morte súbita. O audiolivro precisa ser pensado numa abrangência que pode abrigar a comunicação auditiva e provocar a cultura do ouvir, num mundo viciado pela ocularidade, como afirmará Bachelard (1997) em *A Água e os Sonhos*, discutido a seguir. No âmbito da cultura do ouvir, “Clariaudiência, e não ouvidos amortecidos”, é o que defende Schafer (2001, p. 18). Por clariaudiência, entende Schafer (2001, p. 28), “a audição límpida”. Neste *crescendo*, os Estudos Culturais, Schafer e o audiolivro parecem estar devidamente afinados. Na temática comportamental do homem *vis-à-vis* o som, bem como na temática específica que o audiolivro inscreve e circunscreve, ainda há espaço para o estudo multidisciplinar da música, engenharia, psicologia, sociologia, como defende Schafer. Prega o autor o surgimento de estudo detalhado do som, com o objetivo de:

documentar aspectos importantes dos sons, observar suas diferenças, semelhanças e tendências, colecionar sons ameaçados de extinção, estudar os novos sons antes que eles fossem colocados indiscriminadamente no ambiente sonoros, estudar o rico simbolismo dos sons e os padrões do comportamento humano em diferentes ambientes sonoros, com o fim de aplicar conhecimento ao planejamento de futuros ambientes. (SCHAFER, 2001, p. 19)

Pouco se sabe sobre o efeito da voz feminina sobre o ouvinte, da voz masculina sobre a ouvinte, da voz feminina sobre a ouvinte e a voz masculina sobre o ouvinte. Ainda há espaço para a academia melhor compreender o audiolivro. Já para a literatura, parece existir apenas um campo residual, vastíssimo – porém residual, a ser investigado; ao passo que, para o livro que fala, a simples junção ou união de som e papel, música e letra, voz e literatura parece inaugurar um campo semântico que se retroalimenta.

O audiolivro aparece num momento em que, como na fábula *O astrônomo*, atribuída a Esopo, representante perpétuo da cultura oral perpétua, ganha corpo a discussão que reposiciona o básico, caminhando-se, num movimento de retorno, em direção ao elementar, ao trivial, ao originalmente primordial, i.e., à oralidade primeva perdida. Ao elaborar o livro, esqueceu-se da voz. O homem acaba se lembrando de suas raízes, da forma como aprende, da forma como ensina, de como se comunica, e a voz, como elemento básico de comunicação, acaba sendo redescoberta como um elemento primordial, inaugural. Assim, ao ensinar que é fácil deixar de ver o óbvio, ilustra Esopo, em suas fábulas da tradição de oral:

Um astrônomo gostava de fazer passeios noturnos para olhar as estrelas. Certa vez ia tão distraído que caiu num poço. Enquanto tentava sair, seus gritos de socorro atraíram a atenção de um homem que passava. Ao ser informado do que havia acontecido, o homem riu e disse: - Meu bom amigo, tanto o senhor se esforçou para olhar o céu que não lembrou de olhar o que tem debaixo dos pés. (ESOPO, 1994, p. 84)

O zoomorfismo das fábulas do intitulado “pai das fábulas” instrumentaliza, certamente, a facilidade de compreensão, quase que marginalizando, autor e obra. Contudo, o que importa e atrai destaque é o fato inconteste de que tais histórias tenham permanecido vivas por milênios *vis-à-vis* o fato contestável de ter Esopo existido ou não.

A exacerbação imagética à qual o indivíduo está exposto não deve ser transportada para a paisagem sonora sem reflexão. O audiolivro não pode saturar o ouvido humano tal qual a imagem urbana, televisiva, fílmica, publicitária, científica impõe para o olhar. O exagero no uso de um canal de percepção pode, por fuga, termo também utilizado na música, bipartir ou multipartir para outros sentidos. Do olhar para o ouvir: neste sentido o universo exageradamente imagético pode, talvez,

valorar a presença do audiolivro entre olhos e ouvidos humanos. A audição de um audiolivro pode, sim, ser um ato hedonista.

Ao (re)descobrir a cultura do ouvir, o homem passa a perceber e produzir realidades de forma a escoar sua criatividade ideológica num processo de imaginação criadora voltada também ou exclusivamente para o fenômeno comunicacional auditivo. Por imaginação criadora, entende Bachelard (1997, p. 195): “a imaginação pela palavra, a imaginação pelo falar, a imaginação que desfruta muscularmente do falar, que fala com volubilidade e que aumenta o volume psíquico do ser”.

Assim, a imaginação está também vinculada à fala, à oralidade, à voz. E a voz que se pronuncia, aqui, contra a cultura viciada do olhar ou o vício de ocularidade é de Bachelard (1997, p. 30-31), discutindo a dialética entre ver e mostrar-se:

O homem quer ver. Ver é uma necessidade direta. A curiosidade dinamiza a mente humana. Mas na própria natureza parece que forças de visão estão ativas. [...] Compreende-se então que o olho tenha vontade de ver suas visões, que a contemplação seja, também ela, vontade.

O livro é, como o homem, acometido do fazer-visual – porque é sua extensão. O livro é visão, bem como a leitura. E mais, o livro tradicional, impresso, gutenberguiano, enciclopédico, escolar, se configura dentro de premissas dos *Fetichismos Visuais*, como ampara Canevacci (2008, p. 235-236):

O fazer-se visual do fetichismo implica uma série de profundas transformações conceituais e mesmo metodológicas sobre como se aplica esse termo. Fetiche é, de fato, uma palavra que, em sentido comum, evoca alusões obscuras de natureza mágica, animista, sexual, nunca definidas precisamente; pois ele favorece essas imprecisões ambíguas, na medida em que é do próprio fetichismo “indefinir” os limites no interior dos quais identificar o seu poder de influência e de pertencimento.

Pouca opção tem o homem frente ao seu irresistível fetiche da leitura: ler ou não ler. Porém ler não é ver, porque requer, este último, interpretação. O vício do olhar, amalgamado pela história do livro, sumarizada no primeiro capítulo deste trabalho de pesquisa, parece exigir do leitor do livro impresso uma pergunta essencial: se este vê ou não vê. Para ler é preciso ver. Para ver é preciso, no caso

da sociedade ocularizada, ler. Isto porque, como registra Bachelard (1997, p. 53), “Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver [...]”. A palavra escrita, conclui-se, é turva.

Ao tentar fazer Bachelard dotar de olhos o livro impresso e seus autores, talvez assim reagiria o pensador: “Assim, sob as formas mais diversas, nas ocasiões mais diferentes, nos autores mais estranhos uns aos outros, vemos reproduzir-se uma troca sem fim da visão para o visível. Tudo o que faz ver vê” (BACHELARD, 1997, p. 33). Mas o livro não vê, tampouco os que não dominam as letras e os sons.

Para questionar, combater ou reposicionar a cultura do olhar, a cultura compensatória do ouvir deveria seguramente alterar a matriz sensorial do olho para o ouvido, que, na visão bachelardiana, merece considerar que “Na verdade o ouvido é muito mais liberal do que se supõe, ele deseja aceitar uma certa transposição na imitação e logo imita a imitação inicial”. (BACHELARD, 1997, p. 195-196). Assim, o ouvido é mimético, memorial, rememorador, memória que se recompõe em novas memórias. O som é sígnico. Pode-se dizer até mesmo que o som da letra e o som dos verbos e o som dos substantivos e o som dos adjetivos trazem tanta memória e significação quanto à palavra escrita e exposta a um indivíduo letrado. O escrito e o falado são carregados de significado. Há que se compreender, no entanto, as diferentes vias de recepção do emitido. Com isto, a própria ciência deixaria de ter apenas “pontos-de-vista” e poderia passar a ter também “pontos-de-escuta”.

Ocorre que a palavra escrita não contém cinestesia, dinamismo, não provoca o interpretante, o leitor, na mesma magnitude em que pode o som comunicar:

Para reproduzir bem um ruído, é preciso produzi-lo mais profundamente ainda, é preciso viver a vontade de produzi-lo; aqui, seria necessário que o poeta nos induzisse a mover as pernas, a correr girando para viver bem o movimento assimétrico do galope; essa preparação dinâmica falta. É essa preparação dinâmica que produz a audição *ativa*, a audição que faz falar, que faz mover, que faz ver. (BACHELARD, 1997, p. 194)

Uma última citação de Bachelard se faz necessária para capturar a contribuição do autor para a presente pesquisa. Enquanto Schafer apresenta a paisagem sonora como uma convergência de sonoridades e Jean-Jacques Matras

define o ouvido médio e sons úteis, Bachelard critica o condicionamento do uso de um único canal ou sentido de percepção que conduziu a humanidade ao vício da ocularidade que acomete o homem e suas extensões mcluhanianas. Bachelard avança, concedendo à voz posição de destaque na comunicação poética de Platão, a comunicação dos escritores. E mais, a crítica que o professor de Mirco Barelli em *Rosso come il cielo* lança sobre o pupilo – “Você tem cinco sentidos, Mirco. Por que vai usar só um deles?” – parece ser a transcrição fílmica para a preocupação de Bachelard (1997, p.196-197):

A nosso ver, há portanto na atividade poética uma espécie de reflexo condicionado, reflexo estranho pois tem três raízes: reúne as impressões visuais, as impressões auditivas e as impressões vocais. E a alegria de exprimir é tão exuberante que, em última análise, é a expressão vocal que marca a paisagem com seus "toques" dominantes. A voz projeta visões. Lábios e dentes produzem então espetáculos diferentes. Há paisagens que são criadas com os punhos e os maxilares... Há paisagens labiadas, tão suaves, tão boas, tão fáceis de pronunciar... Em especial, se pudéssemos agrupar todas as palavras com fonemas líquidos, obteríamos naturalmente uma paisagem aquática. Reciprocamente, uma paisagem poética expressa por um psiquismo hidrante, pelo verbo das águas, encontra naturalmente as consoantes líquidas. O som, o som nativo, o som natural — isto é, a voz —, põe as coisas no seu lugar. A vocalização comanda a pintura dos verdadeiros poetas.

A discussão envolvendo o texto escrito e a oralidade encontra em Paul Zumthor um pesquisador devotado. O livro conseguiu, pelas suas benesses, habitar entre os homens. Contudo, há que se questionar a camada oral que se deposita invariavelmente sobre um texto invasor do papel branco. A inteligibilidade do texto parece depender da via oral para que se atinja sua completude de compreensão, preservação, ideologia e interpretações. Os elementos contidos na dinâmica da leitura sensível – leitura falada – são instrumental necessariamente ambientado no som, no audível, na vibração, no rompimento do silêncio, na indagação de uma palavra-pergunta que vem pelo ar. Todo texto possui uma sonoridade, uma oralidade particular e adormecida, explica Zumthor (1993, p. 35-36), uma espécie de índice de oralidade, como segue:

Por “índice de sonoridade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo de indivíduos. O índice adquire valor de prova indiscutível quando consiste numa notação musical, duplicando as frases do texto sobre o manuscrito.

Assim, a oralidade seria uma camada vibratória sobre o texto inerte no livro sepulcro. O livro falado, o texto falado, a narrativa benjaminiana falada inaugura um novo autor, novo leitor, um novo texto.

Se o autor do livro quiser promover a ideia de que seu personagem vai embora, deve fazê-lo por meio de palavras. Palavras escritas que não vibram. Já o autor contemplado por sua obra em audiolivro, consegue colocar a música, e não apenas a voz, à sua disposição, como exemplifica Matras (1991, p. 14): “Certos músicos serviram-se dessa propriedade para produzir um efeito de afastamento; foi, especialmente, o caso de Richard Wagner, no “Prelúdio” de Lohengrin: o *leit-motiv* do Graal é tocado pelos violinos, numa tonalidade cada vez mais aguda, para indicar sua partida, sua viagem, sua chegada ao Céu”.

E, ao unir canto e música, som e literatura, é preciso ouvir Quignard (1999, p. 9) dizendo que: “Os sons da voz retiram uma parte do seu fôlego do ar acumulado e rejeitado por ocasião da respiração. Todo o “auditório” interno e mesmo o futuro “teatro” respiratório refletem com ênfase as emoções que o corpo sente”. O autor do audiolivro precisa conhecer e dominar tudo isso.

E mais, deve saber o autor do audiolivro e seus técnicos que “Os sons consonantes dão ao ouvido uma impressão de calma, de repouso, de finito”, enquanto que “aqueles que dão ao ouvido uma impressão de expectativa” são sons dissonantes. (MATRAS, 1991, p. 42). O audiolivro é o homem em busca da consonância perfeita.

Já não bastará estudar a morfologia e semântica das palavras. O autor, discutido com mais cuidado no capítulo seguinte, frente à possibilidade do audiolivro, deve compreender a morfologia e a semântica do som, assinando sua obra com sua impressão digital oratória e auditiva. Faz lembrar Zumthor (1993, p. 104) que “Leitura e escritura constituem duas atividades diferentes, exigindo aprendizagens distintas, que não são percebidas como necessariamente ligadas”.

Estranho livro gutenberguiano de frequência muito baixa, pois, como lembra Matras (1991, p. 14): “o ar absorve as baixas frequências”. Nem a argila, nem o papiro, sequer o pergaminho, muito menos e mais ainda o papel conseguem vibrar em frequência audível ao ouvido humano.

A Pílula Falante é fragmento das *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, e empresta raciocínio ao que ora se outorga nesta dissertação. O pano se abre e aparecem Narizinho, Pedrinho, dona Benta, o Rabicó, o Visconde de Sabugosa e Tia Nastácia. Contudo, a personalidade engenhosa de Monteiro Lobato parece estar impessoalmente na figura de Emília, a boneca que pano que fala.

Lobato conta que haviam furtado as pílulas do doutor Caramujo, até quem Narizinho havia levado sua boneca que sofria de um problema perturbador: a mudez. Para solucionar tal problema, o doutor sugere uma operação: “abro a garganta da boneca e ponho dentro uma falinha” (LOBATO, 1987, p. 3).

O doutor tenta propor que se mate um papagaio “muito falador” (LOBATO, 1987, p. 4) para consertar a mudez da boneca – proposta que foi prontamente rechaçada por Narizinho, que deve ter assistido Bambi no cinema. As pílulas da fala haviam sido furtadas e nenhum plano alternativo parecia dar certo. Encontrando as pílulas furtadas na barriga de um sapo, Narizinho deu uma pílula à boneca. “Emília engoliu a pílula, muito bem engolida, e começou a falar no mesmo instante. A primeira coisa que disse foi: - Estou com um horrível gosto de sapo na boca!” (LOBATO, 1987, p. 12). E falou demais, a ponto de Narizinho propor que “era melhor fazê-la vomitar aquela pílula e engolir uma mais fraca”. O doutor orienta paciência: “Não é preciso. [...] Isto é “fala recolhida”, que tem de ser botada para fora” (LOBATO, 1987, p. 12-13). Emília deveria falar até cansar. “E assim foi. Emília falou três horas sem tomar fôlego. Por fim calou-se” (LOBATO, 1987, p. 13). Tal Emília, tal livro. Tal Emília, tal Pinóquio, tal audiolivro.

Assim Emília, assim Pinóquio. Ao declarar a Fada Azul: “Boneco feito de pinho, acorde! O dom da vida é seu”, o que é de madeira, de orvalho, torna-se quase um menino de verdade. Este é o processo comunicacional que o audiolivro afere: já não é mais um livro de madeira, um boneco; trata-se de um quase-menino, quase-humano, porque, embora seja um livro expandido, ainda se trata de uma comunicação mediada. O livro sofre de “fala recolhida”.

O processo de afonia pelo qual passou o livro é resultado do sucesso do livro. A oralidade asfíxiada e o ensino da leitura *in silentio* fazem crer que o audiolivro pode ser efetivamente entendido como a “fala recolhida” do papel impresso. Ainda há muito o que se produzir em audiolivro e muitas considerações se fazem pesar sobre o papel comunicacional do livro que fala na cultura do ouvir.

“Emília fala muito bem. Pena é que diga tanta tolice” (LOBATO, 1987, p. 143), assim como os livros, que se revelarão realmente coerentes qualitativamente e necessários se sobreviverem à leitura em alta voz. Prova de fogo para livros escritos no silêncio será mostrar a mesma verve, pulsação, melodia e convencimento quebrando-se esse mesmo silêncio que pode ter durado séculos de despistamento. Outro movimento que pode ocorrer é de ouvir eficiente e coerentemente um texto jamais conhecido, mantido até então em silêncio: prestígio negado a uma voz que fala mais do que aquele que foi prestigiado até o retorno da oralidade. A descoberta da camada de oralidade percebida por Paul Zumthor pode modificar a balança dos clássicos dentro da indústria cultural livresca. Uma recomposição de valores ocorre com o advento do livro que fala. Os clássicos, assim, precisam ser revistos. Oralmente revistos para que se perceba se eles merecem, de fato, a eternidade do Panteão. Diria Fernando Pessoa em *O Livro do Desassossego*:

Leio como quem passa. E é nos clássicos, nos calmos, nos que, se sofrem, o não dizem, que me sinto transeunte, unguido peregrino, contemplador sem razão do mundo sem propósito, Príncipe do Grande Exílio, que deu, partindo-se, ao último mendigo, a esmola extrema da sua desolação. (PESSOA, 1989, p. 360)

Entre leitura e percepção, contudo, percebe-se um caminho muito mais curvilíneo, complexo e elaborado – sobrenatural – do que a naturalidade do ouvir. Argumenta Wisnik (1989, p. 26) que “O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, traço de inscrição das percepções”.

O estímulo auditivo aparece, portanto, na vida intrauterina e parece, no entanto, negligenciável, pelo prisma comunicacional, que a escola alfabetizadora desvalorize o som, juntamente com a leitura silenciosa, o sentido primeiro da percepção: a sonoridade.

Talvez a resposta para esta desconfortante constatação esteja na forma poética de Neruda (2010) e seu *Soneto XLIV – La oreja de Van Gogh: Sabrás que no te amo y te amo / puesto que de dos modos es la vida, / la palabra es un ala del silencio, / el fuego tiene una mitad de frío*.

A palavra, oral e escrita que é, faz lembrar que “o fogo tem uma metade de frio”. Ainda para buscar alento para a negligência cultural do ouvir, faz-se ouvir Wisnik (1989, p. 32) dizendo que “O mundo é barulho e é silêncio”.

De acordo com Wisnik (1989, p. 15), “Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos”. E mais, “Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos”. (WISNIK, 1989, p. 17)

Ensina o músico que (WISNIK, 1989, p. 19) “A partir de certa altura, os sons agudos vão progressivamente saindo da nossa faixa de percepção: a sua afinação soa distorcida, e eles vão perdendo intensidade até desaparecer para nós, embora sejam escutáveis (por um cão, por exemplo)”. A condição humana valoriza o livro.

Estranha competição é a que se estabelece na história do livro entre o ouvir e o olhar. A Galáxia de Marconi confrontada com a Galáxia de Gutenberg. Com o audiolivro, contudo, assistir-se-á à união de ambas as Galáxias. Para a multiplicação dos audileitores já existe treinamento sensorial em andamento. Para a multiplicação do livro gutenberguiano, ao contrário, pede-se um treinamento específico: seus multiplicadores pedem o treinamento escolar, familiar, pedagógico, sensorial, alfabético.

“O ruído cerca o som como uma aura. O som desponta alegre e dolorosamente em meio ao ruído. O social se inscreve sacrificialmente (como uma tatuagem sonora) no corpo, e essa inscrição ruidosa, que nega o ruído, funda e mantém o som”, afirma Wisnik (1989, p. 36-37).

A leitura é um ato corporal e as palavras de Wisnik (1989) servem tanto para as meninas de Renoir, *Les Deux Soeurs*, quanto para *The Pillow Book*, já apontados anteriormente, assim como toda a leitura feita pela via ocular.

A leitura é momento e ambiência. O signo que define a letra parece ganhar significado mais sensível, epidérmico, de relevo, palpável, carnal, visceral, ambiental, contextual, conversacional, dialogal, interativo, persuasor, providencial, intencional, provocativo, sedutor, compreensivo, quando falado, oralizado, verbalizado, materializado ou desmaterializado na voz. O signo oral é um signo mais completo e concreto. Talvez por isso, a cultura judaica recomende que o nome de D'us não deva ser escrito.

Entre o sino e o signo, está a obra *O Sino* de Hans Christian Andersen, na forma de um conto ambientado numa pequena cidade. Apresenta a temática sonora envolvendo os personagens inominados que se vêem afetados pela percepção de um som que vem aparentemente de dentro do bosque. Na forma de uma provocação, uma pergunta, o som, emitido aparentemente por um sino, passa a provocar a curiosidade auditiva dos cidadãos.

Uma tarde, ao pôr-do-sol, quando entre os tubos das chaminés se vêem fragmentos de nuvens douradas, ouviu-se um som muito estranho. Primeiro ouviu-o uma pessoa, e outra a seguir; parecia o som de um sino de igreja, mas só durava um instante e se desvanecia abafado pelo barulho dos veículos e pelos gritos das pessoas nas ruas. (ANDERSEN, 2009, p. 3)

O tilintar de um sino que vem do bosque é o mote para que os moradores busquem a origem do som e para que Andersen teça sua narrativa. O som, como interpelação, provoca os cidadãos, de forma a que se busque a origem daquilo que parece ser o sino de uma igreja que, ao que se sabe, não existe na floresta, no bosque, e que poderia ainda ser “um mocho gigantesco que estava numa árvore oca: era um mocho sábio, que batia sempre na árvore com a cabeça, mas era impossível saber se aquele ruído era causado pela árvore ou pela cabeça” (ANDERSEN, 2009, p. 5).

O som é magnético ao sentido humano que predispõe a interpretar de onde vem e o que é, do que se trata – som é chamamento a se revelar o sentido. “O simbolismo do sino está ligado, sobretudo, à percepção do som”, explica Chevalier (2008, p. 835). Assim como a palavra, o sino é chamamento, é signo. E mais, “o poder modelador do som atribui-se não só à música, mas também à palavra falada” (TAME, 1993, p. 191).

O filho do rei e um pequeno cidadão pobre decidem encontrar a origem do som que era percebido por todos os que habitavam ali. Na caminhada e inserção na floresta, “O filho do rei parava para ouvir, pois às vezes lhe parecia que o sino soava em algum daqueles lagos, mas logo se convenciu de não ser assim e cada vez se internava mais no bosque” (ANDERSEN, 2009, p. 10). O som é um chamamento a uma busca interpretativa.

Ao final do conto, conta Andersen (2009, p. 11) que os dois meninos, que haviam se perdido na floresta, se reencontram, ambos exaustos pela busca da fonte do som e só lhes restava apreciar a natureza e o entardecer, vendo “o disco vermelho do sol, antes que ele se afunde na terra” (ANDERSEN, 2009, p. 10). Sem mais o que fazer, “Correram um para o outro e se abraçaram e se deram as mãos no grande templo da Natureza e da Poesia, e sobre eles ressoava o sino santo e invisível. Espíritos felizes dançavam aos acordes de uma maravilhosa Aleluia, nunca ouvida até então” (ANDERSEN, 2009, p. 11).

Os sinos, que pedem a fabricação especialíssima nas mãos engenhosas e matemáticas de um sineiro - (MATRAS, 1991, p. 105): “Os sinos são fundidos em bronze; têm uma forma bem conhecida, fixada há séculos; a relação altura/diâmetro é sempre igual a 4/5”, - são testemunhas da história e da história sonora. A cada quantidade de toques, um sentido. Mas sempre uma comunicação.

Assim, aprende-se com *O Sino* de Andersen que o chamamento do sino é o chamamento do signo, do *signum*. O signo é um sino. No entanto, vale destacar que o sino é, sim, um chamamento sonoro. A inserção do homem na floresta é penetrabilidade que o som permite, provoca e oferece. As múltiplas possibilidades da fonte do som é a imaginação que o som oferece, permite e provoca. A efetiva evocação sófica está, portanto, no som.

Na mesma direção caminha Sérgio Sá, músico e escritor cego, e seu livro *Ecos do Amanhã*, anunciando enredo no qual o planeta é tomado por um som de procedência duvidosa, o *Gnogglog*, e pesquisado por cientistas de diferente áreas. Registra o autor:

Os meios conhecidos de comunicação não registravam nenhuma interferência nem era possível rastrear a fonte do barulho. Ele parecia habitar tudo que fosse material, não se podia evitá-lo nem sequer tapando os ouvidos, não importando com o quê. É que nosso corpo, qualquer coisa viva ou inanimada vibrava inteiramente sintonizada com aquele som. (SÁ, 2005, p. 8)

Desta forma, Sergio Sá preso e liberto por uma teia sonora, escreve sobre o som numa especulação que tangencia a ficção científica. Livrando-se dos livros e das imagens, afinal “nem na mais abastecida biblioteca haveria palavras suficientes para descrever o caos originado pelo fenômeno” (SÁ, 2005, p. 8).

Assim o fez também Orson Welles e seu *Guerra dos Mundos e a invasão dos marcianos*, utilizando-se do som do rádio para divulgar o filme por uma via questionável – o pânico. Pã e sua flauta seguramente estiveram em festa dionisíaca nos estúdios da CBS. A este exemplo, em 1938, pânico e Pã, que são o mesmo, vieram pelas ondas do rádio numa narração fictícia:

Depois das previsões meteorológicas, a rádio começou a tocar música. Houve uma interrupção brusca e o locutor disse: "A C.B.S. interrompe seu programa para anunciar aos ouvintes que um meteoro de grandes dimensões caiu em Grovers Hill, no Estado de Nova Jersey, a algumas milhas de Nova York". A música voltou e novamente foi interrompida para a entrevista com um professor de meteorologia sobre a origem dos meteoros. Em seguida entrou no ar um repórter falando sobre o meteoro e os muitos curiosos ao redor. Então, o enviado especial começou a descrever o meteoro se abrindo e dele saindo seres gigantescos com tentáculos. De repente, ele foi morto por raio disparado pelos seres extraterrestres. [...] O locutor foi vítima da arma assassina e caiu morto. (WELLES, 2010)

Pelo mesmo meio, o som, também foi feita na Revolução dos Cravos, em Portugal, comandada em 25 de Abril de 1974, também pelo poder do rádio, da música, do som – a palavra oral tem poder, é poder:

No dia anterior a rádio foi a “senha” para o arranque simultâneo dos militares que decidiram acabar de uma vez por todas com uma ditadura que matava o País com uma morte que não se via mas matava. 5 minutos antes das 23h do dia 24 de Abril de 1974, nos estúdios da Rádio Alfabeta dos Emissores Associados de Lisboa, o locutor de serviço - João Paulo Dinis – “lançou” a música “E depois do adeus” de Paulo de Carvalho. Era o sinal para as tropas avançarem. (Disponível em www.aminharadio.com; acesso em: 15.ago.2010)

O aparelho sensorial auditivo humano é também ideológico, emocional. Por sua vez, a palavra escrita condicionou o leitor e o homem a um outro tipo de estrutura comunicativa, de possibilidade interpretativa, de alteridade de retenção. Nas palavras de McLuhan (1964, p. 10) em seu *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*: “No tempo de Platão a palavra escrita tinha criado um novo ambiente, que já começara a destribalizar o homem. [...] Com o alfabeto fonético, o conhecimento classificado tomou o lugar do conhecimento operacional de Homero e Hesíodo e da enciclopédia tribal”.

Neste ínterim, McLuhan (1964, p. 19), para quem “Eletricamente contraído, o globo já não é mais do que uma vila”, procura definir a fala, como segue:

O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa e a palavra impressa é o conteúdo do telégrafo. Se alguém perguntar, “Qual é o conteúdo da fala?”, necessário se torna dizer: “É um processo de pensamento, real, não-verbal em si mesmo”. (MCLUHAN, 1964, p. 22)

Para McLuhan (1964, p. 32), a escrita vitimou o homem num processo que o autor nomeou destribalização. O homem deixa de ser tribal quando deixa de ser oral, fazendo morrer o homem-ouvido e o homem-tato, ainda que o mesmo autor, num possível momento de contradição, concordaria com Podeswa, diretor de *Os Cinco Sentidos*, afirmando que: “Cada produto que molda a sociedade acaba por transpirar em todos e por todos os seus sentidos” (MCLUHAN, 1964, p. 37).

Com o livro, na visão mcluhaniana, o homem deixa de ser tribal e passa a ser individualista. Pela leitura *in silentio*, já apresentada nestas páginas, percebe-se o abandono do aspecto relacional comunicativo presente na narrativa verbal-oral. O que o cinema fez com o rádio, o livro gutenberguiano fez com a cultura do ouvir. Apego imagético, abandono auditivo. Quando se ganha uma prótese, amputa-se um sentido.

O rádio seria, neste sentido, uma possibilidade da retribalização do homem letrado e visual. O livro silencioso fez nascer o homem introspectivo. Já o livro que fala, como o rádio, que fala, é “uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo” (MCLUHAN, 1964, p. 63). O que o livro exigiu do homem,

enquanto extensão ou auto-amputação, o audiolivro também o fará. Da cultura do ouvir se escuta a voz que clama por uma compensação sensorial em favor da interpretação da intenção do autor, que poderá enxergar no audiolivro uma extensão mais eficiente de seu pensamento.

Fonseca (1997, p. 13) traduz o coro dos autores contentes e descontentes, lembrando que “Ler é recriar. A palavra final não é dada por quem a escreve, mas por quem a lê. O diálogo interno do autor é a semente que frutifica (ou define) no diálogo interno do leitor. A aposta é recíproca, o resultado imprevisível”. Por outro lado, “O livro impresso encorajou os artistas a reduzir, tanto quanto possível, todas as formas de expressão ao simples plano narrativo e descritivo da palavra impressa”, sentencia McLuhan (1969, p. 73)

Numa cultura visual, exemplifica o autor, a aparência física e indumentária é uma informação primeira ou primária ao som do nome da pessoa, que é uma informação secundária (MCLUHAN, 1964, p. 49). Som e visualidade em confronto ininterrupto.

Os nomes, como já apontado, nascem orais. E num diálogo cratiloniano com Platão, descobrir-se-ia McLuhan (1964, p. 49) a confirmar a hipótese: “O nome de alguém é um verdadeiro passe hipnótico a que a pessoa fica submetida durante toda vida”. O oral e o escrito em conflito no sentido em que faz despertar, cada um a um momento, um sentido da percepção e, o que é mais importante, acaba por treinar o sentido despertado, condicionando-o.

A obra clássica de Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística Geral*, tem a aura de uma publicação póstuma, bem como a aura enigmática de sua composição: notas de estudantes a partir de sua exposição oral ao largo de suas conferências. Considerada um ponto de partida eficiente e legitimador para a Linguística moderna, ela se encontra com o audiolivro em pontos comuns.

Um ponto de tangência aparece ao se refletir que a Linguística nunca esteve a serviço do livro, ou seja, da língua escrita, com preocupações reais de conexão com a língua falada. É o próprio Saussure que declara (SAUSSURE, 2000, p. 8): “a crítica filológica é falha num particular: apega-se muito servilmente à língua escrita e esquece a língua falada”. O estudo da língua escrita vangloria-se de erudição e gramática complexa, enquanto deveria, de fato, prestar contas à língua falada, de

onde advém e dedicar maior apreço a seu estudo. Da língua falada chegou-se à língua escrita, outro sistema arbitrário de signos de que se vale a oralidade. “Nenhuma relação existe entre a letra t e som que ela designa”, acusa Saussure (2000, p. 138) senão a arbitrariedade. Da língua escrita deve-se retornar à língua falada, sobretudo em compreensão otimizadora. O livro pode compreender melhor a língua inserindo-se verdadeiramente no fenômeno linguístico, que não é, em verdade, apenas a escrita; e no audiolivro encontra-se campo fértil para tal estudo e vinculação. O linguista por vir deverá ser um manejador de textos orais que são escritos e de textos escritos que são orais.

Na ambiência do livro, Fonseca (1997, p. 12) realiza uma oportuna comparação entre a escrita técnica e reflexiva e a leitura de ambas. Expõe o autor: “A leitura de um texto é a ocasião de um encontro”. E avança, afirmando que quando se trata de um texto técnico e factual:

os termos da troca entre autor e leitor tendem a ser claros e bem definidos: o que um oferece e o outro busca na leitura são informações relevantes e ferramentas para a obtenção de novos resultados. O contato entre as mentes é de superfície e o grau de assimilação dos conteúdos é mensurável.

A ciência econômica também trabalha com o conceito de termo de troca. O mais comumente aceito termo de troca é a moeda. Ora, a moeda na ciência econômica, descobriu-se, é comparável à palavra na comunicação. Mankiw (2008, p. 58) lembra que a moeda tem basicamente três funções junto à sociedade: é reserva de valor, é unidade de conta e é meio de troca.

A metamorfose entre palavra oral e palavra escrita é explicativa de como a palavra pode ser compreendida como meio de troca. O mesmo ocorre quando se troca a palavra pelo representado. Quanto a ser configurada como reserva de valor, moeda e palavra atendem ao requisito pela manifestação do valor e do significado que as contém, respectivamente. Significado é valor. Palavra e moeda são também unidade de conta, pois um somatório orquestrado de moedas pode ser tão pleno de significação quanto um montante de palavras que reservam valor. Em áreas distintas, signos que se assemelham.

Para o caso do texto literário ou filosófico, que invoca a reflexão e o abandono da tangência superficial entre os comunicantes, i.e., quando a tensão superficial comunicacional precisa ser rompida, vencida, superada, transbordada – não bastando apenas estar cheia:

a natureza da relação mediada pela palavra impressa é outra. Mais que uma simples troca intelectual entre autor e leitor, a leitura é o enredo de dois solilóquios silenciosos e separados no tempo: o diálogo interno do autor com ele mesmo enquanto concebe e escreve o que lhe vai pela mente absorta; e o diálogo interno do leitor consigo próprio enquanto lê, interpreta, assimila e recorda o que leu. (FONSECA, 1997, p. 13)

Aponta Fonseca (1997, p. 13), ao analisar o processo da pesquisa, da escrita e da leitura que: “A verdadeira trama é a que transcorre na mente do leitor-interlocutor. A ocasião da leitura, não menos que a da criação literária, pode ser o momento para um encontro sereno, amistoso e concentrado – algo cada vez mais raro e difícil, ao que parece, hoje em dia – com a nossa própria subjetividade”. Finaliza o economista, declarando que “A composição de um livro é a ocasião de novos encontros” (FONSECA, 1997, p. 14). Mas o livro há que ser, antes de mais nada, uma reunião de vozes em torno à voz protagonista do narrador do texto, qualquer que seja seu estilo. No entanto, o autor retribalizado que canaliza vozes deve ser um admirador do poderio comunicacional do som na cultura do ouvir. O autor e o leitor tribalizados pela oralidade, o autor e o leitor destribalizados pelo livro, o autor e o leitor retribalizados pelo audiolivro. Entendendo por tribalização algo como socialização, McLuhan (1964) já pode dormir o sono dos justos. O universo sonoro e o universo livresco podem se beneficiar um ao outro, desnudando a palavra em sua teia de pigmentos.

Ao se ouvir a mitologia que vem do som, relata a narrativa bíblica algo do que pode ser mitologicamente representativo no comportamento utilitário do uso do som, enquanto vibração e feridor do ouvido e da matéria. Trata-se do mito do cerco e das muralhas de Jericó. Jericó, à época definida e delimitada por uma muralha intransponível, acautelava-se da entrada e invasão do povo judeu àquela cidade. O povo de Israel, assim chamado, realiza, então, um cerco regrado, em torno à cidade fortificada e segue ordenadamente o equilíbrio entre som e silêncio, voz e silêncio, som que se ouve e som que não se ouve, palavra proferida e palavra guardada,

música e canto, vozes e trombetas. Canta um povo desejoso de que as muralhas de Jericó tombassem ao chão e a forma, ou melhor, a fórmula para tal destruição é encontrada primordial e exclusivamente no som. Por seis dias, apenas os sacerdotes deveriam tocar suas trombetas, rodeando a cidade murada de Jericó e o povo, acompanhando-os, juntamente com a arca da aliança, depositária fiel e perpétua das leis judaicas, sem que ao povo coubesse pronunciar uma única palavra, permanecendo, assim, no silêncio. Diz a narrativa bíblica que o Eterno deu mando a Josué, líder surgido a partir da morte de Moisés, dizendo o que segue (JOSUÉ, 6:2-5):

Eis aí pus eu na tua mão a Jericó, e ao seu rei, e a todos os seus valentes homens. Dai volta à cidade todos os homens de guerra uma vez no dia: e fareis o mesmo seis dias. Mas no dia sétimo os sacerdotes tomem as sete trombetas, de que se usa no ano do jubileu, e marchem adiante da arca do concerto: rodeareis sete vezes a cidade, e os sacerdotes tocarão as trombetas. E quando as trombetas fizerem um sonido mais largo e penetrante, e vos ferir os ouvidos, todo o povo a uma voz dará um grande grito, e então cairão os muros da cidade até os fundamentos, e cada um entrará por aquele lugar que lhe ficar defronte.

Ao repassar as ordens aos soldados armados de vozes, o povo, Josué ratifica o silêncio e o som que deve advir dos seus, enfatizando: “Vós não gritareis, nem se ouvirá a vossa voz, nem sairá da vossa boca uma só palavra, menos que não chegue o dia em que eu vos diga: Gritai, e dai vozes” (JOSUÉ, 6:10).

Josué, o maestro de seu povo, ordena a todos que larguem o silêncio e gritem, gritem, gritem. Por fim, “levantando todo o povo a grita, e soando as trombetas, tanto que a voz e o sonido chegou aos ouvidos da multidão, caíram de repente os muros: e cada um subiu pelo lugar, que lhe ficava defronte: e tomaram a cidade” (JOSUÉ, 6:20). Ora, a leitura validada pelo som é a que mais propensamente está de se constituir no êxito ao cerco efetivo às muralhas do livro.

À obediência, à ordem do silêncio e do som, suas alternâncias e sincronismos, derrubaram-se as muralhas de Jericó e edificou-se este mito, representativo da função objetiva da vibração sonora no atingimento de um propósito físico, transformador e de conquista. Ouvir é obedecer, como já disse, aqui, Pascal Quignard (1999). Fazer-se ouvir é executar voz de comando, de atenção, de chamamento, hipnose auricular.

Da mitologia bíblica ao teatro de Pirandello, ouvem-se vozes que equilibradamente constroem o que se argumenta aqui. Desta forma, quando Luigi Pirandello e seu *Mundo de Papel (Mondo di Carta)* protagonizam um bibliófilo que perde a visão, acabam compondo uma distensão da leitura como um ato visual, provocando-a, e tornando-se útil na análise da tela de *A Mãe de Rembradt lendo, de Gerrit Do*, e do mito *Mr. Quincy Magoo*.

Por conta de uma briga que acontece no início do conto de Pirandello (1962, p. 165) entre “um rapazola de cerca de quinze anos e um senhor hirsuto, de um rosto amarelento, parecendo um melão cortado, sobre o qual brilhavam os óculos de míope, cujas lentes eram tão grossas que pareciam fundos de garrafa”, o senhor míope perde a visão. Assim como é induzido em *A Mãe de Rembrandt*, pintado pelo pupilo de Rembrandt, Gerrit Do, assim como é factual no conto de Pirandello, a visão vai se tornando escassa, limitada, empoeirada, como Pedro Garcia, personagem de Isabel Allende em *La Casa de Los Espíritus*: “*Se fue quedando ciego paulatinamente, una película celeste le cubría las pupilas, “son las nubes, que están entrando por la vista”, decía. [...] también decía que el viento le estaba entrando por las orejas y por eso estaba sordo*”. (ALLENDE, 2004, p. 151)

No entanto, no caso do protagonista de Pirandello, este perde completamente a visão, impossibilitando de cumprir seu prazer maior: a leitura com os olhos. Antes de perder a visão, comportava-se assim o senhor Balicci (PIRANDELLO, 1962, p. 167-168):

Não podendo mais comprá-los novos, entregara-se, já por duas vezes, a reler os velhos, a remastigá-los a um por um, todos eles, desde a primeira até a última página. E como aqueles animais que, devido à defesa natural, assumem a cor e a natureza dos locais, das plantas onde vivem, assim, pouco a pouco, se tornara quase de papel; no rosto, nas mãos, na cor da barba e dos cabelos. Descendo, grau por grau, toda a escala da miopia, já desde alguns anos parecia que comesse os livros de verdade, mesmo materialmente, tanto os encostava ao rosto para lê-los.

A perda da acuidade visual pode encontrar paliativos na audição do livro que fala. A transmutação da cultura do olhar para a cultura do ouvir poderá beneficiar os que não podem ler. Não para conservar o analfabetismo como uma glória e estima, mas para estimular o leitor a ler e ouvir, como faz o padre de *Vermelho como o Céu*,

que exige que o aluno com deficiência visual aprenda, além de cultivar a audição como percepção, também o *Braille*. O homem pode, munido de um livro *in silentio* e de um livro que fala rumar em direção à sua completude, estimulando melhor e mais equilibradamente os sentidos de que dispõe.

Assim como *A Mãe de Rembrandt*, assim com Mr. Quincy Magoo, bem como Pedro Garcia e o senhor Balicci. Todos orquestrando um coro uníssono de que os sentidos são privilegiados de acordo com a necessidade humana, bem como sua preservação, condicionamento e uso. Destaca-se aqui, a tentativa de Balicci ao enfrentar a impossibilidade de ver ajustada à necessidade da leitura:

Mas não pode aguentar por muito tempo aquele angustioso silêncio. Quis que seu mundo retomasse voz, que lhe fizesse ouvir e dissesse como era realmente e não confusamente como o recordava. Pôs outro anúncio nos jornais, para um leitor ou uma leitora. (PIRANDELLO, 1962, p. 169)

A via a ser testada pelo protagonista de Pirandello foi, como já dito, a via Ápia da comunicação humana: o ouvir, o falar, o som e o sentido, como preferiria Wisnik (1989). O senhor Balicci mostra-se, no entanto, arredio à experiência à leitura de seus livros por outra pessoa (PIRANDELLO, 1962, p. 170):

- Não! Assim não! Assim não! Por caridade!

[...]

- Não leio bem?

- Mas não! Por caridade, em voz mais baixa! O mais baixo que puder! Quase sem voz! Deve compreender, eu lia somente com os olhos, senhorita!

Pelo exposto, não se pode dizer que ler seja um ato sonoro. Contudo, ler é um ato mímico, visual. Pirandello (1962, p. 166) descreve o ato mecânico da leitura ao descrever como “aquele senhor de óculos” tentou desesperadamente ler ao perceber que estava perdendo a visão: “parou, abriu o calhamaço e neste afundou o nariz, até quase tocar com êle as páginas; depois levantou o rosto, todo nervoso, tirou os óculos e mergulhou novamente a cara no livro para ler somente com os olhos”. *A Mãe de Rembrandt* e *Magoo* parecem conhecer bem o tema.

A palavra escrita precisa, entre outros suportes, do livro. A palavra oral precisa do homem, como suporte – como os homens-livro de Fahrenheit 451 (BRADBURY, 2009). A palavra escrita precisa do livro tão perturbadamente quanto o senhor cego de Pirandello precisa do livro em suas mãos, ainda que não possa lê-lo. Assim como no conto de Pirandello, a palavra oral, o jovem, quase assassina e dispensa a palavra escrita, metaforizada pelo senhor de rosto cadavérico e desnorteado pela ausência do sentido da visão. O senhor Balicci invejaria o Príncipe do Egito ao saber que “Tinha Moisés cento e vinte anos, quando morreu; nunca a vista se lhe diminuiu, nem os dentes se lhe abalaram”. (DEUTERONÔMIO, 34: 7).

Não bastou enxertar vogais às consoantes para que se otimizasse a leitura, uma vez que a leitura sensível, dramática, performática, foi colocada à margem da história chartieriana do livro. “De posse de um alfabeto importado dos fenícios” (ZILBERMAN, 2001, p. 59), os gregos acrescentaram as vogais, com vistas a fazer crescer a leitura e os leitores. Isso não bastou para garantir uma leitura ou uma escrita eficientes.

Com os sentidos em diálogo, é possível compreender que ler é ver e ouvir. Nem apenas letra, nem apenas som, mas um regimento de esforços nos dois sentidos, privilegiando a ponte relacional entre autor e leitor, ou seja, a comunicação através, no caso aqui analisado, de um novo suporte culturalmente determinado e tecnologicamente possibilitado: o audiolivro conversacional como empreenderam os gregos do classicismo.

Lembra Zilberman (2001, p. 107) que o livro ocidental “obriga a que se leia da esquerda para a direita, de cima para baixo e sempre para a frente”. Mas, de qualquer forma, era uma vez uma voz. E essa voz era o livro. E a voz se fez carne e habitou entre os homens. O verbo em carne e o senhor de Pirandello (1962) são o livro, repleto de materialidade, carnal, produto nem tanto visceral como se poderia defender, mas, isto sim, repleto de fetichismo que vem do olhar e que nega o ouvido. Neste sentido, Canevacci (2008, p. 238) ensina que:

O fetichismo visual, portanto, se expande da dimensão estranhamente ligada às coisas-mercadorias visuais, que a comunicação atual expõe nos seus diversificados panoramas, até absorver a mesma visão do olho. O fetichismo atual se interconecta nos seus fluxos visuais entre a coisa e o olho, segundo modalidades atrativas que se colam reciprocamente e se-fazem-ver. Fazem-se panoramas. Um olhar tudo. Um tudo olhar. Um todo-olho.

Faz-se pensar, nesta discussão, que o encontro de Aristóteles com Fernando Pessoa poderia resultar numa compreensão para ambos. Pessoa mostra-se, no heterônimo de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, em *O Livro do Desassossego*, ocupado da arte retórica e prova que a poesia e a prosa devem passar pela prova final da oralidade. Falar é a base da comunicação humana. Falar e ouvir. Um par que nasce precoce e anteriormente às habilidades adquiridas de ler e escrever. Entre os dons naturais e as habilidades adquiridas, está o homem, o livro e o audiolivro em avenidas que se encontram e que decidirão, a partir daí, para onde irão. Sabe, porém, que eles jamais se apartarão.

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. (PESSOA, 1989, p. 357)

Entre o fetiche visual do ver e do ouvir, o livro tem sua posição bem definida. Mas a palavra não é só contornos, rebarbas e acentos, letra morta. “[...] a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-ma do seu vero manto régio, pela qual é senhora e rainha”. (PESSOA, 1989, p. 358). Há, contudo, também o público que concorda com a provocação de Pessoa (1989., p. 360): “Detesto a leitura. Tenho um tédio antecipado das páginas desconhecidas. Sou capaz de ler só o que já conheço”. Haverá público para o livro e para o audiolivro, ambos em colaboração interpretativa. Como diz Pessoa (1989, p. 362): “E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade. Não terei falado: terei dito”.

Mas ocorre que a leitura e a escrita, a escuta e a fala, são traços culturais; e como tais, dependem de ajuste sensorial, valorativo, de princípio, de base, de

fundamento. Enquanto Pessoa (1989, p. 156) diz que “Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tange e range, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia” (PESSOA, 1989, p. 156), “Os russos acham muito natural a espionagem por via auditiva, mas se sentem ultrajados por nossa espionagem visual, que eles não consideram nada natural”. (McLUHAN, 1964, p. 52). A sonoridade também é cultural.

O homem é um ser sonoro. Mas o livro não conhece graves e agudos. Seja por um som grave (da ordem de 100 a 200 períodos por segundo) ou por um som agudo (de 1.000 períodos por segundo ou mais), como ensina Matras (1991, p. 12), o livro ignora o homem como ser que se compõe numa paisagem sonora.

Também colabora Matras (1991, p. 33) ratificando que “Quando se escuta um som qualquer, tem-se consciência de que ele tem três propriedades principais: sua intensidade (é fraco ou intenso), sua altura (é grave ou agudo) e seu timbre (é agradável ou desagradável)”. Tudo isso se ignora quando o livro, sepulcro de vozes inaudíveis, é elaborado na história sobrenatural do impresso.

O som, para Saussure (2000, p. 16), “não passa de instrumento do pensamento e não existe por si mesmo”. Constata-se daí, que o som, antes do livro e do audiolivro, já é no homem um suporte, como ao final de Fahrenheit 451, em que, ao final, tornam-se homens-livros. E mais, para o autor, o som, sozinho, não faz a linguagem. O livro ganha complicadores ao encarar a possibilidade tecnológica de que o som pode se vestir de palavras, de narrativas que encurtem o distanciamento entre autor e leitor pela via comunicacional auditiva, numa nova cultura do ouvir.

Assim, entre a afasia a agrafia pendulam livro e audiolivro. Sem que a isto se impute *a priori* uma avaliação qualitativa, é preciso notar uma distinção estrutural linguística, que os difere. O audiolivro faz o livro, pela primeira vez na história mediática, participar do circuito da fala. O audiolivro põe o livro a conversar. O livro já se curvou à língua, engessada e dura, clássica e postural; é chegado o momento mediático em que o livro se curva à fala, individual, flexão da língua inflexível, até então.

Desta maneira, o audiolivro promove a conversa saussuriana da língua com a fala. A escrita, que é língua, encontra, finalmente, a fala, que é a articulação da língua. O socialmente aceitável, que é o livro e a língua, encontra o individualmente

dado, que é a fala. Fala do autor e de seus personagens em função de uma melhor comunicação entre os pares. Percepção de sons que existem porque são percebidos. Um livro aberto é ainda inaudível.

“Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos”. E mais, “os olhos apontam para fora; os ouvidos, para dentro”. (SCHAFER, 2001, p. 29). Na negação do ouvir está a cultura do impresso. ““O que é o som de uma árvore caindo na mata, se ninguém estiver lá para ouvi-lo?”, pergunta um aluno que estuda filosofia” (SCHAFER, 2001, p. 46). E logo à frente, o autor mesmo propõe uma resposta ao afirmar que “Talvez o universo tenha sido criado silenciosamente. Não o sabemos. Não havia ouvidos humanos para escutar a dinâmica do milagre que fez nascer nosso planeta” (SCHAFER, 2001, p. 49). Por vezes, pode-se crer que, no livro, nem o autor nem o leitor estão lá.

Ao contrapor visão e audição, explica Schafer (2001, p. 23) que “formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual”. Explica o autor que a câmera e o microfone captam os fatos diferentemente.

Schafer (2001, p. 27), em consonância com a visão mcluhaniana, argumenta que “No Ocidente, o ouvido cedeu lugar ao olho, considerado uma das mais importantes fontes de informação desde a Renascença, com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva”. Mas a vida é som, sentimento, barulho e silêncio, imagem e vozes.

Da Escócia de *MacBeth* é que vem a voz que explica, no modo autoritário de ser, o que a vida é. Ao lamentar, dizendo que sua Rainha morrera na hora errada, Shakespeare diz que a vida humana é repleta de som e fúria, som e sentimento, onde o que se lê é apenas o livro da memória, que se queima quando o ciclo da vida se cumpre (SHAKESPEARE, 1998, p. 88):

Devia ter morrido mais tarde; então, houvera ocasião certa para tal palavra. O amanhã, o amanhã, outro amanhã, dia a dia se escoam de mansinho, até que chegue, alfim, a última sílaba do livro da memória. Nossos ontens para os tolos a estada deixam clara da empoeirada morte. Fora! apaga-te, candeia transitória! A vida é apenas uma sombra ambulante, um pobre cômico que se empavona e agita por uma hora no palco, sem que seja, após, ouvido; é uma história contada por idiotas, cheia de fúria e muita barulheira, que nada significa.

Entre o som e o silêncio, entre o som e a fúria, entre as possibilidades de comunicação entre os interlocutores, entre o livro e o audiolivro, o homem encontra a sua arte, ou as suas artes. A Primeira Arte. A Música. A Segunda Arte. A Dança. A Terceira Arte. A Escultura. A Quarta Arte. A Pintura. A Quinta Arte. A Literatura. A Sexta Arte. O Teatro. A Sétima Arte. O Cinema. A Oitava Arte. A Fotografia. A Nona Arte. A HQ, os quadrinhos. A Décima Arte. O Game.

Dentre a diversidade das formas de expressão do homem (do homem para o homem), constata-se a múltipla e finita possibilidade de se encontrar o homem projetado em sua criação. As artes se quantificam pela necessidade qualitativa do homem buscar expressão. Desta forma, a arte, em princípio, deve estar contextualizada no homem e o homem na arte.

A arte já nasce diversa. E se diversifica num processo dinâmico, ininterrupto e, por vezes, cíclico. Dada a necessidade de comunicação e expressão do homem, a arte se multiplica, e o próprio homem se replica. Não é mais um sujeito, senão vários sujeitos. Como já alertava Hall (2006, p. 9) ao considerar o século XX:

um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. [...] Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.

Da descentração do sujeito surgem novos públicos. Do deslocamento sensorial surgem novas possibilidades comunicacionais, culturais e cognitivas. Sempre com a possibilidade de se recriar, o homem testa novas formas de ser vários e, tentativamente, acerta e erra. A rejeição e a aceitação à diversidade de sua expressão, visual ou auditiva, a este exemplo, passam a fazer parte de uma dinâmica que coloca não mais o homem como epicentro da discussão temática antropológica e cultural, mas, isto sim, seus produtos – numa versão pluralizada.

Ao afirmar que “as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas”, Hall (2006, p. 8) possibilita a prerrogativa da formação de públicos diversos, que, como aqui se admite, encontram-se desejosos

de emitir voz e alcançar, na ciência e nas artes, uma representação. A mesma diversidade que faz uso do microfone também faz uso do fone de ouvido. A identidade cultural, desse ponto de vista, pode facilmente criar produtos culturais adequados e consumíveis por uma audiência que quer ouvir a própria voz e perceber as vozes que intencionalmente ressoam de lá e de cá. Ainda segundo Hall (2006, p. 13), “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”.

Assim, o sujeito contemporâneo comporta a multiplicação de suas representações, a exponenciação de seus ‘eus’ e a soma absoluta de produtos culturais que o atendam em sua diversidade, enquanto indivíduo. A diversidade já é, portanto, um conceito interior ao indivíduo, e não mais meramente exterior. Neste cenário, o audiolivro pode encontrar terreno fértil à sua instalação e propagação.

O audiolivro pode buscar portanto, assim como na literatura, sua matéria-prima na palavra e na diversidade representativa e sensorial. Contudo, atenta Hall (2006, p. 41) quanto aos perigos que a palavra carrega consigo, ao lembrar que:

as palavras são “multimoduladas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado. Nossas afirmações são baseadas em proposições e premissas das quais nós não temos consciência, mas que são, por assim dizer, conduzidas na corrente sanguínea de nossa língua. Tudo que dizemos tem um “antes” e um “depois – uma “margem” na qual outras pessoas podem escrever. O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença).

Portanto, a polissemia da palavra é a polissemia do homem. Pode-se afirmar, a partir de então, que a palavra é tão diversa quanto o homem. Talvez pelo fato de que a palavra expressa o homem e de que o homem se expresse na palavra. A palavra pode ser entendida, assim, como um espelho do homem, por vezes muito mais reveladora e ocultadora do que uma imagem explícita.

Neste sentido, a literatura pode ser tão múltipla quanto suas possibilidades de leituras, a partir do debate acerca da minimização do papel do autor e/ou da maximização do poder criativo-reinterpretativo do leitor frente à produção cultural,

como se discute no capítulo seguinte. Ainda que se possa apregoar que o autor, bem como o livro, encontram-se em curso de um caminho que o leve ao abismo irrecuperável da memória, existem novas possibilidades que podem efetivamente representar uma revalorização do papel do autor frente a sua obra e seu público. Confessa Lévi-Strauss “infelizmente, esqueço o que escrevo quase imediatamente depois de acabar”, confessa (p. 9)

Num diálogo textual entre Hall (2006), investigando a relação entre mito e música, Claude Lévi-Strauss em *Mito e Significado* roga por uma intersecção entre música e literatura. Ao relacionar música e mito – isto é, narrativa – o antropólogo demonstra sua admiração com relação ao som e se curva a ele, celebrando: “Temos o som, e o som tem um significado, e não há significado sem som para o veicular. Na música, é o elemento sonoro que predomina, e no mito é o significado” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 77). A preocupação de Lévi-Strauss (1978) parece a este estudo legítima.

Mais tarde, como adolescente, gastei grande parte do meu tempo livre desenhando fatos e cenários para a ópera. Aqui também o problema é exactamente o mesmo – tentar exprimir numa linguagem, isto é, na linguagem das artes gráficas e da pintura, algo que também existe na música e no libretto; ou seja, tentar exprimir a propriedade invariante de um variado e complexo conjunto de códigos (o código musical, o código literário, o código artístico). O problema é descobrir aquilo que é comum a todos. É um problema, poder-se-ia dizer, de tradução, de traduzir o que está expresso numa linguagem – ou num código, se se preferir, mas linguagem é suficiente – numa expressão de uma linguagem diferente. (1978, p. 16)

Na diversidade expressiva do homem, entre *Os Cinco Sentidos*, é preciso fazer ajustes imprescindíveis entre emissor e receptor na forma como pretende romper a barreira do silêncio comunicacional. Seja por Hall (2006) e o homem múltiplo, seja por Lévi-Strauss e a arte múltipla, é possível contextualizar o audiolivro como uma solução para aquilo que o antropólogo considera um “problema”. A preocupação e a angústia na declaração de Lévi-Strauss parece encontrar formas cabíveis e possíveis de tradução de uma linguagem em outra, de um código em outro. Ora o código musical, o código literário e o código artístico, citados pelo autor, encontram confluência na temática do audiolivro: o código escrito que se traduz em código sonoro numa ambiência artístico-literária.

Se tentarmos entender a relação entre linguagem, mito e música, só o podemos fazer utilizando a linguagem como ponto de partida, podendo-se depois demonstrar que a música, por um lado, e a mitologia, por outro, têm origem na linguagem, mas que ambas as formas se desenvolveram separadamente e em diferentes direcções: a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublinha o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 77)

Guido Pigni e seu *The Tree of Jazz* conseguem consolidar em uma só imagem aquilo que se crê como um importante fundamento para o surgimento, a consolidação e o avanço do audiolivro entre os *media* no ambiente comunicacional, seja pela ótica frankfurtiana ou pelo manejo dos Estudos Culturais.

Consegue o artista unir num único discurso imagético: a música e a literatura, o som e a escrita, onde repousa o homem. A jugular de sua imagem é a música como enraizamento e centralidade, como fundamento que sustenta o homem, mesmo sem que este a perceba.

A música e a leitura são o deleite do homem que descansa, se informa, se influencia, se deforma, se molda, se modela, é modelado, se apoia e pensa. O pássaro que repousa sobre a árvore não é ruído na imagem, senão extensão da árvore-sonora de Pigni. Da mesma forma, a árvore-sonora é extensão do homem que lê. Prova-se na imagem a impossibilidade da leitura sem a melodia, o ritmo e a harmonia daquilo que está ali escrito. Não há compreensão subcutânea se não há compreensão melódica das frases no papel que, não raro, veio da árvore.

Árvore, música, pássaros, livro, papel, palavra escrita, palavra falada, sons. Tais elementos se unem harmonicamente neste desafio imagético proposto pelo artista. Sentado à sombra da árvore-sonora, apoiando-se nela, respaldando-se nela, está o homem e o livro e, porque não, o homem-livro. Sem o suporte sonoro-musical o esforço de leitura se tornaria manco, caolho, fragmentado, difuso, disperso, desconexo, sem sentido ou, ao menos, com dotado um sentido menor, potencial. A pele palpável da palavra, defendida por Carlos (2009) contém também o material genético, o DNA musical, ou muito pouco ou nada será. Colabora Carlos (2009, p. 47) apontando que: “Parece-nos que a poesia muitas vezes resgata, além da sonoridade, a iconicidade da palavra, numa espécie de materialização do signo, semelhante àquela materialidade visual do ideograma e do pictograma”. Assim, a sonoridade da árvore se une à representatividade do som em signo formando o livro.

E a representação do som em signo se une à sonoridade devolutiva do escrito formando o audiolivro. Sonoridade e iconicidade: disto é feito o livro falado. Enquanto o audiolivro fala, o livro silencia.

Ao estudar *A comunicação erótica em Oswald de Andrade*, Carlos (2009, p. 47) descobre que: “Com Oswald de Andrade, encontramos uma proposta diferenciada do fazer textual, em que a materialização do signo se processa através da interação entre sonoridade, o significado e as imagens, ou seja, sem deixar de ser palavra, o texto passa a ser imagem e música”.

Em sua pesquisa, encontra-se ainda a valorização da verbalização, da fala, do som das palavras, elevando-as a um plano mais tátil, epidérmico, visível, sensível, perceptível, sensor (CARLOS, 2009, p. 115):

Como outra forma de manifestação oral, destacamos a presença da boca com produtora de linguagem, presente nos processos estilísticos, semânticos e sintático-morfológicos de erotização textual e também na incorporação do falar cotidiano, dessacralizando o texto literário e tornando-o, portanto, mais tátil.

Assim como em Oswald de Andrade, assim como no novo autor inaugural do audiolivro, estas nuances precisam estar e ser facilmente detectáveis ou a obra não passará pelo crivo da conversão da obra livresca para a forma metamorfoseada audiolivresca.

E é isto o que faz o leitor sobre a árvore: tenta tocar as palavras que vê de uma forma sensível, testando-lhes a palpabilidade, sua tangibilidade, sua cor, sua nuance, odor, sua verdade, sua pele, seu suspiro mais secreto que foi soprado pelo autor na intenção de ser encontrado. Só os graves e agudos da árvore que dá sons e papel poderão ajudar o leitor a encontrar o caminho, elaborando, dentro dele, um repertório musical e literário, indistintos.

Por exemplo, os linguistas contemporâneos disseram-nos que os elementos básicos da linguagem são os fonemas – ou seja, aqueles sons que nós incorrectamente representamos por letras –, que em si mesmos não têm qualquer significado, mas são combinados para diferenciar os significados. Pode-se dizer praticamente o mesmo das notas musicais. Uma nota – A, B, C, D e assim por diante – não tem significado em si mesma; é apenas uma nota. É só pela combinação das notas que se pode criar música. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 75)

A voz ganha o alfabeto, ou seja, o registro gráfico, livresco, numa direção hipotética de evolução comunicacional, cultural e, portanto, humana. O alfabeto gerou, por sua vez, juntamente com a possibilidade da escrita, a racionalidade do pensamento, passível de fixação e organização em torno a um produto cultural conhecido como enciclopédia, na verdade, uma tentativa de registro “em busca de vozes perdidas”, como diria Silva (2009). A bicicleta, a luz elétrica, a televisão e o computador transfiguram, na evolução da linha do tempo, a temática da comunicação como transporte, não se distanciando, no entanto, da função que se pode atribuir à letra grafada, ao pensamento registrado, à idéia rascunhada no papel. Tudo comunica porque tudo tem voz, decodificável pelo eco que o receptor presencia.

Contudo, há diferença sensorial e de interpretação por conta do *medium* utilizado. “Ouvir rádio ou ler uma página impressa é aceitar essas extensões de nós mesmos e sofrer o “fechamento” ou o deslocamento da percepção, que automaticamente se segue”. (McLUHAN, 1969, p. 64)

O homem não ouve bem porque se faz depender da visão. Ou, melhor, o homem poderia ouvir melhor se não fosse sua dependência visual. Tenta ouvir com os olhos. Só existe som se há alguém ouvindo, só haverá leitura se houver alguém que ouve. Ler já não basta. O complexo processo de decifração do escrito, sem a presença do som é manobra para um malabarista linguístico que ainda não há. O livro não ensinou o homem a ler.

“O livro? O livro? Onde está o livro?”, pergunta o leitor cegado de Pirandello (1962, p. 166). O livro, pode-se ensaiar uma resposta, está caminhando, encontra-se em movimento.

Logo, a intangibilidade da palavra apresenta, em verdade, sua gênese, o som. Pode-se confrontar, ou buscar uma associação eficiente entre o que é escrito em João 1:1-3, "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por meio dele" e o que é relatado, grafado, transcrito por João 1, 14, "E o verbo se fez carne e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade, e vimos a sua glória, glória como do unigênito do Pai" e, em seguida, em sua narrativa (João 20,17), relatando que “Jesus disse: 'Não me toques' (*Noli me tangere*), porque ainda não subi a meu Pai”,

quando Maria Madalena dirige-se até o sepulcro e não mais encontra seu mestre. O Verbo, em verdade, sempre fora intangível.

A mitologia bíblica traz ainda um recorte do episódio em que Jesus, ainda criança, faz uma leitura diversa das escrituras para os doutores da lei. Para a fé cristã, certamente, não haverá audiolivro mais conceitual que tal relato. O livro de Deus lido pelo próprio Deus. E Jesus aparece neste recorte como um decifrador, um decodificador do que está ali escrito, indecodificável, como que resgatando a oralidade perdida e impondo uma nova versão e, no caso da crença católica, a versão original. Deus lendo Deus, em palavra escrita e oral. Audiolivro episcopal. Para o caso do livro, o autor está ausente, destituído da possibilidade de fazer sua intenção aproximar-se melhor da pele de quem o recebe, sente, presente, mesmo ausente.

Em dedicatória de *Cien sonetos de amor* (NERUDA, 2010) para sua esposa Matilde Urrutia, o poeta acaba por se desculpar por escrever-lhe “sonetos de madeira”. Palavras escritas escolhidas pelo poeta-autor. No entanto, lembra Cotte (1997, p. 57-58) que “são escolhidas, evidentemente, em função de suas qualidades acústicas, mecânicas, ou das facilidades que oferecem ao trabalho do artesão”. Assim, Neruda pode se deparar com uma madeira que ressoe seus versos ou incrustá-los no tronco de uma árvore que emudece. Os mesmos sonetos de madeira que o homem vem escrevendo por séculos, uma página depois da outra, nas árvores romantizadas, e endurecidas feito papel, retesadas feito palavras escritas que não se contorcem, não se movem, não flutuam, se escondem, até que sejam descobertas por um leitor habilitado, não somente pela alfabetização sonoramente mediocrizada, mas pela junção de música e literatura, como fez Guido Pigni, num repertório que é letra e som, que é *littera* e movimento que faz desmoronar as muralhas do livro que reside em Jericó. Quem sopra vida aos sonetos de madeira é quem sabe ler com ouvidos.

5 **EPUR SE MUOVE: O AUTOR E O LEITOR SE MODIFICAM**

Num exercício temático de intertextualidade, esta pesquisa encontrou dois textos audiovisuais significativos à análise. Trata-se de *O Escafandro e A Borboleta* (*Le Scaphandre et le Papillon*) e *Janela da Alma*. O primeiro é dirigido por Julian Schnabel e o segundo por João Jardim e Walter Carvalho.

Quando se busca o contorno de uma teoria comunicacional auditiva, as duas obras fílmicas guardam pontos de tangência e convergência que merecem explicitação. Em *O Escafandro e A Borboleta*, encontra-se um universo temático centrado em um personagem que serve inclusive como o buraco da fechadura através da qual se vê o filme – a câmera é frequentemente o seu olhar –, de tal forma que o enredo provoca um dos fundamentos da comunicação humana: a busca por um canal, uma superfície de contato que possibilite a troca comunicacional. No caso de *Janela da Alma*, a captação das imagens e depoimentos é multiversal, diferenciando-se da obra de Julian Schnabel. No entanto, ambas centram e celebram o olhar.

Jean-Dominique Bauby é o protagonista de *O Escafandro e a Borboleta*. Vitimado por um derrame devastador, o editor de revistas tem seu corpo totalmente paralisado. Jean-Do é tão imóvel quanto um livro. A única parte de seu corpo que não foi atingida pelo derrame foram os olhos. Ou melhor, um olho. O olho esquerdo. Distanciando-se de *Johnny vai à Guerra*, Jean-Do tem consciência e vê, através de um olho apenas, o que lhe resta, diferentemente do soldado citado em capítulo anterior. Johnny não tem o olho esquerdo. Jean-Do vê através de um olho apenas, mas vê e filtra a realidade que o invade: reconhece a mulher e a amante, paixões e aflições. Jean-Do ouve, sente. Mas Jean-Do é também um livro que quer contar histórias. Não fala mas quer falar. Transmitir sua experiência interior a fim de que todos saibam que ele ouve bem, vê bem e que consegue piscar. Ao descobrir que a pálpebra movente do olho esquerdo de Jean-Do é o canal para a comunicação com

o paciente, é criado um código. Jean-Do faz uso da pálpebra. Sobre a pálpebra, escreve Pascal Quignard (1999, p. 63):

Imaterial, (o som) atravessa todas as barreiras. O som ignora a pele, não sabe o que é um limite [...] Ele não pode ser tocado: ele é impalpável. A audição não é como a visão. O que é visto pode ser abolido pelas pálpebras, pode ser impedido pelo paravento ou pelo reposteiro, pode se tornar imediatamente inacessível pela muralha. O que é orelha não conhece nem pálpebras, nem paraventos, nem reposteiros, nem muralhas.

Organiza-se uma lista de vogais e consoantes numa escala estabelecida estatisticamente que percorre o alfabeto francês da letra mais frequente nas palavras daquele idioma até as letras menos frequentes. Ao lerem a tabela para o paciente, Jean-Do pisca, sinalizando que é aquela letra que escolhera. Assim, palavras, frases, mitos se formam a partir do olho esquerdo de Jean-Do, o que resulta num livro: *O Escafandro e a Borboleta*. E é justamente de Jean-Dominique Bauby que se ouve a afirmação de que o texto só faz sentido se for lido.

Assim, Jean-Do é ambos: escafandro e borboleta. É a borboleta quando sonha, quando se ausenta, na sua literatura ditada pelo olho esquerdo. É o escafandro porque seu corpo é sua prisão. Não pode voar. Às vezes a rigidez, às vezes a flexibilidade. Assim Jean-Do, assim a palavra.

Já em *Janela da Alma*, os múltiplos depoimentos conseguem contribuir para a formação de conceito qualitativo de visão. Investigando pessoas com diferentes níveis de perda ou acuidade visual, o documentário visita desde José Saramago até Oliver Sacks e colhe suas presenças sonoras e imagéticas. *A Mãe de Rembrandt* certamente se identificaria com o tema. Abaixo são apontadas algumas declarações contidas no documento fílmico:

Nossa imaginação completa as palavras [...] Vemos também com os olhos, mas parcialmente com os olhos, mas não simplesmente com os olhos [...] Mas a necessidade fundamental do ser humano é que as coisas comuniquem um significado. Como uma criança, ao se deitar... ela quer ouvir uma história. Não é tanto a história que conta... mas o próprio ato de contar uma história... cria segurança e conforto. (WIM WENDERS)

Por isso Esopo ainda vive e os sonetos de madeira de Neruda podem ser efetivamente uma transitoriedade. “As mais antigas fábulas não serão visivelmente alegóricas?”, perguntaria Voltaire (1988, p. 97). Desta forma, valoriza-se a narrativa oral, mediada pela interpretação de quem conta. Os olhos e os ouvidos participam da recepção da palavra oralizada, dramatizada. Olhos e ouvidos concorrem na formação da imagem mental, ainda que “Cada experiência do olhar é um limite mediado pela nossa experiência”, como lembra Paulo Cezar Lopes no filme de João Jardim e Walter Carvalho. Isto porque, ao se considerar o olho como a *Janela da Alma*, o que pode fazer sentido irremediável para Jean-Do em *O Escafandro e a Borboleta*, há que se refletir que “a janela não olha, quem olha é um olho através da janela”, como diz Antonio Cicero.

Assim, o documentário caminha no sentido e direção de sinalizar um excesso de visualidade, ou como preferiria Gaston Bachelard (1998), um vício de ocularidade. E José Saramago adverte em *Janela da Alma* que “Para conhecer as coisas é preciso dar a volta toda em volta dela”. Nem apenas um sentido ou outro, mas multissensorial ou plurisensorial, como a narrativa fragmentada, mosaica e ao mesmo tempo coesa de *Os Cinco Sentidos*, já destacado aqui.

Olhar é também criar uma imagem interior, como se pontuará, aqui, neste capítulo. Mas não somente olhar. Olhar é também interpretar. Sobre o que dirá Oliver Sacks em *Janela da Alma*: “O ato de ver e de olhar não se limita a olhar o visível, mas também, o invisível. De certa forma, é o que chamamos de imaginação”.

Enquanto Jean-Do só tem a visão para contar sua narrativa, os depoimentos de *Janela da Alma* giram em torno à perda da visão, derivando daí uma percepção mais ampla sobre o sentido-tema do documentário. Jean-Do só tem a visão do olho esquerdo, engolindo a realidade que o cerca pela visão que tem, sem poder, no entanto, devolver pela via oral seus pensamentos, opiniões e reflexões. Em *Janela da Alma*, ao contrário, discute-se o significado da perda da visão e sua definição num plano comunicacional, cultural e pessoal.

Jean-Do torna seu texto expelido usando o piscar de um olho. Os entrevistados de *Janela da Alma* confessam, não raro, que “ver demais atrapalha a visão certa”. Ora, a via alternativa se apresenta na amplificação do livro, da cultura do ver para a cultura do ouvir, do livro para o audiolivro, onde o som é elemento nuclear e sensivelmente distinto do que fundamenta o livro. Lembra Carvalho (1967,

p. 69) que “Som é ar em vibração. Estas vibrações produzidas podem ser regular ou irregularmente periódicas. No primeiro caso, teremos o som e no segundo, o ruído”.

O livro já tem suas implicações sensoriais bem defendidas historicamente, desenvolvidas comunicacionalmente e definidas culturalmente – e mais que isso, até mesmo amplamente disseminadas e condicionadas. Já no caso do livro sonoro, o livro falado, o audiolivro, a *Janela da Alma* perde quilates para a comunicação que vem, não pelo olhar, mas pelo ouvir. Nesta nova conjuntura, um fundamento do audiolivro se explicita: a voz. A voz carrega som, som que carrega palavras, palavras que carregam cantos, que habitam o homem antes da fala, como se encontra em Pascal Quignard e *Ódio à Música* (1999, p. 108): “a linguagem do canto precedeu a linguagem das línguas”.

Na sociedade viesada pelo olhar esquece-se da participação do som, da voz e que merece estudo, já que, segundo aponta Carvalho (1967, p. 11), “não existem duas vozes iguais”. Já que, como já apontado, não existem dois ouvintes que ouçam igual e que um ouvido ouve diverso do que ouve o outro ouvido do mesmo ouvinte, a constatação de que não existem duas vozes iguais inauguram múltiplas possibilidades no universo que Guido Pigni, já discutido, retratou na associação de música e literatura e que é, para este estudo, o núcleo do audiolivro. A multiplicidade de vozes contrasta, portanto, com a unicidade de um alfabeto feito para ver. Os Estudos Culturais contentar-se-iam, como Stuart Hall (2006), pela diversidade encontrada em um dos elementos fundantes do audiolivro: a voz. De acordo com Carvalho (1967, p. 69), os aspectos mais importantes e que caracterizam o som, são os seguintes: “altura, intensidade e timbre. A altura é o número de vibrações produzidas por segundo. [...] A intensidade corresponde a amplitude das vibrações. [...] Timbre é a qualidade do som produzido, e que diferencia as vozes umas das outras”.

A diversidade de timbres, altura e intensidade não pode ser captada pela página pálida do papel do livro. Assim, de pronto, é relevante definir que o leitor do audiolivro é um leitor modificado, recente, alterado, deslocado, sensorialmente transportado da cultura ocular do impresso para a cultura do ouvir.

Num cenário em que a voz se torna imprescindível, relevante, a *Retórica* de Aristóteles precisa ser revista com o difícil viés da literatura livresca. Quando a leitura dramática, a literatura e música dialogarem, o audiolivro conhecerá mais dele

próprio e de sua voz. Ao considerar o que chama apenas de “boa voz”, Carvalho (1967, p. 91) recomenda:

Fundamental e indispensável mesmo, ao orador, é possuir uma boa voz. É o som que dará o primeiro toque no órgão auditivo do ouvinte. E dele depende, em grande parte, a aceitação ou rejeição da mensagem. A voz, pela sua sonoridade, irá abrir o leito por onde o rio de palavras deverá passar. É fácil, portanto, deduzir do seu valor.

Olhando-se as tradicionais profissões que utilizam a voz como instrumento, encontram-se os professores, retóricos por excelência, de onde se podem colher alguns exemplos. Mesquita (2009, p. 22), ao destacar que a voz é instrumento de trabalho dos professores, orienta o mestre a “evitar falar enquanto escreve no quadro negro [...]”. Como está de costas para os alunos, é mais difícil propagar o som, exigindo o aumento no volume da voz e o inevitável desgaste”. Oralidade e grafismo num difícil diálogo platônico. Pede a autora que se adequem as temperaturas ambiente e do ar condicionado, que se evite o consumo de bebidas excessivamente frias ou quentes, que se proporcione refeições leves, boa noite de sono, o abandono do cigarro e do grito, a ergonomia durante a aula e a ingestão frequente de água, a fim de manter a umidade na boca e o relaxamento da laringe. “O intervalo entre as aulas deve ser levado em consideração para o descanso da voz”. (MESQUITA, 2009, p. 23)

A articulação correta das palavras, aliada a uma respiração adequada, suporte essencial à emissão da fala, bem como outros cuidados explicitados aqui, são esforços que o livro ou que o autor de livros não precisou considerar com primor elegendo como um foco de sua atenção, até então.

Behlau (2007, p. 10), fonoaudióloga, por sua vez, atenta que o cuidado vocal por parte dos mestres ainda não é entendido como prioritário. A alegação de que o professor precisa usar desmesuradamente sua voz e que, por conta disso, nega assumidamente importantes cuidados vocais, parece ser reflexo do descuido com a voz, do despreparo vocal. Os professores realizam, segundo Mara Behlau (2007), uma significativa demanda vocal, seja no atendimento de mestres com problemas na voz, prevenção de disfonia e competência comunicativa. Para a pesquisadora:

O professor, muitas vezes, se culpa profundamente, mas suas condições de trabalho não lhe permitem manter a saúde vocal. [...] Muitas vezes, o próprio professor não identifica seu problema de voz como um problema real; considera-o parte do perfil profissional. (BEHLAU, 2007, p. 10-11)

Por fim, declara a fonoaudióloga, que “O professor deve começar a cuidar de sua voz e de seu bem-estar vocal antes mesmo de iniciar suas atividades letivas” (BEHLAU, 2007, p. 11). Assim na pedagogia, assim na literatura. Assim na oralidade, assim no escrito. O condicionante da cultura do ouvir passa efetivamente pela voz. E, na figura do novo autor, desafia Quignard (1999, p. 77): “Aquele que escreve é esse mistério: um locutor que ouve”. O mestre de palavras, deve, cegado como Édipo e Homero, ser também mestre de sons, mestre de música. Música e letra. Audio e livro. Audiolivro.

O autor que possa vir a vislumbrar sua obra gravada pela sua própria voz, tem dupla assinatura. A assinatura da autoria do texto e a assinatura da leitura de seu próprio texto, na sua própria voz, na própria melodia que organizou e compôs para cada uma daquelas idéias que ganharam corpo de palavra, a pele sensível da palavra, como em *The Pillow Book* e em Carlos (2009) e *A pele palpável da palavra*. A voz do autor pode ser sua assinatura maior, em consonância e ressonância com o seu texto. Uma impressão digital que liga a obra ao autor numa assinatura maior: sua voz. Da mesma forma que as obras de Aleijadinho não tem sua assinatura gráfica, mas que são imbuídas, em cada entalhe, em cada pigmento, de sua assinatura máxima: a expressão artística. Contudo, deve o autor cuidar da sua assinatura vocal, pois, como avalia Carvalho (1967, p. 68):

O mais belo pensamento, ainda o mais sublime, perde a expressão e o colorido, mesmo no comunicador ou orador mais culto e sincero, quando apresentado com voz defeituosa. É, a voz humana, como instrumento sonoro, superior a todos os outros. Deve, por isso mesmo, ser tratado e usado cuidadosa e inteligentemente. Difere, ainda, dos demais, por ser animado. Os instrumentos que mais se aproximam da voz humana, são o violino e o violoncelo.

O autor que desejar gravar sua obra com sua voz – gravar no sentido do que fazia Gutenberg e também no sentido de gravura pictórica –, deve cuidar do essencial: a articulação correta das palavras e tornar Saussure (2000) contente. “A certo professor foi perguntado qual o segredo da boa oratória. Sua resposta foi curta

e precisa: dicção, dicção, dicção”. (CARVALHO, 1967, p. 86). Isso pese ao autor do audiolivro também em favor de seu ouvinte, de sua obra e dele próprio, imortalizado na forma de voz, como se conseguiu com um o último *castrato* Alessandro Moreschi, porém lastimosamente não se registrou Farinelli.

Carvalho (1967, p. 130) faz menção às figuras de retórica, tais como anáfora, apóstrofe, comparação, dilema, eufemismo, epístrofe, exclamação, hipérbole, ironia, imprecisão, metáfora, prosopopeia, reticência. Sobre elas, cabe refletir que na ambiência do livro que tem voz, o livro oral, a intenção comunicacional de tais figuras se potencializa e ganham mais sentido, pela flexão da voz do leitor em estúdio: seja pelo próprio autor, seja por um profissional da voz. Vozes que vem para dar vida ao registro gráfico, fazendo concretizar, ao menos digitalmente, uma biblioteca babélica, como ilustrado dicionariamente por Voltaire (1988).

Para Voltaire (1988, p. 22), a Torre de Babel foi construída por obra da vaidade humana, mirando o céu e gabando-se de unidade. Unida por monoglotas e suficientemente alta para riscar o firmamento. Babel não funcionou, mas, mesmo assim escreveu o dicionarista: “A torre resiste ainda; mas já não está é de tamanha altura. Vários viajantes, muito de acreditar, a viram; eu, que nunca a vi, não direi acerca dela mais que do meu pobre avozinho Adão, com quem nunca tive a honra e proveito de conversar”. Contudo, Babel segue como sinônimo de confusão, confusão das línguas. A partição da unidade pretendida pelo som, feito o mito de Jericó que se rompe. Som é rompimento.

Diz Voltaire (1988, p. 107) que “há de ser de feitio muito arrebatado para negar que os estômagos foram feitos para digerir, os olhos para ver, as orelhas para ouvir”. Assim, cada órgão de recepção cumpre seu papel na formação da percepção e, para o caso aqui analisado, da “dramática simbolização musical do texto”, como diria Stravinsky (2004, p. 25). Assim como a leitura do livro provoca imagens mentais, do lado do ledor, o audiolivro também o fará, porém, por outra via; a via estimulada pela cultura do ouvir. Ouvido em ação, as imagens se formam. Ao incluir a imaginação em seu *Dicionário Filosófico*, define Voltaire (1988, p. 134) que imaginar é:

o poder que tem cada ser sensível para representar as coisas sensíveis no seu cérebro. Depende da memória. Vêem-se as coisas pelos sentidos, a memória as retém e a imaginação as compõe. Por isso os gregos chamavam as Musas “Filhas da Memória”.

Livro é memória e imaginação, imaginação e memória. E o audiolivro, por extensão, também é, também são. Vale destacar que, para Voltaire (1988, p. 200), “a nossa memória não é senão uma sensação continuada”. Neste sentido, há espaço para a imagem, mas o mundo não é só imagem, como o homem não é apenas olho, olhar. Porém, contextualmente, é importante examinar que:

Na era de Gutenberg a passagem da circulação oral para a circulação escrita impôs, no intervalo de duas ou três gerações, se tanto, a leitura individual e silenciosa como forma dominante de acesso à poesia, perdendo-se rapidamente no espírito do leitor a memória de sua anterior condição de ouvinte. (MOISÉS, 2007, p. 89)

A alteração da cultura visual da leitura para a cultura do ouvir resulta numa alteração da matriz sensorial e da formação da imagem mental, que obedece não mais um código visual, o alfabeto, mas se enreda no campo sonoro-sensível. “O que é uma idéia? É uma imagem que se imprime no meu cérebro. Todas as nossas idéias são, portanto, imagens? Seguramente.”, argumenta Voltaire (1988, p. 125). O homem pensa através de sons e imagens. O pensamento humano é audiovisual e não representado na forma de palavras. “Pronunciáveis a palavra “triângulo”, mas, se não representardes a imagem de um triângulo, tereis uma palavra vazia. Só tendes idéia do triângulo porque haveis visto um (se tiverdes olhos) ou tocado num (se fordes cego)”, ilustra Voltaire (1988, p. 134).

Ainda sobre a formação da imagem mental subjetiva, registra Voltaire (1988, p. 135) que “todos os sentidos, e não apenas a vista, contribuem para fornecer idéias à imaginação. Um cego de nascença ouve em sua imaginação uma harmonia que não atinge mais seus ouvidos”. Defende Benjamin (1975, p. 73) que:

só raramente nos damos conta do fato de o interesse de guardar na memória as histórias narradas ser dominante no relacionamento ingênuo entre ouvinte e narrador. O ouvinte desapaixonado interessa-se, antes de tudo, pela possibilidade de assegurar para si a retransmissão daquilo que lhe contem. Sendo assim, a memória é, em primeiro lugar, a capacidade épica. Apenas graças à memória ampla, pode a épica apoderar-se, por um lado, dos acontecimentos, sendo, pelo outro, capaz de revelar compreensão quando esses acontecimentos se desvanecem pelo poder da morte.

Memória, mito, significado, som, imagem mental. Um ordenamento que tem, no livro, outro itinerário. Para Aristóteles (1959, p. 74), “a imaginação é uma sensação enfraquecida”. E avança, evocando as emoções, a fala e a escrita, dizendo: “E os apaixonados, quer falem, quer escrevam em prosa ou em verso sobre a pessoa amada, não deixam de tirar daí alguma satisfação: em todas estas circunstâncias, a memória lhes faz crer que se encontram em presença dela”. (ARISTÓTELES, 1959, p. 75)

As histórias se comunicam e devem, assim, dentro de uma rede de histórias, encontrar um herdeiro, a descendência poetizada por Shakespeare. “Subsiste, em cada uma delas, uma Scheherazade que se lembra, em cada um dos trechos de suas histórias, de uma nova história”, relembra Benjamin (1975, p. 73). “Escrever é esquecer”. (PESSOA, 1989, p. 392)

Para Voltaire (1988, p. 135), o sentido da visão é o mais implicado na constituição da imagem mental, funcionando como “uma espécie de tato que se estende até as estrelas, sua imensa extensão enriquece a imaginação mais do que todos os outros juntos”.

No entanto, no esclarecimento da formação da imagem mental auditiva, cita-se Piaget (1969, p. 82):

no que se refere às imagens auditivas, que tem sido menos estudadas, limitemo-nos às seguintes observações. As imagens verbais, antes de mais nada, consistindo em “ouvir” uma palavra qualquer da linguagem interior, apoiam-se num esboço de articulação propriamente dita; a prova disso é que é impossível acelerar a evocação auditiva além de certo limite (sobretudo para uma palavra difícil: “peripatético” ou “anacoluto”), que é o do tempo de sua pronúncia efetiva. As imagens musicais, por outro lado, só são nítidas e distintas na medida em que somos capazes de esboçar-lhe a imitação aproximativa. Quanto ao fundo orquestral que acompanha a lembrança de uma melodia após um concerto, ele participa mais de uma matéria sonora, sensível mas pouco estruturada, do que da evocação detalhada. Em terceiro lugar, a imagem auditiva de ruídos quaisquer (trovão, louças quebradas, tratores, aviões, etc.) é notavelmente vaga e abstrata, comparada à de sons ouvidos mais raramente, mas que somos capazes de imitar (um canto de pássaro, por exemplo).

Memória e formação da imagem mental a partir do som: uma combinação inviolável. Sons que, como lembra Piaget (1964), formam música e palavras. É neste ponto de contato, é nesta intersecção que está o audiolivro, suportado pela palavra oral e pela dinâmica e andamento da música na manutenção narratológica do mito, em sua expansão e entendimento, como se demonstrará neste capítulo.

René Descartes pode dialogar com Piaget e reforçar a razão de que a imagem é formada pelos sentidos, sem exclusividade deste ou daquele, mas numa matriz que depende do canal eleito pelo emissor e da percepção desenvolvida do receptor, criticando aqueles que (DESCARTES, s.d., p. 91):

nunca elevam seu espírito além das cousas sensíveis e estão de tal modo acostumados a tudo considerar através de imagens – que é a maneira de pensar peculiar para as cousas materiais – que tudo aquilo que não é suscetível de ser visto por meio de imagens não lhes parece ser inteligível.

Na crítica que faz sobre a percepção da verdade, tece Descartes (s.d., p. 92): “que o sentido da vista não nos garante menos da verdade de seus objetos que os do olfato ou do ouvido; ao passo que a nossa imaginação e os nossos sentidos nunca nos poderiam dar certeza de cousa alguma, sem a intervenção de nosso entendimento”. Segundo ele, a imaginação e a razão se distinguem, porque “embora possamos imaginar uma cabeça de leão unida ao corpo de uma cabra, não devemos concluir daí que no mundo existe uma quimera” (DESCARTES, s.d., p. 94). Assim, pela formação da imagem mental a partir do som, o audiolivro se distancia da razão e se aproxima da imaginação humana, e a “cabeça de leão unida ao corpo de

uma cabra” virá para o ouvinte do audiolivro como a formação de uma imagem mental que é endereçada também ao leitor do livro; a diferença está no método e suas implicações, tanto para leitores-ouvintes como para autores-narradores, no sentido benjaminiano. Com a roupagem do som, com o auxílio do som, com o suporte do som, terá o ouvinte um apontamento distinto daquele que advém do papel branco insonoro. O livro e o autor do livro estarão mais dependentes do repertório do leitor comparativamente ao caso em que o som proporcionará ao ouvinte-leitor ou ao leitor-ouvinte imaginar, criar imagens, criar imagens mentais, visualizar, ouvir, ler, ver.

Contudo, para Voltaire (1988, p. 158), a literatura e a música não se coadunam, nem responde uma pela outra. A exceção adviria quando algum “literateiro” se dispusesse a escrever a história da música ou sobre ela, pois, em princípio, a música, por si própria, “não tem relação com as letras, com a arte de exprimir pensamentos”. Equivoca-se, neste aspecto, o dicionarista iluminista. Em outro sentido, ensina Bakhtin (2000, p. 329) que “Se tomarmos o texto no sentido amplo de conjunto coerente de signos, então também as ciências da arte (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) se relacionam com textos (produtos da arte)”. Lembra Bakhtin (2000, p. 309) que “Se uma palavra isolada é proferida com uma entonação expressiva, já não é uma palavra, mas um enunciado completo [...]”. Uma palavra é um enunciado e uma nota, como já se sabe, é um acorde.

Em *O Músico em mim*, de Alejo Carpentier, encontra-se uma descrição sobre o compositor que serve para discutir o novo autor no universo audiolivresco. Diz ele (CARPENTIER, 2000, p. 235-36):

[...] no mecanismo da criação musical o autor parte de um princípio técnico para assegurar a solidez de sua obra – seu equilíbrio e feição – assim como parte de um conceito harmônico próprio, para translucidar um pensamento, tanto mais original quanto iluminado pela centelha do gênio. A técnica, o modo de fazer, determinam o estilo da obra. Mas, uma vez que o esse estilo se tenha consolidado, cria uma atmosfera peculiar, sempre identificável, que passa a fazer parte dos costumes auditivos do público. Milhões de pessoas dizem: “Este é Wagner”, quando escutam os compassos iniciais de uma abertura, sem que sejam capazes de explicar os mecanismos de um estilo que leva, indelével, a marca do seu criador.

Assim na música como na literatura, assim o compositor como o escritor, a sonoridade passa a ser mais que uma linguagem que carrega a mensagem; passa a ser também uma marca. De acordo com Bakhtin (2000, p. 270), “Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua”. Afirma ainda Bakhtin (2000, p. 309) que, “A entonação expressiva, que se estende distintamente na execução oral, é um dos recursos para expressar a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso”. Assim como os juízes, réus, advogados, promotores e jurados se reúnem para celebrar a verdade jurídica em uma “audiência”, crê-se que a audiência ou a audição do audiolivro é uma auditoria na autoridade do autor pelo auditor. Quem legitima o audiolivro é o leitor-ouvinte, como se pontuará no próximo capítulo. A sonoridade, por sua vez, repleta de recursos mnemônicos, respalda a comunicação audiolivresca.

O Príncipe do Egito (*The Prince of Egypt*), filme de animação, acerca da saída do povo hebreu do Egito, insere, naquele contexto, a importante e decisiva participação mítica de Moisés, o único com o qual o Eterno se encontrou cara a cara (DEUTERONÔMIO, 34: 10), num *racconto* que o torna biblicamente e mediaticamente acordado, rememorado. Encontrado no livro do Êxodo, que quer dizer fuga, saída, encontra-se a narrativa dialogal entre Moisés e o Eterno, que esclarece ao “homem que veio das águas”: “Quem deu a boca ao homem? Quem fez o mudo e o surdo, o que vê e o cego? Não fui eu?”. A língua está mais próxima da língua que do papel.

Cuidando da boca, do som, da voz, o novo autor deve agir como o maestro de *Ensaio de Orquestra* de Federico Fellini, que confessa em entrevista à televisão sua maneira de compreender a magia da condução das notas, uma após a outra:

Lembro que na primeira vez que subi ao pódio, minha maior impressão foi o silêncio diante de mim. Dou o sinal inicial e para minha grande emoção, vejo que o som da orquestra está ligado a minha batuta. Sua voz nascia da minha mão, que quebrava seu silêncio e a devolvia a ele. E essa voz se erguia como as ondas do mar quando eu levantava o braço como a asa de um pássaro e se afastava até silenciar quando eu o abaixava.

O novo autor deve cuidar da sonoridade de sua obra, letra, palavra, frase, parágrafo, texto, num cenário em que o audiolivro existe ou um autor menor será. O

audiolivro pode funcionar como validador de sua obra, pois um livro que silencia – e todo livro silencia – pode ser mais ou menos criticado do que sua versão sonora e menos ou melhor compreendido quando se tornar som. Sobre isto, anuncia Quignard (1999, p. 10 e 19):

As obras (as *opera*) não são o feito dos homens livres. Tudo o que opera está ocupado [...] Uma língua é aquilo pelo qual uma sociedade avança na natureza. A língua não prolonga propriamente dito o que é. Ela exterioriza. Ela introduz o fora numa plenitude. Introduzir o retardo no imediato: é a música (ou a memória) e é por isto que *mnèmosyné* e *musica* são o mesmo.

Bakhtin (2000) discutiu o texto, enquanto ente formado e formador de sentidos através do discurso – enquanto “reflexo subjetivo de um mundo objetivo” (p. 340), em algo que pode ser oportuno e prático analisar aqui. Existe também espaço para o estudo imagético da oralidade. Assim, a semiótica e o audiolivro podem apresentar pontos de tangência e intersecção que podem se mostrar úteis à compreensão mais ampla do som. Ainda que não seja este o escopo do presente trabalho de pesquisa, emprestar-se-á a voz de Luiz Tatit, semioticista e músico, para contornar o que pode ser objeto de pesquisa para a semiótica e suas nuances.

Tatit (2010) elaborou, em *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*, o estudo de seis contos daquele autor. Assim, transita entre os textos com a régua da semiótica sobre a palavra. *A priori*, a palavra escrita isoladamente não o interessa, pois o sentido está no som. Tatit (2010) parece compreender o sentido aristotélico da palavra impressa, morta, agonizante, incompleta, um quase-significado.

Parte, então, o semioticista e músico para sua análise e dela depreende pontos em comum, chegando a declarar que os contos de Guimarães Rosa “chegam a sugerir a existência de uma intenção teórica por trás das soluções literárias” (TATIT, 2010, p. 12). Entre os tópicos teóricos captados pelo ensaísta, Tatit (2010, p. 16-17) observa “a intensidade como parâmetro musical de análise dos textos”, dentre outros tópicos de igual importância em torno à construção do texto pela via da estrutura oral e que provoca sua análise semiótica. Debruça-se, portanto,

nas variações de acento, de ênfase, atribuídas a elementos desse campo (mais intenso, menos intenso), bem como nas oscilações de andamento (mais rápido, mais lento) que regem o mundo íntimo das personagens. Em outras palavras, reconhecemos as gradações de extensidade e intensidade – gradações até certo ponto musicais – que mantêm vivo o interesse de um conto, independentemente do comportamento pragmático de suas personagens. (TATIT, 2001, p. 16)

A expressão “até certo ponto musicais” pode ser emprestada de Tatit, pois sintetiza a lógica posicional do audiolivro, que nem é impresso e nem é só livro, e que nem é música e nem é apenas música. É livro e música num ponto de encontro muito particular em que o livro lhe empresta algo e a música também o faz.

A voz de Guimarães Rosa, acredita-se, está em seus contos, de forma talvez mais presente que a força construtiva do narrador, pois o autor o antecede. E na demonstração analítica do que pode ser a intervenção semiótica sobre a palavra, exemplifica Tatit (2010, p. 110):

De fato, o fonema “e” pode apresentar-se, por exemplo, como um signo autônomo, um conectivo, mas pode também constituir parte de uma sílaba configurando novo signo (“eu”) ou mesmo parte de uma seqüência silábica mais extensa (“europeu”). Se o projeto combinatório do falante define-se em “europeu”, imediatamente os demais signos envolvidos (“eu” e “e”) se desfazem em favor do mais amplo; suas sonoridades permanecem, mas despidas das respectivas correspondências no plano do conteúdo.

Para se compreender uma seqüência silábica cada vez maior, há que presumir, segundo Tatit (2010), fonemas ou sílabas menos extensos, que guardam valor sígnico isoladamente, mas que o perdem em favor da construção de um sentido outro, pois comporão outro signo. Não se trataria de uma resignificação, senão da anulação do sentido da sílaba ou fonema menor em detrimento à composição de um encadeamento fonológico maior. Ora, fonema é som, e som, como palavras, é construção.

Neste sentido, o papel nada diz. A construção do sentido no papel e somente no papel não há. Mostra-se imperativo que, ao se desenvolver o estudo semiótico, o desvelamento do sentido oculto ou disfarçado do autor, do quilate acadêmico de Guimarães Rosa, se dá pela expressão oral dos componentes, para que não se confine a uma análise de unilateral da sintaxe. Sobre este subtema, não mais se delongará aqui.

Avançando na análise que faz do discurso e da formação discursiva, Bakhtin (2000, p. 309-310) chega a afirmar que “a entonação expressiva não pertence à palavra, mas ao enunciado” e, em nota de rodapé, que “É óbvio que percebemos a entonação, e ela existe como fator estilístico na leitura silenciosa do discurso escrito”.

Ora, antes de uma aparente contradição, reside, na observação de Bakhtin (2000), uma questão adormecida e que pode comprometer a compreensão da palavra, da frase, do texto. Isto porque, ainda que o texto traga eficientemente a notação da “entonação expressiva”, termo bakhtiniano, não há garantias de que o receptor, o leitor da mensagem escrita possa decodificar eficientemente o enunciado do autor, i.e., sua intenção. Dificilmente se consegue organizar autor e leitor num cânone.

Dependerá, em verdade, do repertório do leitor ambientando em sua temporalidade e ambiência – tempo e espaço – para que este possa ser tão eficiente em sua interpretação de resgate de sentido primário da intenção do autor. A mensagem escrita, assim, fica à espera de uma confluência de competências adquiridas para que se escreva e que se leia eficientemente: um desafio dantesco.

O repertório aparece importantemente entrelaçado com a compreensão do texto. Segundo Bakhtin (2000, p. 404), “O texto só vive em contato com outro texto (contexto)”. Mais que ambiência, Bakhtin (2000) se preocupa com o autor, com o leitor, com a significação e o sentido do texto, seja ele oral ou escrito. Na investigação do tema, encontra-se também Antoine Compagnon (2001).

Ainda nessa direção e sentido, afirma Bakhtin (2000, p. 309) que “A entonação expressiva, que se entende distintamente na execução oral, é um dos recursos para expressar a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto do seu discurso”. A leitura, contudo, imagina-se, será expressiva se for também o repertório do receptor. Qualquer falha nesse processo gerará, sem muito esforço, desvios interpretativos, ruídos de expressão e má compreensão.

As virtudes do texto escrito, na visão bakhtiniana, parecem estar supervalorizadas. O texto escrito não pode tudo porque o papel não pode tudo e, ao desfazer as diferenças entre o texto escrito e o texto oral, a argumentação parece perder força, pois as potencialidades da palavra escrita e da palavra oral merecem

destaque no estudo teórico. Assumir palavra escrita e palavra oral como indistintas do ponto de vista da análise parece, de pronto, limitar as conclusões da análise.

Acerta Bakhtin (2000, p. 329) ao aproximar o texto escrito do estudo da música, como declara: “Se tomarmos o texto no sentido amplo de conjunto coerente de signos, então também as ciências da arte (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) se relacionam com textos (produtos da arte)”. Por fim, salienta Bakhtin (2000, p. 407):

O que conta é o tom [...]. Estes determinam a complexa tonalidade de nossa consciência, que serve de contexto emocional dos valores para o ato de compreensão (de uma compreensão total do sentido) do texto que estamos lendo (ou ouvindo) e também, numa forma mais complexa, para o ato de criação (de geração) do texto.

Ora, tom é um conceito pictórico e sonoro que a cultura ocular do impresso reconhece na tela e desconhece no livro silencioso. Questiona Bakhtin (2000, p. 337): “O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra?” Tenta, então, responder ele próprio: “O escritor é aquele que sabe trabalhar a língua situando-se fora da língua, é aquele que possui o dom do dizer indireto”. E atribui também Bakhtin (2000) a uma segunda voz a verve criadora do texto. Dotar a palavra e o texto de uma condição unívoca é caminhar rumo a uma palavra ingênua e inapta para uma criação autêntica.

No livro, uma voz se sobrepõe a outra voz. A voz do leitor e a voz do autor concorrem. No audiolivro, existe uma voz que lineariza o processo, ordena, coordena, concatena, aponta, conduz, clama, conclama, disciplina. “O fato de ser ouvido, por si só, estabelece uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, compreendida, respondida e quer, por sua vez, responder à resposta, e assim *ad infinitum*”, adverte Bakhtin (2000, p. 357). Neste sentido, Rosseau (1987, p. 170) anuncia que: “Quando se fala, transitam-se os sentimentos, e quando se escreve, as idéias”. No caso do audiolivro, cabem ambos, e mais. E com isto reformula-se o escritor, o compositor, o poeta da música e o músico da poesia.

Platão (2008, p. 306-307), por sua vez, lança olhar de suspeita sobre o poder da poesia – oral – sobre a sociedade. Revela o discípulo de Sócrates que: “se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar

presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce [...] Ou não te sentes também seduzido pela poesia, meu amigo, sobretudo quando a contempla através de Homero?”.

Muito embora o objetivo de Platão seja aparentemente aproximar, ao longo dos dez livros de *A República*, a pólis e a justiça, há que se reconhecer sua contribuição para a análise narratológica e formativa da prosa e da poesia, letra e música. Ao mesmo tempo em que percebe Platão, em seu diálogo socrático, que a música e a literatura devem coexistir e ambas devem ser ensinadas, revela-se com um aspecto cauteloso com relação à poesia e sua influência sobre os homens de sua idealizada República. Platão se apresenta como defensor até mesmo de que a música anteceda o ensino da literatura, uma respaldando a outra. Em suas palavras (PLATÃO, 2008, p. 71):

- Então que educação há de ser? Será difícil achar uma que seja melhor do que a encontrada ao longo dos anos, a ginástica para o corpo e a música para a alma?
- Será, efetivamente.
- Ora, comecemos por ensinar primeiro a música do que a ginástica?
- Pois não!
- Incluímos na música a literatura, ou não?
- Decerto.

A preocupação de Platão parece válida e este acaba por organizar uma hierarquia para a educação dos sentidos, música, literatura e ginástica. Alma, mente e corpo. A não-dissociação entre a música e a literatura permite a percepção da oralidade e a contribuição de ambas à formação do homem platônico numa república justa. A moral e a justiça, no entanto, extrapola o campo investigativo desta pesquisa. Teme Platão as mentiras contidas nas fábulas, naquilo que se conta. Isto se explicita em seu diálogo, como segue (PLATÃO, 2008, p. 71):

- Não entendo o que querer dizer.
- Não compreendes – disse eu – que primeiro ensinamos fábulas às crianças? Ora, no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades. E servimo-nos de fábulas para as crianças, antes de as mandarmos para os ginásios.
- Assim é.
- Pois era isso o que eu dizia, que se deve começar pela música, antes da ginástica.
- Perfeitamente.

Compreendendo que são as mães as contadoras de histórias para os filhos, adverte Platão que é preciso separar as boas e as más histórias, preocupando-se com as narrativas que são introjetadas nas crianças pela voz materna: “[...] por sua vez, as mães, convencidas pelos poetas, não atemorizem os filhinhos, contando-lhes histórias errôneas, de como certos deuses vagueiam de noite, com a aparência variada de estrangeiros ou forasteiros, a fim de que, ao mesmo tempo, nem blasfemem contra os deuses, nem tornem os filhos mais medrosos” (PLATÃO, 2008, p. 71). Ao conhecer o poder de convencimento da narrativa que vem pelo ar, pelo som, pela boca, pelo sopro, pelo canto, repreende Platão (2008, p. 75) ao citar a *Odisséia* de Homero, dizendo:

Palavras como estas e todas as outras da mesma espécie, pediremos vênias a Homero e aos outros poetas, para que não se agastem se as apagarmos, não que não sejam poéticas e doces de escutar para a maioria; mas, quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres, e temer a escravatura mais do que a morte.

Quando se retira o véu musical, lírico, que se estende sobre as palavras, sobre as nuances, sobre os matizes da frase que é, fundamentalmente, musical, o que sobra pode ser comparável à palavra escrita, ao papel pálido, palavra agonizante, letra morta, comparável à perda da dramaticidade defendida por Aristóteles em *A Arte Retórica* ou *Paul Zumthor* em sua obra, cuja argumentação se vê replicada em Platão (2008, p. 299):

- Do mesmo modo diremos, parece-me, que o poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que estas têm, por si sós. Pois julgo que sabes como parecem as obras dos poetas, desnudadas do colorido musical, e ditas só por si. Já pensastes nisso, de algum modo.

- Já.

- Então parecem-se com o aspecto que tomam aqueles rostos que tiveram frescura, mas não beleza, quando a flor da juventude os abandonou.

Entre Sócrates e Glauco mora Platão. Entre o escrito e o falado mora uma verdade, uma arma, um meio que conecta o que se escreve ao que se fala, pois (PLATÃO, 2008, p. 306) “se, porém, acolheres a Musa apazível na lírica ou na epopéia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor”. Porém, na biografia do leitor, mais que na biografia do autor, estará a interpretação da *opera*.

E entre ler ou não ler, escrever ou não escrever, poetizar ou não, lamuria Diderot em suas palavras de despedida em *Carta sobre os Cegos – para uso dos que vêem* (1988, p. 251): “Não chego a adivinhar por que o mundo não se enfastia de ler e de nada aprender, a menos que seja pela mesma razão pela qual há duas horas tenho a honra de vos entreter, sem me enfastiar e sem nada voz dizer”.

No entanto, há que se assumir que sua *Carta*, elencada entre seus últimos escritos, representa importante observação ao estudo que aqui se presta, seja para ampará-la, resgatá-la, contraditá-la ou atualizar sua essência.

Se Platão possivelmente se equivoca, contudo, ao considerar os poetas uma ameaça a ser detida preventivamente, o erro de Diderot foi valorizar o tato. Ainda que a importância da pele humana seja, por vezes, negligenciada na compreensão tentativa e exploratória da comunicação humana, Diderot repousa relevância única sobre o tato no que concerne à percepção dos sentidos do não-vidente. Seu elogio ao tato, para a instrumentação da realidade pelos cegos, é displicente porque conta com a ausência da audição. Diderot elege o tato sem dar voz, sequer sussurrante, ao ouvido.

A exacerbação do sentido da audição, atrofiado pela leitura *in silentio*, discutida no segundo capítulo, ganha sentido para o contorno do leitor-ouvinte

nascente. A estrutura do audiolivro e suas possibilidades inauguram algo novo, peculiar, *sui generis* na história da comunicação e na história das teorias da comunicação. A reunião de elementos que se dispõem no *hic et nunc* e que favorecem a análise teórica e a realização do audiolivro como prática cultural são muito particulares e merecem atenção. Novos leitores-ouvintes, novos autores-falantes. Microfone dando autoridade e autoria ao autor, diminuindo o campo de manobra do leitor, tornando a obra menos aberta à interpretação, mantendo-a aberta ainda à análise.

Bakhtin (2000, p. 324) ratifica a questão do novo autor e suas novas preocupações ao enunciar que “A concepção que o locutor (ou o escritor) faz do destinatário do seu discurso é um problema importantíssimo na história da literatura”. Para o autor, o problema da reformatação ou reconfiguração do destinatário, no nobre campo de estudo da literatura, é tarefa importante e de grande interesse.

O audiolivro e suas questões, o livro e suas questões trazem mais considerações acerca de seus fundamentos comunicacionais. O livro, sempre datado, torna seu conteúdo linearmente irrecuperável e sinuosamente discutível quando se observa a real intenção do autor com aquelas linhas e parágrafos. Pode ser realmente que o mais completo estudo do mais dedicado estudioso de um dedicado autor, que pensa e escreve, cometa pecados disfarçados de virtude, porque a intenção do autor no papel pálido jamais ruborizará.

A leitura silenciosa de um texto escrito será sempre uma interpretação. O texto oral permite mais inflexões: inflexões da voz, a gramática efetivamente a favor do emissor, o autor e do receptor, o leitor, a sonoplastia como elemento adjutório da compreensão, o conjunto orquestrado de vozes, ritmos, melodias e harmonia a favor da formação da imagem mental que o indivíduo que ouve aceita.

Neste contexto é que o audiolivro se torna uma obra aberta como é o livro, porém, em menor grau. O termo *Obra Aberta* surgiu com obra homônima de Umberto Eco, e será útil ao desenvolvimento do que se argumenta aqui. Entre a intenção primeira ou primeva do autor e a recepção final do leitor, entre o *unicum* da intenção do autor e a pluralidade interpretativa do público está a discussão de Umberto Eco (1991).

A abertura da obra é a questão nuclear na obra citada de Umberto Eco, quer seja a sua própria, assim como qualquer produção que congregue informação, comunicação, cultura, abertura, clausura, alienação, interpretação e permanência. Se não fosse a própria obra de Eco uma obra aberta, talvez o conceito que o autor italiano procura impor não coubesse nele próprio nem a ele próprio. Vale lembrar, aqui, que o próprio processo de tradução acaba tornando a obra aberta, ou, pelo menos, um pouco mais aberta a interpretações. O artista e sua univocidade: esse é o desafio colocado por Eco (1991) em sua obra. E este é, também, o desafio colocado pelo homem a partir do momento em que faz uso de suas extensões comunicacionais. Evitar o mal compreendido, ser compreendido, não ser deturpado, ser acolhido, acertar linearmente o seu receptor, sem desvios, nem ruídos.

É quase inevitável buscar e tentar encontrar uma definição que diferencie, para o autor em questão, o que é uma obra aberta e do que se trata uma obra fechada: obras abertas são obras de arte válidas; obras fechadas são obras não válidas, obsoletas, feias. Porém, nem isso é uma definição válida, nem é disso que trata Eco (1991, p. 25). Para o autor, abertura é a “ambiguidade fundamental da mensagem crítica, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo”. Assim, aparentemente, o conceito de abertura persegue a produção artística, a tela, a poesia, o livro.

O livro, com suas nuances, seguramente não carrega um sentido definitivo. A cada leitor, uma versão. Declara Eco (2001, p. 29) que: “o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações”. A música ao ser decodificada em partitura, em pentagrama, também encontrou suas barreiras:

Um músico confronta-se, constantemente, com a questão de como um compositor tentou fixar suas idéias e vontades e de como tentou transmiti-las a seus contemporâneos e à posteridade. [...] A escrita musical é, portanto, um complicado sistema de códigos. Quem já tentou colocar no papel a idéia musical ou uma estrutura rítmica sabe que é algo relativamente fácil de fazer. Quando, porém, se pede a um músico para executar aquilo que foi escrito, percebe-se, de imediato, que a execução não corresponde àquilo que a pessoa tinha em mente quando escreveu. (HARNONCOURT, 1998, p. 34)

A obra musical, obra sonora, como exemplifica Eco (1991, p. 39), traz questões como a notação do som que acometeu o compositor quando da elaboração da obra, a fidelidade do registro sonoro no papel e o papel do executante da obra de um outro compositor, levando-o, por vezes, da categoria de executante à de intérprete:

uma obra musical clássica, uma fuga de Bach, a Aída, ou *Le Sacre du Printemps*, consistiam num conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor.

Assim, a obra aberta é confiada à iniciativa do intérprete, “apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente” (ECO, 1991, p. 39). Ainda segundo Eco (1991, p. 34):

Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo.

O problema reside em como transportar sua visão para a escrita, para a tela, para o vazio, para o branco. E, confirmando seu posicionamento metodológico com relação à observação da produção artística, finaliza Eco (1991, p. 40):

uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.

Se o livro é uma pergunta, a resposta do leitor pode ser livre. O livro pode ser compreendido como arte em operação, uma vez que defende Eco (1991, p. 276) que: “a operação da arte que procura conferir uma forma àquilo que pode parecer desordem, amorfia, dissociação, ausência de qualquer relação, é ainda o exercício de uma razão que tenta reduzir as coisas à clareza discursiva”. Assim, o livro é arte pela ótica da ordenação, como já se referiu a Roger Chartier no capítulo primeiro, e questionamento da lógica social, cultural ou técnica que interroga. O livro, assim, é arte, uma vez que “a literatura estaria exprimindo nossa relação com o objeto de nosso conhecimento, nossa inquietude diante da forma que demos ao mundo, ou da forma que não podemos dar-lhe”. E sobre a leitura e a releitura, dirá Eco (1991, p. 43):

o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior)

Gêmeos, porque um contém o outro, tanto o livro quanto o audiolivro, assim, são obras abertas. Mas as circunstâncias da abertura são diferentes, distintas. Enquanto o livro é afônico, o audiolivro consegue soprar no ouvido do ouvinte-leitor as aspirações do autor. O livro nem mesmo sussurra. “O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra [...]” (ECO, 1991, p. 62). Por sua vez, Bakhtin (2000, p. 220) lembra que: “O autor deve ser compreendido, acima de tudo, a partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante, de guia autorizado pelo leitor. Compreender o autor no mundo histórico de sua época, compreender seu lugar na sociedade, sua condição social”. Assim, tanto o autor quanto o homem são frutos de seu momento histórico.

As possibilidades interpretativas de uma obra aberta podem revelar algo de pedagógico. Tudo em favor do gozo literário. O histórico do leitor e o histórico do livro tentam se encontrar a cada leitura. Por histórico do leitor, entende-se, aqui, seu repertório cultural, guiado pela mão invisível da cultura; por histórico do livro,

entende-se, aqui, a história do livro, da tábula de argila suméria à tela do computador, a narrativa do autor e o repertório cultural do autor, somado, mais intensamente ou menos intensamente, ao seu momento histórico. Tudo isso somado e condensado nas mãos visíveis do leitor do livro tradicional. É mão invisível de Adam Smith.

Não é parece ser adequado, do ponto de vista do que se explicita aqui, que a mensagem da televisão seja suficientemente fechada, a ponto de impedir interpretações. Ora, se o conteúdo e a forma trazem tudo pronto, de forma a desprezar o potencial explicativo-interpretativo do vidente do fenômeno televisivo, é relevante saudar a obra e sua abertura, como razão de sua pertinência e de sua permanência. Indivíduos críticos assistindo à televisão não parece ser o *target* dos formuladores das estratégias televisivas. O potencial imaginativo que se estimula na cultura do ouvir pode oferecer resultados satisfatórios para o homem gestáltico.

Firma-se, no entanto, o papel do audiolivro no sentido de possibilitar ao autor uma nova fronteira entre ele e seu leitor, seu público. O livro acabou se tornando uma linguagem viciada do autor, sem que se soubesse se, de fato, o leitor também tem vício sobre o livro. O livro já tentou falar muito; é inaugurada com o audiolivro uma nova possibilidade fronteira; um novo território, uma nova fronteira.

E a essencialidade das palavras não é a essencialidade do livro. Sobre a essencialidade das palavras, escreve Bakhtin (2000, p. 345): “Quando não há palavras, não há língua, não pode haver relação dialógica”. Ensina Bakhtin (2000, p. 353) que: “Em cada palavra há vozes, vozes que podem ser infinitamente longínquas, anônimas, quase despersonalizadas, [...], inapreensíveis, e vozes próximas que soam simultaneamente”.

Dizer que a leitura é um hábito de exploração do idioma e, portanto, benéfico, encontra argumento em Bakhtin (2000, p. 338) que basta: “A compreensão de uma obra qualquer, numa língua muito familiar (a língua materna, por exemplo), enriquece igualmente a compreensão da língua em seu sistema”. Quanto à leitura de uma obra, ensina Bakhtin (2000, p. 410):

Na leitura (na execução) de um dado texto, o contexto extratextual, entonacional, dos valores pode realizar-se apenas parcialmente, ficando em sua maior parte, particularmente em suas camadas mais substanciais e profundas, fora do texto dado para a percepção ao qual ele confere um fundo dialogizante. É a isto que se resume, até certo ponto, o problema do condicionamento social (transverbal de uma obra).

O Leitor de Bernhard Schlink, obra livresca recentemente aportada como obra fílmica, relata, no ambiente pós-II Guerra Mundial, o romance entre uma ex-oficial da SS e um adolescente de 15 anos. O título do trabalho de Schlink se justifica pela rotina do casal, separados por quase 20 anos de idade: antes do amor, ela exige que ele leia para ela.

O ritual de amor dos dois se realiza, portanto, pelo banho e leitura de trechos de obras clássicas e, só então, finalmente, se amam. Leitor e leito são palavras que, aqui, se aproximam, flertando uma com a outra.

Flertando com a temática do som, Schlink (2009, p. 13) diz através de seu narrador: “Paro na beira da rua e caminho até a estrada. Não se vê ninguém, não se ouve nada, nem mesmo um motor distante, um vento, um pássaro. O mundo está morto. Subo os degraus e toco a campainha”. Ou seja, para que o mundo possa estar vivo, sugere o autor que deva haver som e movimento; ainda que o movimento gere o som, i. e., a vibração primordial e genital que produz o som. Se há vibração, há som, ainda que não se ouça, como já apontado. Tocar a campainha é promover o som, a ação, o movimento. Ainda que o mundo esteja morto, sem som e sem movimento, o narrador busca por ação, para que possa contar sua história. Só há som se há movimento; só há história se há movimento. O som aparece, portanto, com o mais importante contador de histórias que se conhece e que há. Assim ensina também Xerazade e suas *Mil e Uma Noites*.

A leitura do garoto, Michael Berg, para Hanna Schimdt, ambos alemães, se torna, mais que a banheira, a pedra fundamental do relacionamento amoroso do casal. Declara, assim, o narrador (SCHLINK, 2009, p. 49-50):

Tudo começou por causa da leitura. No dia após o encontro, Hanna quis saber o que eu aprendia na escola. Contei dos épicos de Homero, dos discursos de Cícero e da história de Hemingway sobre o velho e sua batalha com o peixe e o mar. Ela queria ouvir como soavam o grego e o latim, e li para ela a Odisséia e o discurso contra Catilina.

[...]

- Leia para mim!
 - Leia você mesma, eu trago os livros.
 - Você tem uma voz tão bonita, menino, gosto mais de ouvir você do que de ler sozinha.
 - Ah, não sei.
- Mas quando cheguei no dia seguinte e quis beijá-la, ela se afastou.
- Primeiro você tem que ler para mim.

Afastados pela trama da narrativa, ela é condenada e encarcerada por crimes de guerra e ele, já adulto, resolve por continuar a ler para sua amada e adota um método minimamente curioso e, para este estudo, oportuno: passa a gravar em fita-cassete os livros que lê. Ao gravar os livros com sua voz e remeter suas fitas gravadas à prisão, com destino às mãos, ouvidos e gravador de sua ouvinte, Michael Berg, o narrador e protagonista, acaba por configurar a essência ideal do audiolivro. Relata-se aí o audiolivro em ação, ainda que não receba este nome. Quanto à experiência de gravar os livros em voz alta nas fitas, relata o narrador Michael Berg (SCHLINK, 2009, p. 201-202):

Demorei vários meses até enviar as fitas. Primeiro não queria enviar somente uma parte e esperei até ter gravado toda a Odisséia. [...] Em geral lia para Hanna exatamente o que eu mesmo gostaria de ler. Na Odisséia, de início não foi fácil ler em voz alta com tanta concentração quanto a que tinha para a leitura silenciosa. Isso mudou. Permaneceu sendo uma desvantagem da leitura em voz alta o fato de ela demorar mais. Mas a vantagem era que os livros lidos assim guardam-se melhor na memória. Ainda hoje lembro-me de alguns com especial nitidez.

Ao final, descobre-se que Hanna, sua fiel ouvinte-leitora, era analfabeta. Ao redor da palavra, que é nomeação, está a sua teatralização, capturável pela tela, pelo filme, pela literatura, pelo silêncio. Com o audiolivro, a palavra tem muito a celebrar, pois atingiu um novo patamar em direção ao que Paul Zumthor chama de “epifania da voz viva”, ainda que o autor não considere o audiolivro no epicentro de sua discussão, senão pela forma da oralidade de literatura medieval. Escreve Zumthor (1993, p. 206):

A retórica é fenômeno global. Ela comanda, pelo viés do discurso, até as artes plásticas [...] a retórica tem por função vestir a língua, ornar a horrível nudez desse corpo. [...] A retórica visa à explicitação dos dados, à abundância do discurso, do qual ela pretende assegurar a gestão eficaz. [...] É por aí que ela provoca esse efeito de comunicação “diferida” que atribuímos hoje à escritura, mas que provém de toda formalização – aliás, de toda teatralização – da palavra.

Valendo-se do fato do audiolivro ser lido por um outrem, um profissional da locução, do rádio, um ator, o próprio autor, um *tercius* que dita não só a leitura, mas seu ritmo, não é o leitor quem lê; este assume a posição de ouvinte; há um outro que lê para este, dominando o leitor, mais do que este último a leitura da obra. O livro é um quase-dizer.

Não fiz nenhuma observação pessoal nas fitas, não perguntei por Hanna, não dei notícias de mim. Lia o título, o nome do autor e o texto. Quando o texto chegava ao fim, esperava um momento, fechava o livro e apertava o botão de *stop* [...] Na leitura em voz alta eu percebia se a sensação era verdadeira. Se não era, podia rever tudo mais uma vez, fazendo uma gravação por cima da antiga. (SCHLINK, 2009, p. 203)

É Michael Berg que declara que: “por muito tempo não ousei fazer a leitura de poemas, mas depois ela me agradava muito, e aprendi de cor uma grande quantidade dos poemas lidos. Ainda hoje sou capaz de recitá-los”. Com isto, aprende-se que poemas nasceram para serem recitados. Um poema não recitado, agoniza. Um poema não recitado pode já estar morto e sepultado num sarcófago de papel.

Ao estudar, examinar e explanar sobre literatura, texto e leitura, em *Os Gêneros do Discurso*, Todorov (1980) aparentemente se preocupa demasiado com o leitor e o processo de leitura, ainda que a leitura não seja incumbência exclusiva do leitor. Isto porque o processo de leitura deve ser, na direção em que toma esta pesquisa, preocupação anterior do autor. Com o advento do audiolivro, os autores de prosa sem versos terão dificuldade de adaptação gráfico-sonora. Porém, neste sentido, concorda também Todorov (1980, p. 83):

Nos estudos sobre a literatura, encarou-se, às vezes – raramente – o problema da leitura sob dois pontos de vista muito diferentes: um leva em conta os leitores na sua diversidade histórica ou social, coletiva ou individual; o outro, a imagem do leitor tal como ela se acha representada em alguns textos: o leitor como personagem ou então como “narratário”. Mas, um domínio permanece inexplorado, o da lógica da leitura que não é representada no texto e que, no entanto, é anterior à diferença individual.

Todorov (1980, p. 83) apresenta-se como um crítico á falta de leitores, ao explicitar que: “Não se percebe o onipresente. Nada mais comum do que a

experiência da leitura e nada mais ignorado [...] Ler: isso é tão óbvio que parece, à primeira vista, que nada se tem a dizer sobre isso”.

Para Todorov (1980, p. 83), “o que existe, primeiramente, é o texto e nada além dele; é apenas submetendo-o a um tipo particular de leitura que construímos, a partir dele, um universo imaginário”. Assim, o processo de leitura, em sua visão, é um processo construtivo de sentido e significado. Existe uma necessidade construtiva na leitura e que depende tanto da construção do texto quanto da destreza e habilidade de decodificação do leitor.

O processo de construção da leitura, ou a leitura como construção, como prefere Todorov (1980), pode se efetivar em meio a falhas que não estancam o processo de compreensão, mas que ajudam a construir significado. Ensina Todorov (1980, p. 93) que:

As falhas da leitura-construção não fazem de modo algum suspeitar da sua identidade: não se deixa de construir pelo fato de a informação ser insuficiente ou errada. Pelo contrário, tais falhas apenas intensificam o processo de construção. No entanto, é possível que a construção não mais se dê e que outros tipos de leitura venham a substituí-la.

Ao final, pede Todorov (1980, p. 94) que a leitura seja um processo efetivamente aprendido e apreendido, como segue: “É preciso, pois, aprender a construir a leitura – quer como construção, quer como desconstrução”. Na desconstrução da obra encontrar-se-á o autor, na construção da linguagem – oral ou grafada – encontrar-se-á o autor e sua ideologia.

A criação literária pode ser entendida como um momento de barulho entre dois momentos de silêncio. Entre o silêncio e a fala interior pendula a trabalhadora que lê. Para Darnton (2010, p. 332), “A própria fala pode ser concebida como uma espécie de escrita, uma *archiécriture* composta por significantes arbitrários em som. Assim, a voz interior não oferece uma presença sem mediações”. Com isto, e olhando para a fotografia de Horace Bristol, inevitável concluir que o livro é uma tentativa limitada de mediação da fala interior do autor para com a fala interior do leitor.

Reading from Molière, de Jean François de Troy, é emblemático daquilo que ora se argumenta nestas páginas: a leitura da obra pelo próprio autor tem uma outra

aura que não a impressão de suas ideias comprimidas na arquitetura do alfabeto fonético limitado e limitante. Neste âmbito, a reflexão de Wolff (1982) em *A Interpretação como criação* pode contribuir à análise. Em sua opinião (WOLFF, 1982, p. 111):

Públicos e leitores não podem ser tratados como consumidores passivos, que absorvem as mensagens comunicadas pelos textos, quadros ou programas de televisão construídos pelos produtores culturais e transmitidos de maneira transparente pelo veículo.

O estudo hermenêutico, ou seja, o estudo da interpretação, pode colocar o leitor, o leitor, o intérprete no epicentro da significação textual, minimizando a possibilidade de o autor inferir ele próprio em sua obra pela via do livro e da palavra escrita. O leitor e seu contexto, de um lado, e, de outro lado, o escritor e seu contexto devem servir para o fenômeno comunicacional livresco de forma bilateral num fluxo de difícil mensuração. Contudo, o que se nota especificamente pela limitação que se impõe à palavra escrita é que o livro não consegue ser efetivamente uma voz. O audiolivro, ao contrário, já nasce com a preocupação, predisposição, intenção e tendência vocal-significativa.

Na história do livro, o leitor é protagonista e o autor, não; no caso do livro, o narrador é o protagonista, o escritor, não. Ora, é óbvio que não fosse o escritor e seu ofício e fundamento comunicacional, não haveria a produção textual livresca. Mas ninguém escreve para não-comunicar. E, no caso do livro, óbvio está que a leitura eficiente torna a mensagem codificável. A leitura ineficiente é uma não-leitura. “Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tange e range, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia”. (PESSOA, 1989, p. 156)

“Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isso é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores supostos e vaidades factícias, subterfúgios da digestão e do esquecimento, gentes remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstrato do céu azul sem sentido”. (PESSOA, 1989, p. 396)

Molière lendo Molière. Este parece ser o melhor dos mundos, quando então, o próprio autor lê, segundo a sua vontade, sua dinâmica, sua interpretação, diminuindo, é verdade, o campo interpretativo-especulativo do leitor, auxiliando-o, contudo, na interpretação-objetivo, conduzida por quem tem autoridade sobre o texto: o autor. Para compreender o autor, é preciso ouvir sua voz. Para compreender o texto, é preciso percebê-lo e quem pode apresentar a obra ao leitor pode ser indubitavelmente o autor. A aproximação do texto de Molière ao próprio Molière torna sua leitura aurática, dá-lhe vida segundo o próprio criador: o sopro da voz do autor. Parece incorreto dizer que a imaginação do leitor é tolhida pela voz de Molière. A completude da leitura do texto do autor pelo autor, numa leitura dramática ou de câmara, tem a aura benjaminiana intacta. Ao ser recebido pelo CD, pelo vinil, pelo arquivo digitalizado, a prática da leitura do autor pelo autor vê sua aura reduzida, alterada, redefinida pela reprodutibilidade técnica; porém, numa magnitude e nuances incomparáveis ao papel branco e à letra pintada na tela do texto alfanumérico. Caso contrário, ocorrerá como em *O Clube de Leitura de Jane Austen*, dirigido por Robin Swicord, onde um grupo de amigos se reúne para discutir as obras de Jane Austen. Itinerário inevitável é o que os personagens percorrem: cada qual passa a analisar os romances a partir da sua própria experiência de vida, de seu momentum, apropriando-se, de certa forma, dos textos da romancista.

O leitor é, portanto, co-autor. Quem interpreta, refaz. Mesmo considerando a “impossibilidade de certeza absoluta” (WOLFF, 1882, p. 113), o audiolivro representa a oportunidade do estreitamento ou encurtamento da distância entre autor e leitor, numa nova linguagem, ambiência, produto, matriz sensorial e formatação livreira. Com o audiolivro, o autor poderá finalmente “deixar claro”, quando esta for sua intenção. O autor poderá ser o ator de seu próprio texto.

O prólogo de *A Sombra do Vento*, de Carlos Ruiz Zafón, apresenta, sem rodeios, o epicentro da história que contará, ambiente que deflagrará toda a narrativa que vira a seguir: O Cemitério dos Livros Esquecidos. O pai de Daniel Sempere o leva a um lugar desconhecido pelo garoto, um segredo que ele não deverá contar a ninguém. Um lugar que é um mistério, um santuário, explica ao filho:

Cada livro, cada volume que você vê, tem alma. A alma de quem o escreveu, e a alma dos que o leram, que viveram e sonharam com ele. Cada vez que um livro troca de mãos, cada vez que alguém passa os olhos pelas suas páginas, seu espírito cresce e a pessoa se fortalece. [...] Quando uma biblioteca desaparece, quando uma livraria fecha as suas portas, quando um livro se perde no esquecimento, nós, guardiões, os que conhecemos este lugar, garantimos que ele venha para cá. Neste lugar, os livros dos quais já ninguém se lembra, os livros que se perderam no tempo, viverão para sempre, esperando chegar algum dia às mãos de um novo leitor, de um novo espírito. Na loja, nós os vendemos e compramos, mas na verdade os livros não têm dono. Cada livro que você vê aqui foi o melhor amigo de um homem. Agora só tem a nós, Daniel. (ZAFÓN, 2007, p. 9)

Logo em seguida, pede que o filho escolha um livro e que por tradição, deverá adotar o volume, “garantindo assim que nunca desapareça, que se mantenha vivo para sempre. É uma promessa muito importante. Pela vida afora...”. (ZAFÓN, 2007, p. 9)

Assim, a temática que envolve da narrativa de Zafón (2007) tem por início um cemitério de livros, unidades de livros que foram colocados em risco pelos diversos motivos que teriam a concordância de Báez (2006), e que, restando apenas um, foram enviados ao Cemitério com o nobre fim de que não tenham fim. Que suas vozes, seus sussurros sejam ainda audíveis pelo texto-mundo. Daí Daniel Sempere começa sua história. Interessante notar que o termo cemitério pode ser aplicado a uma biblioteca qualquer, a uma livraria inespecífica, pois, os livros que lá estão se mortificam, se calam, não falam até que cheguem às mãos de um leitor ressuscitador, aos dedos que conheceram as páginas de um amigo novo, mas que, somente viverá plenamente se conhecer também os seus lábios.

O conceito de obra pode ser recuperado a partir do que ilustra Cortella (2008, p. 21), como a *poiesis* grega e não como o *tripalium* romano, i.e., como “aquilo que faço, que construo, em que me vejo [...] a minha criação, na qual crio a mim mesmo na medida em que crio o mundo”, e não como forma de castigo. Isso valida o passaporte para gerações desejosas de se tornarem produtoras de conteúdo, sufocadas pela ética protestante e liberadas pelos braços da tecnologia.

O leitor, sem a estratégia sonora, acaba por realizar aquilo que Sun Tzu em *A Arte da Guerra* considera uma estratégia equivocada. Quando enfrenta o livro, num movimento de decodificação da leitura pela codificação da escrita, o leitor-visual acaba se colocando na mesma circunstância que Josué e a cidade murada de Jericó, já registrados aqui. A leitura se torna, neste sentido, o cerco, exitoso ou não,

à cidade cheia de muros, a qual deseja o leitor conquistar: o conhecimento. Dizem as palavras de Sun Tzu (2005) em seu audiolivro: “[...] a pior de todas as políticas é sitiarem cidades muradas. Isso somente deve ocorrer em último caso, quando não houver outra escolha, pois as condições básicas de combate envolvem dois elementos preciosos: energia e tempo”. Isto pode ser explicativo da falta de leitores corajosos a escalar palavras que são muros, ao mesmo tempo em que o audiolivro pode ser as trombetas e a voz que fazem cair a muralha da incompreensão livresca entre notas isoladas e acordes sustentados, entre síncopas e contratempos, entre tons e semitons, entre o silêncio dos livros e a voz humana.

Sopranos e tenores. *Mezzo* sopranos e barítonos. Contraltos e baixos em ação. Timbres, nuances, vozes, a favor da fermentação do número de leitores que não enxergam no livro um tijolo, tijolo de muralha intransponível, mas também tijolo da construção do saber acessível, comunicativo, cultural e educador. A leitura do livro pelo homem ainda é incompleta. No universo livresco, o homem ainda não aprendeu a ler.

A interpretação dos seus textos pelo leitor é, para o autor, um ato temerário. Neste sentido, o autor é, por vezes, complacente. Fez o que melhor pode ser feito. Não o perfeito, mas o melhor-feito. A perfeição do autor reside nas mãos, na boca, nos olhos e ouvidos de quem o recebe.

Manhães (2009, p. 15) enuncia que “Dialogar é agir de forma preventiva para se ter o esperado enquanto se está agindo”. O livro é, assim um diálogo, uma prevenção ao mal-entendido, ao mal interpretado, é, no entanto, uma verdade particular, porém, relativa. Assim se insere, tanto autor e leitor, como livro e audiolivro numa relação dialógica. Destaca-se, no entanto, que o audiolivro é um duo para qual o livro contribui e converge, gerando dizer, conhecimento, logos. E, como já discutido em capítulo anterior, o livro pode não conter um conhecimento provisório, mas assume a provisoriedade do conhecimento perene, como uma descoberta que se escreve num palimpsesto arenoso. A palavra que vai ao papel sofre uma fratura.

Ao elaborar o prefácio do livro de seu pai, Ana Carolina Rocha Cortella Krämer, consegue amparar a escrita e voz num equilíbrio consonante. Prefacia, assim, a obra de Mario Sergio Cortella:

Para quem conhece seu ator há mais de 27 anos, é possível, ao ler estas páginas, imaginar e visualizar o movimento dos lábios e os gestos italianos das enormes mãos de meu pai. [...] Chega a ser até engraçado, pois uma das coisas mais presentes durante a minha leitura foi conseguir ouvir a voz dele enquanto lia seu livro. Era como se, ao invés de lê-lo, eu o estivesse assistindo, pois podia vê-lo e ouvi-lo. Sempre fui assim ao ler livros: construo imagens de seus personagens, crio vozes para eles, imagino os ambientes, as características... mas, nesse caso, não foi necessário, pois o personagem mais presente para mim já era meu “velho” conhecido. (CORTELLA, 2008, p. 7-8).

Só se conhece o autor quando se lhe conhece a voz. Sua voz e sua obra em voz. Talvez a discussão acadêmica hodierna estivesse melhor alocada na reconstrução do livro, evocando suas origens na oralidade e necessidades atendidas de uma demanda que reside na modernidade tardia, mediante o aparato tecnológico que se dispõe neste momento da história do livro, da oralidade e da contextualização dos meios de comunicação. Seria uma resposta mais eficiente à argumentação apontada por Wolff (1982, p. 112), ao afirmar que:

de fato, o significado que o público “lê” nos textos e em outros produtos culturais é, em parte, construído por esse próprio público. [...] Isso quer dizer que podem ser lidos de maneiras diferentes, com ênfases diferentes, e também num estado de espírito mais ou menos crítico ou imparcial. Em suma, qualquer leitura de qualquer produto cultural é um ato de interpretação. [...] Isso significa que a sociologia da arte não pode simplesmente discutir o “significado” de um romance ou de um quadro sem referência à questão de quem o lê ou o vê, e como.

A questão de “como” o autor cadencia a entrega da informação ao leitor pode ser enormemente regulada com a instrumentação do audiolivro, seus recursos, sua representação e sua significação. O autor-narrador pode mais eficientemente tomar as rédeas do que quer dizer, e talvez do que disse, com a instrumentação da palavra, possibilitada com o audiolivro. O resgate da significação primeva do autor pode ser essencialmente satisfatório com o registro em livro e, em seguida, em audiolivro; ponto máximo atingido quando o autor é o seu próprio narrador.

Uma nova geração de autores deve estar atenta a que seus textos tenderão a transformar-se em áudio, o que faz suscitar no produtor de signos culturais, i.e., o autor, uma série nova de preocupações que, anteriormente, colocavam estanques a escrita e a oralidade do texto. O autor de um romance deverá treinar a escrita, não mais com contos, mas com scripts, valorizando as interjeições, que estão mudas no

papel. O autor atento a que seu texto possa e deva ser recolhido sob o guarda-chuva cultural do audiolivro deverá ter a noção clara de que seu texto deve ser o mais teatral e o mais audiovisual possível. Visual, sim, pois se estará criando imagens no ouvinte enquanto se narra o audiolivro, como já descobriu o rádio desde a sua gênese. Novos desafios estão postos para os autores da era digital.

Assim, o leitor deixa de ser protagonista na produção cultural e é refutada a condição levantada por Wolff (1982, p. 113), ao mostrar que “a posição relativista mais radical, porém, sustenta que o significado do autor não é, nem mesmo, em princípio, recuperável”. Talvez seja, contudo, uma prerrogativa dos autores da era digital. Desta forma, ainda segundo Wolff (1982, p. 123-124), encontra-se a premissa para que se repense a leitura e a produção cultural textual. Logo, a necessidade do surgimento do audiolivro demonstra efetivamente que “o texto só adquire vida ao ser realizado na leitura e, portanto, a obra, que passa a existir com a leitura, é sempre mais do que o texto”, pois “o texto é, portanto, polissêmico, aberto e indeterminado”. O audiolivro caminha no sentido de suavizar ou eliminar estas arestas, aproximando a pena do escritor do MP3 do leitor-ouvinte.

A matriz sensorial que converge para o olhar desafia a matriz sensorial que converge para o ouvir quando livro e audiolivro se encontram e só se saberá se é o olho que não esquece ou o ouvido que fica lembrando quando se aquilatar várias variáveis numa história do livro que se vê alterada, não pela plataforma digital, mas, pela mudança do canal de entrada da informação mitológica: do livro para o audiolivro.

O autor ganha, assim, mais instrumentos que tinta e papel. Ferramenta tecnológica recente diversificada do livro, o audiolivro é o uso do som no entremeio das palavras, fazendo-as circular entre os leitores, também modificados na nova condição de auditores, fazendo fluir sua obra, ainda aberta às possíveis interpretações, faz com que siga o autor à possibilidade de um novo caminho. Este novo caminho inaugurado pelo som é, para o autor, um paralelismo, muito mais que uma condenável bifurcação. Não precisa o autor escolher entre o livro e o audiolivro. O audiolivro contém os dois. O audiolivro não nega o livro, mas o incorpora. Os sons flexíveis que as palavras escritas retesadas ganham no audiolivro se assemelham à narrativa encontrada em *Sweeney Todd*, mitologia fílmica dirigida por Tim Burton. O filme é a transposição da linguagem teatral da *Broadway*, que traz a vida e morte de

um barbeiro, Benjamin Barker, instalado na *Fleet Street*, e que é injustamente preso e exilado da cidade de Londres. Ao retornar à cidade, agora transformado e transtornado, assume o nome de *Sweeney Todd*, e continua em sua função social de barbeiro até o cumprimento de sua vingança: matar aqueles que o privaram do convívio de sua esposa e filha.

Uma sequência e música se destacam no *thriller* musical de horror no que tange a esta pesquisa. Trata-se do momento em que, retornando do exílio e prisão, o barbeiro reencontra suas navalhas, instrumento de trabalho do barbeiro, e dedica uma música a elas, tratando-as de “minhas amigas, minhas fiéis amigas”. Ao final, ele estende a navalha aberta e, como barbeiro talentoso que é e que sabe que é, e impotente sem suas lâminas, *Sweeney Todd* revê suas amigas, honra-as e exclama, no demorado reencontro com seus instrumentos de ofício: “*At last, my arm is complete again*”. Ora, se um barbeiro só tem o seu braço completo quando empunha uma navalha, o autor também precisa recompor sua mesa de trabalho ao perceber a paisagem sonora de Schafer que o rodeia. O som se torna, por responsabilidade do audiolivro, extensão do autor. O autor esteve preso e exilado do som. Com o audiolivro, novas possibilidades se abrem, novos instrumentos de trabalho surgem e é preciso aprender como manuseá-los numa nova teoria comunicacional auditiva que recai sobre a cultura ocular do impresso até então.

Assim como o barbeiro e suas navalhas, o autor, com a chegada do audiolivro, tem o som como seu fiel amigo, completa fielmente seu braço com o som, não só com a caneta, a tinta, a impressão, o livro. O autor pode fazer, assim, com que o livro se mova, como a estátua de *Don Giovanni*, ao final da ópera de Mozart. A impossibilidade de uma estátua que fala já não é válida para o caso do livro neste novo capítulo de sua história. Ou, como diz Neruda (1983, p. 47) em *Confesso que vivi*: “Sempre sustentei que a tarefa do escritor não é misteriosa nem mágica, mas que, pelo menos a do poeta, é uma tarefa pessoal, de benefício público. O que mais se parece com a poesia é um pão ou um prato de cerâmica ou uma madeira delicadamente lavrada, ainda que por mãos rudes”.

Neruda (1983, p. 51) reflete que: “Sim, senhor, tudo o que queira, mas são as palavras as que cantam, as que sobem e baixam”. E avança: “Tudo está na palavra... Uma idéia inteira muda porque uma palavra mudou de lugar ou porque

outra se sentou como uma rainha dentro de uma frase que não a esperava e que a obedeceu”.

Isto é, o audiolivro pede um novo autor. Um autor que alimente a oralidade e se alimente dela. A revisão de obras do passado através do filtro da oralidade poderá mudar a concepção e o quilate de obras tomadas por *magnus opus*, e fazer viver obras tidas e mantidas na marginalidade da arte livresca, mas na centralidade da arte narrativa artesanal, a vibração oral.

Um autor sem voz é um autor menor. Não se pode encontrar no livro o autor inteiro, senão no grito afônico de quem só poderia expressar-se pela tinta. O audiolivro sinaliza o caminho possível da integralidade da obra e, por conseguinte, da completude do autor.

E mais, “a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica” (BENJAMIN, 1975, p. 69). Isto é uma complicação e uma explicação à consolidação do audiolivro no universo mediático, por um estrito motivo: a voz do narrador. “Assim, a sua marca pessoal revela-se nitidamente na narrativa, pelo menos como relator, se não como alguém que tenha sido diretamente envolvido nas circunstâncias apresentadas” (BENJAMIN, 1975, p. 69). Com isto, o peso da voz do autor sobre sua própria narrativa é algo que pode provocar atração ou repulsa nos autores por vir. Esta oportunidade se abre com a realidade do audiolivro.

As narrativas (orais) não se dedicam a estudar a voz grave ou aguda, reta ou sinuosa do narrador. A voz, como componente do estudo da oralidade, aparece apenas e tão somente na orbe dos estudos musicais, sem inferir proposição menos ou mais verdadeira na arte literária. Tão sedutor quanto a voz inebriante de Valdomiro Arthur em *Mulheres do Brasil*, dirigido por Malu de Martino.

“Mas de qualquer forma, o narrador é uma espécie de conselheiro do seu ouvinte”. (BENJAMIN, 1975, p. 65). É do lado épico da história, segundo o autor, que se encontra a sabedoria. A morada da sabedoria é a narrativa oral, que, apesar tudo, e justamente por causa de tudo, se encaminha a um fim.

Pois, note-se que, com a chegada de audiolivro à mesa dos produtos mediáticos, o autor deverá comportar os dois e se congratular de ser ambos: narrador e escritor, escritor e narrador num mesmo ente histórico.

Pois é o alunado, a juventude de que Sócrates fora acusado desvirtuar, que levará o livro e suas diferentes formas ao Olimpo e o livro ao Panteão. Talvez, antes seja preciso apresentá-los aos sons que revestem a mitologia, como em *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofiev.

As palavras de Arcanjo (1921, p. 5) podem iniciar uma recondução do ensino da leitura. Nem tão enfadonho e nem tão necessário quanto um solfejo. Em prefácio, o professor de música anuncia:

Começo pelos ritmos muito fáceis e fazendo analisar desde as primeiras páginas, seguindo-se os ritmos de uma certa dificuldade, e excluindo os ritmos muito procurados, porque não vejo proveito em atordoar o aluno com decifrações dessa natureza, deixando que na vida prática ele se desvencilhe dessa dificuldade, também por estar persuadido que só servem para atrapalhá-lo e sobretudo para o desanimar.

Sentencia Voltaire (1988, p. 153) o autor, comparando sua escolha social aos homens públicos: “O homem de letras paga igual tributo sem nada receber; desceu à arena por prazer, a si mesmo se condenou às feras”. O hedonismo do autor, bem como do leitor são postos à prova com a chegada do audiolivro, pois afinal, questiona-se quem, de fato e de direito, é o senhor daqueles pensamentos mumificados em palavras, daquelas palavras incolores, insípidas e sem cheiro, daquelas imagens falseadas em palavras, que podem ter pé e cabeça, mas que nem sequer gesticulam para quem as lê. A biblioteca sonora ganha os primeiros volumes da palavra oral efervescente.

Ainda não há interatividade, mas Stravinsky já pode reger sua obra como deseja. Assim o fez, registrando em imagem e som, com a batuta austera do compositor que rege sua própria obra. Ele próprio tece, autoriza, autografa e faz ouvir segundo sua imaginação piagetiana interior. Ao estudar o autor, o leitor e o texto, Compagnon (2001, p. 109) conclui que:

O texto não é executável como um programa ou um roteiro [...] A relação linguística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e outro signo, um texto e um outro texto. A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois ser reinterpretada em termos de código.

“As consoantes são o esqueleto, e as vogais, a carne da palavra”. (SCHOPENHAUER, 2007, p. 162) Mas nada disso tem valor se não for oralizado, coloca no círculo da cultura do ouvir, e, preferencialmente pelo próprio autor, como ele compôs a sinfonia de letras e palavras que cantam em silêncio. E por isso defende Schopenhauer (2007, p. 160) que:

Por natureza, recorremos em primeiro lugar a signos auditivos para expressar nossos afetos e, em seguida, também nossos pensamentos. Com isso chegamos a uma linguagem para o ouvido, antes de ter pensando em inventar uma para a visão. [...] Também não poderíamos nunca reproduzir e alterar os signos visíveis na mesma velocidade com que, graças à agilidade da língua, fazemos isso com os signos auditivos [...] É isso que faz da audição, de modo natural, o sentido essencial da linguagem e, conseqüentemente, da razão [...].

Assim na música, assim no impresso. Stravinsky (1996, p. 25), que declarou “defender com palavras a música” poderia ouvir a voz do audiolivro ao defender com música as palavras. Óbvio que o audiolivro dispensa a música, porém, é no estudo da teoria musical que aparentemente existirá suporte à compreensão da palavra que dança, da palavra oral, palavra falada, musicada, cantada a partir do livro que silencia.

Já disse muitas vezes que minha música deve ser “lida” para ser “executada”, não para ser “interpretada”. E vou continuar a dizer isto porque nela não vejo nada que exija interpretação [...] Mas você vai protestar: as questões estilísticas na minha música não são concludentemente indicadas na notação; meu estilo requer interpretação. Isto é verdade, e é também por isso que considero minhas gravações como suplementos indispensáveis à música impressa. (STRAVINSKY, 2004, p. 98)

Stravinsky é, assim, conhecedor do código e o utiliza em suas mãos, cifrando e decifrando, cifrando e fazendo decifrar-se em diferentes camadas que seguem a sua interpretação. É o autor e o intérprete no melhor dos mundos. Ele é ambos. Eis o audiolivro possibilitando ao autor ser mais senhor do seu próprio texto. Escritor e intérprete.

Os sinais de pontuação no texto escrito não representam uma paleta sonora. O intervalo entre as palavras pode ser mais que uma pausa, uma vírgula, pode ser o que é, em música, silêncio. A diferença de altura de dois sons gera um contraste – com *legato*, *non legato* e *staccato* – imperceptível ao papel pálido, mas que não será

aqui discutido. Roga-se, contudo, atenção por parte dos autores-compositores que participam logo nas primeiras versões do audiolivro. Conhecer-se-á, enfim, que duas palavras podem ser dissonantes, se colocadas lado a lado. Caso contrário, poderá o autor compor uma melodia e o leitor perceber outra *ad libitum*. Músicas distintas que advêm de um mesmo suporte comunicacional, o livro. Olhando-se para o mesmo, percebe-se, no entanto, um *duo*. No livro, o metrônomo abandona o leitor e impossibilita seu uso pelo autor. Seguirá, então, o leitor *a piacere*. Ao contrário, o que se busca no fenômeno comunicacional é que autor e leitor leiam em uníssono. O livro, pelos elementos que dispõe, não possibilita tal execução. O papel sequer consegue apontar claramente uma sílaba tônica, uma palavra acentuada numa frase, uma frase destacada num parágrafo, em que tom a comédia ou tragédia se codifica. Andamento e dinâmica, ambos, ignorados pelo papel.

Sobre a “posse” efetiva do texto, comenta Descartes (s.d., p. 134) que falava às pessoas que o compreendiam e “enquanto eu falava, pareciam compreendê-las bem distintamente, todavia, quando elas as repetiram, observei que essas pessoas as haviam transformado, e de tal maneira que já não as podia confessar como sendo minhas”. Com isto, o conceito de autoria se acelera no tempo e no espaço, distanciando-se de sua gênese, o autor, de forma a compor, decompor e recompor uma nova relação entre o autor e o leitor, a cada época. Ler é apropriar-se. Leitura é apropriação.

Arcanjo (s.d., p. 67-68) ensina que “os andamentos são graduações do movimento em que se executam os trechos de música” e são colocados logo no início da partitura para definir em que ritmo se deve tocar o que se lê ou se vê no papel. *Grave, Largo, Lento, Adagio, Larghetto, Moderato, Andante, Andantino, Allegretto, Allegro, Vivace, Presto*. *Largo* é o andamento mais lento. *Presto*, o mais rápido em sua classificação. E mais, o caráter expressivo da partitura pávida pode ser reconhecido pelo intérprete pelos termos: *affetuoso, con brio, con anima, com spirito, tranquillo, ma non troppo, ma non molto, mosso, scherzando, rubato*. O livro, por sua vez, não conhece sequer articulação, se *pianissimo*, se *fortissimo*, o que, caso fosse possível, deixaria Ferdinand de Saussure contente.

Desconhece-se, no livro, o harpejo que pode acometer uma palavra e suas consequências. O livro é *unsound*, o audiolivro é a palavra efervescente. Com o

audiolivro, conhecer-se-á finalmente a tessitura das palavras do escrito sumério ou gutenberguiano através da letra e voz de Paul Zumthor.

Assim, o aprendiz de feiticeiro da contemporaneidade inauguradora do audiolivro deve ser mais que um escritor silencioso, deve ser prontamente um teatrólogo, um dramaturgo, um escritor de discursos legíveis, audíveis, inteligíveis, ou não comunicará. Entre sustentidos e bemóis, entre quiálteras e contra-rítmos, entre trinados e glissandos, num diálogo entre a sílaba tônica das palavras e a nota acentuada da melodia, está o audiolivro.

Tudo se comunica. Reflete Macbeth com sua esposa, que “As pedras podem mover-se, já foi visto, e falar a árvore. Os áugures e ocultas relações já conseguiram pela voz das gralhas, pegas e corvos descobrir os crimes de sangue mais ocultos. Em que ponto se encontra a noite?” (SHAKESPEARE, 1998, p. 85, Ato III, Cena IV). Ainda existem muitas questões envolvendo a leitura e o livro. Reconhece Darnton (2010, p. 184) que:

já conhecemos bastante coisa sobre as bases institucionais da leitura. Temos algumas repostas às perguntas sobre “quem”, “o quê”, “onde”, e “quando”. Mas os “comos” e os “porquês” se esquivam de nós. Ainda não criamos uma estratégia para compreender o processo interno pelo qual os leitores entendiam as palavras. Nem sequer compreendemos como nós próprios lemos, apesar dos esforços de psicólogos e neurologistas em acompanhar os movimentos dos olhos e mapear os hemisférios do cérebro.

E na discussão sobre o fim do livro impresso, analisando-se a história evolutiva do livro – sobretudo pela ótica do suporte que o recebeu de tempos em tempos, tal como foi abreviado no primeiro capítulo deste trabalho de pesquisa, é recomendado, quiçá, ouvir-se a Voltaire (1988, p. 108): “Os olhos, concedidos para ver, não estão sempre abertos; cada sentido tem os seus tempos de repouso”. Quanto à morte do livro, Benjamin (1975, p. 70) pode ensinar algo quando afirma que “a fonte mais vigorosa da idéia da eternidade sempre foi a morte” e que “a morte aparece em turnos tão regulares quanto o homem da foice nas procissões realizadas ao meio-dia em volta do relógio do mosteiro” (BENJAMIN, 1975, p. 71). Sobre a arte de ouvir, pronuncia-se Benjamin (1975, p. 68):

O ócio é o pássaro onírico a chocar o ovo da experiência. Basta um sussurro na floresta de folhagens para espantá-lo. Seus ninhos – as atividades, ligadas intimamente ao ócio – já foram abandonados nas cidades, e nos campos estão decadentes. Assim, a capacidade de ouvir atentamente se vai perdendo e perde-se também a comunidade dos que escutam. Pois narrar estórias é sempre a arte de transmiti-la depois, e esta acaba se as estórias não são guardadas. Perde-se porque ninguém mais fia ou tece enquanto escuta as narrativas.

A morte dos produtos mediáticos é tão cíclica quanto seu nascimento. E no universo de letras e sons, tentam autor e leitor se encontrarem, se reconhecem, se decodificarem:

No final, trata-se de uma linguagem reduzida à sua face interior, permeável e indizível, nova e como que inocente. Porém o que um autor escreve é lido pelo leitor. Ora, esse leitor, além de não sofrer a ilusão do autor que pensava tratar-se apenas de um pensamento sem palavras, sofre a ilusão contrária, a de uma linguagem com superabundância de palavras e quase sem pensamento. (BLANCHOT, 1997, p. 51-52).

Assim, autor e leitor se movem. *Epur se muove*. Estão em mobilidade constante. Agitam-se, mas não dentro de um livro, mas sim na mente do autor e na mente do leitor. Pensamentos em ebulição, o leitor quer conhecer o mapa mental do criador e o som pode dar-lhe uma pista substancial, substantiva da ordenação de quem quer falar e, por não ter outra opção, escreve. Isso dificulta o processo comunicacional culturalmente dado. Isso provoca ruídos da tinta no papel, que se cala. Pensar o livro é amordaçar suas letras. E assim ficam as duas almas distantes, no tempo e no espaço, leitor e autor, sem atores, sem saber quem são, o que se imaginou na tentativa primeira de se fazer telepatia pelo papel. O livro, incômodo, pede adaptação. Adaptação do olhar, visual, que compete com o ouvir, o escutar. Talvez a alma do autor e a alma do leitor se encontrem enquanto vibrarem juntas. Som é vibração. Um aprendizado de ambos os lados deve ocorrer. Autores e leitores em movimento, em aprendizagem, em adaptação. Caso contrário, será necessário concordar-se com Fernando Pessoa (2010), que admite que “a alma de outrem é outro universo com que não há comunicação possível”.

6 ECCE HOME: UM NOVO SENTIDO PARA O HOMEM

Cantando na Chuva (Singin' in the Rain) é um exemplo fílmico da mudança da tecnologia comunicacional do cinema mudo para o cinema falado, e justamente por este aspecto, interessa ao presente estudo. Quando o cinema passa a falar, i.e., quando o cinema consegue registrar a voz dos atores, uma nova solução e um novo problema se instalam. Solucionado, equacionado está o problema do impedimento da captação da voz, e o cinema passa a ganhar vibração sonora vocal. Os músicos que acompanhavam ao vivo a execução dos filmes nas salas de cinema se tornam tecnicamente dispensáveis, uma vez que o cinema passa a ser conceituado como uma arte audiovisual. Assim, o texto audiovisual que vem pela tela atinge olhos e ouvidos. É a arte imagética que se concatena com o som ou é arte sonora que se concatena com a imagem. O que importa de fato é o registro cinematográfico que o enredo de *Cantando na Chuva* realiza: o cinema ganha voz.

Em *O Carteiro e o Poeta (Il Postino)*, o carteiro Mario Ruoppolo, não se achando à altura do poeta e desejoso de se comunicar com ele, adota uma linguagem própria ao gravar em “uma espécie de rádio que repete o que se fala para ele quantas vezes se desejar”, a tecnologia do gravador, já disponível à época da narrativa marcada no filme. Lança mão, então, do microfone e não da caneta, para comunicar ao poeta suas intenções saudosistas, suas memórias, rememoradas através das maravilhas da ilha que habitava, na Itália, local de exílio do poeta Pablo Neruda.

Um. Número um. Ondas de Cala di Sotto. Pequenas. Número dois. Ondas grandes. Número três. Ventos nos penhascos. Número quatro. Ventos atrás dos arbustos. Número cinco. Redes tristes de meu pai. Número seis. Sino da Igreja Nossa Senhora das Dores com o padre. Número sete. Céu estrelado sobre a ilha. Número oito. Batidas do coração de Pablito. (IL POSTINO)

Emblemático e especialmente simbólico é o plano em que o carteiro quer capturar o som do céu estrelado (ou das estrelas do céu) e revela em sua narrativa: “Nunca pensei que fosse tão lindo”. Assim como em *Central do Brasil*, quando Dora, que escreve cartas para os analfabetos que desejam enviar suas missivas, às vezes altera as palavras, alterando o sentido original do que o remetente quisera comunicar, às vezes alterando a carga emocional, o tom, desta ou daquela narrativa.

Ora, de um lado *Cantando na Chuva* e, de outro lado, *O Carteiro e o Poeta*, conseguem consolidar a questão tecnológica na captação do som. A Galáxia de Marconi e a indústria fonográfica podem, finalmente, se associar à Galáxia de Gutenberg e resolver esta equação entre livro e som, som e livro, letra e voz.

Ainda que Umberto Eco (2010, p. 17) afirme em *A Memória Vegetal e outros escritos de bibliofilia* que “O livro é um seguro de vida, uma pequena antecipação de imortalidade”, há que se pesar o aspecto mercantil do livro e, por conseguinte, a momentaneidade da tecnologia do livro e do audiolivro. O audiolivro, diferentemente do livro, já nasce na era digital. Enquanto o livro digital é a digitalização do impresso, circulando no vício da ocularidade num loop, o audiolivro representa uma migração para a cultura do ouvir numa sociedade digitalizada. Segundo Melo e Morais (2010, p. 223):

Dentro deste contexto, a digitalização da sociedade é um progresso irreversível. Talvez, ainda demore meio século para esse meio de transmissão se impor, mas nada deterá o seu domínio. Nem uma guerra. Nesse caso o processo de digitalização será acelerado, como aconteceu com o desenvolvimento do radar durante a Segunda Guerra Mundial.

É oportuno observar a palavra ‘tecnologia’ no que comenta Goody e Watt (2006, p. 25): “Todas essas civilizações – sumérios, egípcios, hititas e chineses – eram letradas no sentido de que seus grandes avanços na administração e na tecnologia estavam indubitavelmente conectados à invenção de um sistema de escrita”. Tecnologia, sim, ainda que limitada, quando comparada aos recursos digitais de leitura hodiernos. O audiolivro, contudo, não é uma palavra autônoma; ele depende do livro que seguirá até o estúdio para ser oralizado e digitalizado. Vale lembrar ainda que tentativas envolvendo a gravação dos poemas de Pablo Neruda em inglês e o *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa – nas vozes de Antonio

Candido, Davi Arriguci Jr. R José Mindlin, satisfazendo Luiz Tatit (2010) –, foram empreendidas antes da efetiva fase inaugural do audiolivro.

O audiolivro é um produto cultural mestiço. O audiolivro surge da estreiteza do abraço do papel com a oralidade, do autor com o leitor, da modernidade tecnológica à leitura medieval em alta voz. Ou ainda, na visão da Escola de Frankfurt, surge da estreiteza do abraço oportunista da indústria fonográfica juntamente com a indústria editorial. Aqui, há espaço para considerá-lo viril e vil, como ameaçador e ameaçado, imbuído de soluções e vilanias, que o comportam, o compõem e o substanciam.

Mas, ressalva-se, nem mesmo os avanços tecnológicos são passíveis da perpetuidade palimpséstica que busca o homem. Avisa Báez (2006, p. 309) que:

Um dos mais avançados formatos do livro na atualidade é o CD, seguro e capaz de armazenar milhões de informações. Sua composição de alumínio e policarbonatos o converte num material não-biodegradável de grande duração. Apesar de seu prestígio, descobriu-se em 1999 que é atacado por um fungo do tipo *Geotrichum*, que é, em essência, um fungo comum, usado até na feitura de queijos e na dos cítricos. O *Geotrichum* se introduz nos CDs da seguinte maneira: entra pelas bordas e mantém uma trajetória sinuosa que causa danos irreversíveis nas trilhas do disco até destruí-lo. Como se pode ver, o perigo é real.

Os meios eletrônicos, lembra Zumthor (2007, p. 14), auditivos e audiovisuais são comparáveis à escrita por três de seus aspectos:

- Abolem a presença de quem traz a voz;
- Mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;
- Pela sequência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *media* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada tornar-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto.

Mas, ao concordar que esses mesmos *media*, que apreendem som e imagem, diferem da escrita, declara o pesquisador medievalista: “o que eles

transmitem é percebido pelo ouvido [...], mas não pode ser lido propriamente” (ZUMTHOR, 2007, p. 14).

O audiolivro, pela tecnologia empregada, pode fazer valer o que defende a Lei do Livro, ie., “assegurar às pessoas com deficiência visual o acesso à leitura”. Faz-se, aqui, a ressalva, no entanto, de que o livro em meio digital, magnético e ótico, entendido pela lei como “uso exclusivo de pessoas com deficiência visual”, como defende a Lei, peca por limitação das benesses que o processo comunicacional do audiolivro pode ofertar ao leitor-ouvinte que se expõe a ele. Contudo, o aspecto positivo da formalização jurídica está em equiparar ao livro, “os livros impressos no Sistema Braille”.

Uma vez que Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* disse: “Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 1994, p. 167), sua voz deve ser ouvida. Ainda que “Com a gravura na madeira, conseguiu-se pela primeira vez, a reprodução do desenho, muito tempo antes de a imprensa permitir a multiplicação da escrita” (BENJAMIN, 1980, p. 6), a imprensa não passa ao largo do que interroga o pensamento benjaminiano. A reprodução mais perfeita, em sua opinião, jamais captaria o *hic et nunc* da produção artística. Nem a reprodução do livro – que é memória e história – escaparia, portanto, desse estigma. Reforçando esta posição, bem como a de Roger Chartier em seus trabalhos, cita-se Eco (2010, p. 15):

Com a invenção da escrita, nasceu pouco a pouco o terceiro tipo de memória, que decidi denominar vegetal porque embora o pergaminho fosse feito com pele de animais, o papiro era vegetal e, com o advento do papel (desde o século XII), produzem-se livros com trapos de linho, cânhamo e algodão – e por fim a etimologia tanto de *biblos* como de *liber* remete à casca da árvore.

Guido Pigni pode estar certo: Schubert quer permanecer e por isso escreve. O compositor, da letra e da nota, quer ser multiplicado rumo à imortalidade. Com o audiolivro, a relação autor-leitor e autor-mercado e autor-futuro tem outras nuances e concepções que o livro incapacita, impossibilita. Mas ‘o aqui e o agora’ da peça musical de Schubert pode ser encarado como legítimo, autêntico, original apenas

quando tocada ou comandada por Schubert, na presença de Schubert, pela composição de Schubert, pela regência de Schubert e na ambiência dele também. Eis a questão aurática.

Existem, é verdade, trabalhos de Rachmaninoff compostos e executados por Rachmaninoff (2010). Existem, é fato, composições e execuções de Ennio Moricone por Ennio Moricone (2010). Isto faz interseccionar duas temáticas oriundas deste estudo: a associação entre música e literatura e a morte do autor quando da escritura do livro. O livro transforma o leitor no Grande Leviatã, que tudo pode e tudo domina, ao mesmo tempo em que poderia dizer o leitor ao autor: “[...] *mi sentivo come una barca sbattuta in mezzo a tutte queste parole*”, como em *O Carteiro e o Poeta*. (sinto-me como um barco batendo entre suas palavras).

A partitura está para o som, assim como a palavra escrita está para a palavra falada. De um lado o autor e do outro lado o leitor e o mercado no meio, às vezes facilitando, às vezes dificultando o encontro triunfal para ambos.

O autor agoniza em cada letra escrita, deteriora-se em casa nota ideografada. Rachmaninoff conseguiu gravar seus trabalhos por ele mesmo em áudio. Ennio Moricone beneficiou-se tecnologicamente do áudio e da imagem. Tudo para marmorizar o estilo, a intenção, a autoria. Ora, depara-se aqui com a possibilidade de registro sonoro a partir da batuta intencional do maestro-autor; autor que, como já apontado, é mestre de palavras que deverá ser também mestre de sons, mestre de música. Melodia, harmonia, ritmo e literatura.

O que Goody e Watt (2006, p. 29) argumentam para a escrita, serve também, talvez, para a música: “A noção de representação de um som por um sinal gráfico é ela própria um salto tão espantoso da imaginação que, o que é notável, nem é tanto que tenha ocorrido relativamente tarde na história humana, mas que ela tenha ocorrido de alguma maneira”.

Ao desejar utilizar-se da tecnologia para registrar a intenção comunicacional de suas peças, Rachmaninoff e Ennio Moricone desafiam Walter Benjamin e sua aura, compreendendo que, a despeito da perda da aura, a reprodutibilidade técnica acaba se compondo numa única via frente à imortalidade do homem e ao tempo que foge, como no soneto de Shakespeare apresentado no segundo capítulo – a

reprodutibilidade benjaminiana é a descendência shakespeariana. Contudo, diria Benjamin (1980, p. 7):

Sob a forma de fotografia ou de disco permite sobretudo a maior aproximação da obra ao espectador ou ao ouvinte. A catedral abandona sua localização real a fim de se situar no estúdio de um amador; o musicômano pode escutar a domicílio o coro executado numa sala de concerto ao ar livre.

Tudo isto, porém, ao custo da perda de sua aura original. Beethoven só é Beethoven quando este mesmo rege o que compõe e se ouve. Mesmo ensurdecido, Beethoven se originaliza quando assina a própria execução da obra. Mas Beethoven não vive mais. Caso contrário, será interpretação. Só o original tem autenticidade, autoridade, autoria. O resto é versão.

Com o audiolivro, no entanto, na arte da escrita sonora, surge a possibilidade inaugural de o autor ler o seu próprio texto. Várias variáveis atuam na decisão de o autor ser seu intérprete, como, por exemplo, sua voz, sua intenção, sua dinâmica, sua voz interior, a voz dos personagens como imaginara, a história como tecera, o mito como construía, entre sustentidos e bemóis, entre graves e agudos, seguindo ao *calando, morendo, perdendosi*. Contudo, o autor do livro poderá ser também diretor de sua obra gravada em estúdio por um *tercius*, um profissional da voz, ator, locutor, narrador, que consubstanciará a obra na verve sonora. Possibilidades para as quais o livro se cala.

Neste sentido, o audiolivro resolve a deterioração do autor frente ao leitor de uma forma distinta que o livro tenta fazer, e a imortalidade de Umberto Eco (2010) se refaz. Mais próximo da pele do ouvido do leitor está o texto que vem da letra ao som. Mais distante da pele do ouvido do leitor está a letra que vem pelos olhos de Schubert e pelo papel pálido que ele assina. Schubert é um criador de imagens pelo som, como prescreveria Piaget; a partitura é apenas uma desculpa ao esquecimento, à envelhescência da ideia. O audiolivro sussurra aos ouvidos humanos; o livro sussurra aos olhos. Escolha incorreta do canal errado para a comunicação que nasce no som.

“[...] o primeiro livro que veio para a humanidade é [...] um livro de pedra que foi os dez Mandamentos, de Moisés” (DANIEL FILHO, 2010). McLuhan (2005, p. 35)

afirma que “O livro foi a primeira mercadoria produzida em massa” e que “[...] foi a primeira máquina de ensinar [...]” (MCLUHAN, 1971, p. 199). A imprensa passa a ser sinônimo de reprodutibilidade capitalista, e o livro é assumidamente um produto, mercadoria. Com o audiolivro, para sua entrada definitiva no cenário mediático, não pode ser diferente.

Pensamento. Som. Fonema. Letra. Sílabas. Palavra. Frase. Oração. Parágrafo. Introdução. Desenvolvimento. Conclusão. Texto. Livro. Som. Pensamento.

Nessa metamorfose com o propósito da comunicação compreensiva do pensamento, a palavra tem papel central, vital e letal. Pode a palavra suportar a comunicação eficiente, quando início e fim se coadunam num sentido e significação completa, se unindo em unísono, podendo oferecer também risco ao simbolismo que representa o fenômeno comunicacional, ou à forma ou ao conteúdo.

Assim, o texto escrito pode ser suporte acessório, adjutório e imprescindível no apoio à palavra suspensa no ar, pois assim como o texto escrito fornece a oralidade, também a oralidade deve oferecer apoio estrutural à elaboração do texto escrito. A palavra escrita é adjetivo de um substantivo completo a quem ouve, que é a palavra falada e o som.

O homem, alfabetizado elementar e primordialmente no som e para o som, é encaminhado para a educação formal, a escola, com o intuito primeiro de compreender e dominar a curva gráfica de um sistema de signos sem sentido, ‘a’, ‘b’, ‘c’, etc., que registram sons e que retornam à condição sonora, ganhando sentido, desde que lidos. Assim, a forma como se escreve deve, talvez, depender mais da forma como se fala, do que seu reverso. A palavra sonora é parteira e precursora da palavra escrita. O leitor precisa estar condicionado, então, à eficiência da bilateralidade do processo de construção midiática do livro, qual seja, da escrita, enquanto codificação, e da leitura, enquanto decodificação. Leia-se, escrever é codificar sons em letras; ler é decodificar letras em som. Escrever e ler, ler e escrever são processos biunívocos.

O leitor do livro é aparentemente tão solitário quanto o escritor do livro. Contudo, há que posicionar o ato da leitura, numa perspectiva social, como identificação de *status* mesmo que apenas num *momentum*. Como aponta Bordieu (1996, p. 238), numa abordagem bastante reducionista, “a leitura é o que aparece

espontaneamente quando se vai ter tempo para não fazer nada, quando se vai ficar fechado sozinho em algum lugar”. Contudo, o leitor, aprisionado em uma redoma de vidro, encastelado em seus pensamentos que se entrelaçam com os do autor primário, é um sujeito diferenciado que lê, quaisquer que sejam os lugares onde se aloca. Um desconhecido que porta um livro é um sujeito diferenciado; um sujeito que lê concentradamente um livro é reconhecidamente um sujeito intocável. O livro individualiza o sujeito leitor. Segundo Gerbner (1967, p. 59), “ouvimos de manhã no rádio o noticiário ou um programa de música enquanto tomamos nosso café ou nos dirigimos de carro para o trabalho. O passageiro de trem de subúrbio lê seu jornal esquecido do mundo “real” à sua volta”. No entanto, um único livro é capaz apenas de pescar um único leitor num momento também único. O audiolivro, entretanto, poderá ser um pescador de homens mais eficiente. Evidencia Hébrard (1996, p. 42) que “é difícil imaginar que o livro não possa ser o mais perfeito dos educadores e, portanto, debruçamo-nos muito pouco sobre a dificuldade do ler, a não ser nos tratados pedagógicos que afirmam que seria necessário apenas um pouco de atenção”. O audiolivro precisa identificar seu público.

Homero faz pensar o que equívoco do autor seja calar-se. Homero também faz pensar que o autor cegado é um autor melhorado. Sob o guarda-chuva comunicacional do audiolivro, estarão os analfabetos, os semi-alfabetizados, os estudantes de língua estrangeira, crianças em processo de alfabetização, os *businessman* sem tempo, os sem-tempo, os alunos universitários, os engarrafados no mar de automóveis de cidades grandes. É o audiolivro rumo à formação de seu público ouvinte, desenhando possivelmente traços iniciais de uma cultura de massa.

O audiolivro, que pode vir pela *internet*, pelo celular, mp3, pelo cd (VEIGA, 2009, p. C8), vem a atender público amplo, diversificado, treinado pela Galáxia de Marconi e destreinado pela televisão e pelo livro, pilares da cultura do olhar. Como já apontado, o audiolivro está entre o livro e o cinema – ou a televisão.

Em verdade, será possível encontrar os amantes do cheiro do livro impresso e aqueles que não se adaptam à matriz sensorial auditiva por preconceito ou falta de treinamento, como se o audiolivro não tivesse a mesma aura benjaminiana do livro, como concordaria o senhor Ballici de Pirandello (1962) em *Mundo de Papel*, que acaba por não suportar que alguém leia os livros para ele.

O problema central se desenha a partir de então: missão mais difícil ao leitor que acessar o livro é libertar o autor; missão mais difícil que escrever é transmutar sons em letras inflexíveis para um público multissensorial.

Quem ensina a ler são os livros e suas mentes compactadas dentro deles. Quem ensina a ler não é a escola. A escola, enquanto instituição alfabetizadora, ensina a encontrar a chave do enigma do letramento, que está aquém, muito aquém, da decifração da mente reta e sinuosa de quem escreveu seus pensamentos em pura celulose. Na leitura que a escola pretensamente convida a fazer, falta oralidade e pessoalidade. Assim, nesta história que *status*, escola, livros, leitores e escritores escrevem talvez a frustração recaia inevitavelmente sobre o dorso do autor. Frustrado por não ser compreendido como idealizara, faz a pena avançar para encontrar o leitor no final do parágrafo, atônito, para mostrar-lhe a direção. E mesmo que lhe mostre a direção, talvez falte o sentido. Leitores sem sentido, leituras sem sentido. A materialidade do livro está distante de aproximar autor e leitor. Já não se sabe se o livro é maior que seu conteúdo, assim como o filme é maior do que o cinema. E, neste sentido, é preciso cuidar para que o livro não seja a representação da plena sabedoria, nem o audiolivro, que se insere numa espécie de filosofia da linguagem, seja a representação do rival da sabedoria do livro, pois as representações facilmente são assumidas por totalitárias, monolíticas e monotemáticas. Aqui, a compreensão da função do livro deve ser estendida e inquirida. Ao analisar o livro e as formas de leitura como um “questionário novo”, Chartier (1996, p. 78) lembra que:

pensar que os atos de leitura que dão aos textos significações plurais e móveis situam-se no encontro de maneiras de ler, coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas e de protocolos de leitura depositados no objeto lido, não somente pelo autor que indica a justa compreensão de seu texto, mas também, pelo impressor que compõe as formas tipográficas, seja com um objetivo explícito, seja inconscientemente, em conformidade com os hábitos de seu tempo.

O livro é um produto cultural que se aproveita da prática cultural da leitura. Leitura é prática. Livro é produto. E leitura, segundo Pierre Bourdieu (1996, p. 231), também pode ser entendida como consumo cultural. Se o livro é o produto cultural, a leitura é seu consumo, sua prática cultural. Assim, o audiolivro deve passar pela

aprovação de sua entrada entre os *media*, ou não será validado pelo consumo cultural ou pela nova forma de leitura.

É preciso considerar as palavras de Benjamin (1980, p. 25) ao se adentrar ao tema que coloca *vis-à-vis* o audiolivro e o consumo de massa, na medida em que o audiolivro deve vencer esta barreira, qual seja, a de se constituir um meio de comunicação de massa, para que seja validado. Diz o autor que: “a massa é matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade”.

O livro é tão cartesiano quando a leitura – e isto se torna importante na definição de um público leitor. O mesmo deve ocorrer com o audiolivro na identificação de seus pares. E por se mencionar o método cartesiano, quadriculado, esquadrinhado, linear de Descartes, vale dizer que o filósofo frente à possibilidade de ser mal interpretado, mal compreendido, enquanto autor de uma ideia que adquire a forma da linguagem escrita, reflete: “Ora, faz agora três anos que chegara ao fim do tratado que contém todas estas cousas e começara a revê-lo a fim de o pôr nas mãos de um impressor [...]”. Ao mesmo tempo em que o livro surge como necessidade de permanência, o livro envia ao futuro o que se conhecia até sua publicação. Tais conteúdos passam, não raro, por revisões periódicas, o que fez aumentar a cautela de Descartes e admitir, ao ter que revisar todas as considerações que endereça ao futuro em *Discurso do Método*, “que sempre me fez aborrecer o ofício de fazer livros”. (DESCARTES, s.d., p. 124)

A busca de Descartes, conduzida aqui ao diálogo com *Ashes and Snow*, de Gregory Colbert, revela-se *mister* no que tange a figura humana e a natureza, isto é, “tornar-nos senhores e possuidores da natureza”. (DESCARTES, s.d., p. 125) e nisso se identifica a busca pela razão ou bom senso, “naturalmente igual em todos os homens” e “a única cousa que nos faz homens e nos distingue dos animais” (DESCARTES, s.d, p. 41-42).

A solidez do “Penso, logo existo” nasce da dúvida de tudo aquilo que se sabe, ou melhor, que se imagina saber. O menino de *Ashes and Snow*, ao portar o livro, porta o conhecimento, que é porta. O texto visual de Gregory Colbert, no entanto, silencia e questiona. Na relação do homem com a natureza, não é possível impor-lhe o livro. O livro, já apontado, é um ente sobrenatural, não pertence à natureza, não está na natureza. A equação de *Ashes and Snow* é de difícil solução para o

animal, que pode curvar-se ao homem, não pelo livro, como objeto e produto cultural, mas pelo som, que advém da leitura em alta voz. A natureza, significada no elefante submisso, compreende o que é som, mas ignora o que é um livro. Para o animal, assim como para o homem, o som é alerta e obediência.

Tudo aquilo que é comunicado através dos sentidos deve ser questionado, interrogado, duvidado. Assim, a dúvida conduz Descartes até sua única plataforma de apoio: pensar é existir. Curioso que, ao questionar aquilo que os sentidos projetam e fazem sentir, Descartes antecipa a lógica, talvez pelo seu reverso, dos meios de comunicação de massa exponenciados pela ótica frankfurtiana.

Relata o tradutor, em seu prefácio, o método predominantemente usado por Descartes para escrever seus livros, ainda que pese a constatação de que não era afeito ao ofício de escrever livros. Diz o tradutor que Descartes, em seu processo criativo, "trabalha devagar, geralmente deitado, levantando-se um pouco, de quando em quando, para tomar uma nota, e voltando logo à posição anterior para meditar" (DESCARTES, s.d., p. 22). Afirma, por sua vez, o próprio Descartes (s.d., p. 23) em carta a Mersenne: "Nunca tive gosto em fazer livros e apenas comprometera-me convosco e com outros amigos, para que o desejo de cumprir a palavra mais me obrigasse a estudar, pois de outro modo nunca chegaria ao fim".

Assim, leitura e escrita são categorizadas assumidamente cartesianas: linear, de baixo para cima, da esquerda para a direita, invariável, paginada, encadernada, *folio*, folheada em numeração indo-arábica. A revelação dos segredos do autor também estaria sujeita ao relato narratológico cartesiano, segundo sua metodologia.

René Descartes estabelece estas máximas, estes passos, estes parâmetros, estas diretrizes para que possa atingir a verdade. Para o filósofo, o contrário da verdade é o erro, o falso e a falsa razão e repudia sequer a possibilidade de que "seja um pouco de cobre e de vidro o que tomo por ouro e diamantes" (DESCARTES, s.d., p. 43), "mas, ao contrário, todo o meu intuito era conquistar certeza e rejeitar a terra movediça e a areia para encontrar rocha e argila" (DESCARTES, s.d., p. 78), livrando-se de "um caos tão confuso quanto o podem imaginar os poetas" (DESCARTES, s.d., p. 101). Ora, a leitura não pode ser amparada na leitura movediça, pois terá seu resultado comprometido. René Descartes elucida ainda algo que pode metodologicamente favorecer a crítica literária e a relação autor-leitor, ao esmiuçar suas tensões entre o "escrever-não

escrever” que predominou até a publicação definitiva do Discurso do Método. Em sua relação com o papel, em sua relação com o leitor e ainda dentro da relação autor-autor, escreve o filósofo:

Sem dúvida, sempre se olha de mais perto para aquilo que se crê deve ser visto por muitos do que para o que apenas fazemos para nós mesmos (e, muitas vezes, as cousas que se me afiguravam verdadeiras, quando as comecei a conceber, pareceram-me falsas quando as quis pôr no papel) – já porque, para não perder ocasião de ser útil ao público, se disso sou capaz e se os meus escritos valem alguma cousa, possam os que os tiverem depois de minha morte utilizá-los do melhor modo que entenderem. (DESCARTES, s.d., p. 130)

Escreve-se para a posteridade cotidiana do amanhã e do próximo século. Escreve-se para quem não está lá. Assim, Descartes ensina que autor e obra podem ser perpétuos e que o leitor, bem como o autor, tem poder decisório sobre o valor simbólico do que se registra para a posteridade. Entre a interpretação do leitor e a original do autor, posiciona-se Descartes dizendo que: “não seria possível conceber tão bem uma cousa e assimilá-la, quando é aprendida de outrem, como quando nós mesmos a inventamos” (DESCARTES, s.d., p. 134).

Deste modo, Descartes declara que “gostaria de mostrar neste discurso quais foram os caminhos”, leia-se o método, “que segui, e de nele representar a minha vida como num quadro, a fim de que cada qual a possa julgar” (DESCARTES, s.d, p. 43). Descartes ainda declara que o continuísmo ou a perpetuação do conhecimento deve ser sustentado de forma a se constituir uma cultura evolutiva do ponto de vista da ciência. Assim como na manutenção da cultura, objeto fiel da cultura oral, Descartes assim se anuncia segundo suas próprias palavras, seja na ciência ou na cultura:

[...] comunicar fielmente ao público todo o pouco que eu descobrira e convidar os bons espíritos a que procurassem ir além, contribuindo cada qual segundo sua inclinação e seu poder para as experiências que seria necessário fazer, comunicando também ao público tudo quanto aprendessem, a fim de que os últimos comesçassem sempre onde os precedentes haviam terminado, ligando assim as vidas e os trabalhos de muitos, e fôssemos assim todos juntos muito mais longe do que cada um de nós individualmente poderia fazê-lo. (DESCARTES, s.d., p. 127)

As letras levaram Descartes à dúvida. Esta é, sim, uma das mais nobres funções sociais do livro, qual seja, publicar, ou seja, tornar público o empirismo existencial de um espírito, no conceito cartesiano ou descartesiano. A leitura é, para Descartes, como “conversar com homens de outros séculos” (DESCARTES, s.d., p. 46).

Descartes esboça e ensaia uma relação com seu leitor e antecipa a sua crítica, dando uma noção da distância geométrica e literária entre emissor e receptor, autor e leitor, mestre e aprendiz, dizendo:

Não quero absolutamente influir no julgamento de ninguém, falando, eu próprio, dos meus escritos. Mas folgaria muito que eles fossem examinados, e, a fim de que tenha para isso ocasião, suplico a todos que queiram apresentar objeções que se dêem ao trabalho de as enviar ao meu livreiro, pelo qual, logo que delas seja informado, procurarei dar ao mesmo tempo minha resposta. Desse modo os leitores, vendo justamente uma e outra, julgarão, mais facilmente, da verdade. Não prometo dar nunca respostas, longas, mas apenas confessar bem francamente os meus erros, se os reconhecer. (DESCARTES, s.d., p. 140-141)

Mas não se resolve um livro com uma carta. O livro deveria bastar. O livro deveria bastar-se. Assim, escrito em francês, considerada língua vulgar, a desafiar a tradição de escrita e leitura em latim, Descartes encontra público minoritário à publicação de seu *Discurso*. No somatório destas paisagens, de Descartes a Gregory Colbert, pode-se definir a compreensão da leitura como, portanto, uma tentativa de negociação. A leitura é resultado de várias variáveis. Aos seus futuros leitores, diz Descartes que acredita na dificuldade da leitura e, logo, de ser compreendido e que “não me admiraria menos [...] que alguém pudesse aprender a tocar excelentemente lira somente porque lhe houvesse posto diante dos olhos uma boa partitura” (DESCARTES, s.d., p. 142).

O mesmo se pode dizer, portanto, da leitura. A leitura requer mais instrumentos. Pelo exposto, Descartes é válido à análise conjuntural contemporânea do audiolivro, seja pela relação autor-autor, i.e., sua relação interior, autor-leitor, o valor perpétuo do autor e sua obra, tornando o advento da possibilidade do livro que fala, bem como a crítica à leitura e o estudo do audiolivro, oportuno e não importuno.

O livro, fetichismo visual sobrenatural, participa do texto pictórico, mas não combina naturalmente com os elementos dispostos. Isto pode ser explicado por Martino (2008, p. 16):

Tome-se a página de um livro, por exemplo. Para um animal, ou para uma pessoa analfabeta ou que não conheça o idioma utilizado (código), a página não é senão uma coisa, um objeto, não chegando absolutamente a se constituir enquanto mensagem. Não se pode confundir a mensagem com o papel ou com a tinta. Ambos permanecem no nível empírico, no nível da materialidade das coisas e não das palavras (nível simbólico). Neste sentido são chamados de suporte (material) e como tais são apenas condições (imprescindíveis mas não suficientes) para a comunicação; trata-se de componentes dos meios, contudo não são exatamente meios de comunicação, já que por si só não comunicam (o papel, por exemplo, tem vários empregos). Para que a página de um livro se transforme em mensagem é preciso reunir tanto a atividade do leitor, quando o produto da atividade do escritor. Consequentemente, um livro na estante não é comunicação, senão a partir do momento dessa interação.

Assim, o livro examinado por Roger Chartier, desde o primeiro capítulo deste trabalho e desde o primeiro capítulo da história do livro, não é comunicação, senão pela leitura e compreensão do texto paginado em letras ou letrado em páginas, sejam elas de argila, de folha de planta, de pele de animal, de papel, de *pixel*. Para Martino (2008, p. 15), “o significado de comunicação também pode ser expresso na simples decomposição do termo comum + ação, de onde significado “ação em comum” [...]”. Desta maneira, a ação comum ao leitor e ao escritor não está obviamente na leitura *in silentio* e na escrita cifrada de letras asfixiadas. Mas a célula comum ao escritor e ao leitor na ambiência do livro, em primeira e última instância, é o som. O livro, uma sinfonia de surdos, é apenas uma instância intermediária, um suporte.

Aristóteles, o professor e filósofo grego, fundador de seu próprio Liceu, nem atribui à grafia constante no papel sua definição de letra, fazendo pairar sua definição exclusivamente no campo sonoro, como segue: “A letra é um som indivisível, embora não completo, mas de seu emprego numa combinação resulta naturalmente um som, pois os animais também fazem ouvir sons indivisíveis, mas a esses não dou o nome de letras”. (ARISTÓTELES, 1959, p. 310)

O livro refletido na tela de Amber Alexander parece ser a possibilidade da reflexão do suporte livresco como um alento, fazendo crer, às vezes, que é o livro ou

leitor, às vezes, que é a leitura, que se contesta. O livro se associa, assim, a um ato exclusivamente humano e, por isto, sobrenatural. O som está na natureza, mas o livro não.

Até boa parte da Idade Média, os escritores supunham que seus leitores iriam escutar, em vez de simplesmente ver o texto, tal como eles pronunciavam em voz alta as palavras à medida que as compunham. Uma vez que, em termos comparativos, poucas pessoas sabiam ler, as leituras públicas eram comuns e os textos medievais repetidamente apelavam à audiência para que “prestasse ouvidos” à história. (MANGUEL, 1997, p. 63-64)

Assim, pode-se argumentar com coerência que é o alunado que validará o audiolivro entre os *media*. Existe uma questão geracional que cerca o livro impresso, o livro digital, o livro sonoro. Esta questão só poderá ser resolvida transgeracionalmente, de tal sorte que é aparentemente o alunado e não o professorado que se constituirá no validador do audiolivro, o livro que vem pelas ondas do rádio, no cenário mediático em definitivo. A revolução na forma de aprender e de tocar o conhecimento é que possibilitará vias de acesso ao livro que fala.

E talvez o aspecto mais pernicioso seja a educação alfabetizante com vistas à leitura silenciosa. A escola cumpriu seu papel na formação do público leitor, pela via da alfabetização, mas também pode ser responsabilizada por treinar seus pupilos a uma leitura que implicou em mudanças sensoriais e comunicacionais de grande monta.

No século XIX, a leitura em voz alta voltou-se para certos espaços. De início, o ensino e a pedagogia: fazendo os alunos ler em voz alta, procurava-se paradoxalmente controlar sua capacidade de ler em silêncio, que era a própria finalidade da aprendizagem escolar. Lia-se em voz alta nos lugares institucionais como a igreja, a universidade, o tribunal. (CHARTIER, 1999, p. 143)

O livro é a concatenação da tecnologia provocada pelo homem e da habilidade desenvolvida da codificação e decodificação visual. O audiolivro é o mesmo que o livro, mas numa verve sonora, e, óbvio, com suas implicações

explicitadas aqui. Códigos sonoros à disposição da comunicação humana. Some-se a isso a condição do homem tal qual descreve Sodré (1996, p. 41):

O homem é, aí, antes de tudo, uma subjetividade capaz de atribuir sentido ao mundo, transformando os dados da realidade sensível em objeto do conhecimento, graças ao recurso da racionalidade. Depois, na esfera da prática, o homem é subjetividade que caminha do sensível para o racional com um impulso de autodeterminação, entendida como conquista do que lhe é próprio: autonomia, liberdade. Libertar-se é autodeterminar-se através da pura posse da razão por si mesma.

O homem-autor passa, então, a ser depositário e transmissor de sua realidade sentida e pensada. A complexidade do homem e a complexidade do mundo percebido encontram o desafio de buscar o suporte sensível à percepção do leitor.

Contudo, para vencer o desafio da leitura e do livro, o leitor deve matricular-se no processo que acomete a todos os que decifram, pelo menos, as letras, as palavras e os mitos que o papel tenta revelar. Neste sentido, destaca Bresson (1996, p. 27) que “as letras são, portanto, necessariamente orientadas, como as cifras, e pelas mesmas razões. São orientadas em relação à linha, seja ela reta ou não, seja percorrida da direita para esquerda, da esquerda à direita ou de alto a baixo”. Para Bresson (1996), a dificuldade da escrita está na correspondência ‘sequência gráfica-sequência falada’. Essa construção e encadeamento seria a causa da dificuldade da leitura, sempre falível.

Neste sentido, tal autor roga que “não podemos prescindir de um ensino para ter acesso à leitura” (BRESSION, 1996, p. 34). É hora e vez de se recuperar a oralidade do texto escrito, haja vista que, segundo Chartier (1996, p. 84), “a oposição entre visualização e oralização (da leitura dos livros) é, sem dúvida, o indicador mais manifesto de uma diferença nas maneiras de ler”. Só assim a prática da leitura será um ato natural. Como bem define Samain (2007, p. 64), mitos são “vozes vindas de muito longe e que se devem escutar”.

Caso contrário, caso não seja revisto o processo de alfabetização para uma leitura e escrita orais, as palavras de Hébrard (1996, p. 35) farão realmente muito sentido: “no fim das contas, sob os diferentes vernizes das modas pedagógicas, trata-se apenas de colocar na memória, à força de repetição, uma combinatória

elementar da qual nos serviremos para transformar os signos escritos em sons e vice-versa. Em princípio, só devem fracassar nisto os incapazes ou os preguiçosos”. Com isto, parece correto dizer que a leitura merece mais atenção que o livro, até mesmo porque o termo ‘leitura’, mais amplo e inespecífico, não se circunscreve ao livro, senão também ao universo imagético e sonoro.

Segundo Bresson (1996, p. 31), “os silêncios (ou pausas) na fala têm funções diversas, mas não são assimiláveis ao signo intervalo da escrita”. Ainda de acordo com Bresson (1996, p. 33),

podemos ainda distinguir outros vínculos entre escrita e voz: se podemos ler poesia mesmo em silêncio é porque continuamos a fazê-lo encontrando o ritmo e a melodia. Se, quando escrevemos, achamos que uma frase “cai” bem ou mal, é por causa de sua melodia, sua correspondência com os grupos normais de respiração.

Segundo Hébrard (1996, p. 37), “colocando o acento sobre o ler mais do que sobre o livro, sobre a recepção mais do que sobre a posse, os pesquisadores demonstraram amplamente que, na escola, não é a leitura que se adquire, mas são maneiras de ler que aí se revelam”. Bordieu (1996, p. 241), por sua vez, revela uma posição contraditória para a escola ao afirmar que “o que me surpreendeu nos testemunhos de autodidatas que nos foram relatados é que testemunham uma espécie de necessidade de leitura que, de uma certa maneira, a escola destrói para criar uma outra, de outra forma”. A questão da oralidade adquirida anteriormente ao egresso na escola deve ser reavaliada. Tentando valorizar o livro e seus recursos, Bordieu (1996, p. 234) conta assim:

penso num exemplo entre mil, aquele do itálico, e mais genericamente em todos os signos que destinam-se a manifestar a importância do que se diz, a dizer ao leitor “aí é preciso prestar atenção nisto que digo”, a colocação em maiúscula, os títulos, os sub-títulos, etc., que são igualmente manifestações de uma intenção de manipular a recepção. Há portanto uma maneira de ler o texto que permite saber o que se quer fazer que o leitor faça.

Como lembra Gerbner (1967, p. 57), “as questões suscitadas pelos meios de comunicação são usualmente as de novas ou diferentes maneiras de encarar a

vida”. O toque do livro, a assimilação visual, a apreensão do sentido pela mente possui uma trajetória de compreensão diferente para o caso do audiolivro *vis-à-vis* o livro. Isto suscita, sim, uma nova formulação, uma reformulação ou ainda uma recondução à cultural oral, anteriormente sem suporte. Com isso, o audiolivro pode representar a humanização do livro, reabilitação evolutiva da cultura oral.

Se, ao descrever o processo evolutivo do homínido, a comunicação aparece distintamente como elemento “humanizador” (GERBNER, 1967, p. 58), a evolução da comunicação passa a ser tema de exploração da própria compreensão da evolução humana. Ao distinguir os primórdios da comunicação, atesta Gerbner (1967, p. 58) que “conforme um número cada vez maior de pessoas se deu conta de influências culturais além de sua própria tribo ou aldeia”, usadas na base do processo pedagógico e religioso, “a interação social se tornou fundamentalmente oral e progressivamente regional, mais que puramente tribal”. Para descrever a cultura oral, Gerbner (1967, p. 59) elucida que “um conto que a pessoa ouvia o avô contar e que contava por sua vez aos netos durava um século”.

Contudo, a Revolução Industrial, alterando a paisagem sonora de Schafer, de forma inespecífica quanto ao tipo de produção cultural, diferenciou sensivelmente a relação entre o homem e a cultura, a sua própria cultura, bem como outras culturas, num sentido, objetivo e pretexto de massificar produtos culturais, alternando “o processo milenar de infiltração e transmissão pessoa-a-pessoa de tudo quanto alcança um ser humano” (GERBNER, 1967, p. 59). Avança Gerbner (1967, p. 59) relatando que “remotos contadores de histórias produzem em massa novas histórias a toda hora e as contam a milhões de crianças, pais e avós *ao mesmo tempo*”. O conteúdo nuclear da comunicação já não é o cotidiano, mas, isto sim, os cotidianos.

Ao analisar trabalho de Félix Guattari e sua preocupação com o paradigma tecnológico contemporâneo, registra Mattelart (1999, p. 184) que:

o novo ambiente tecnológico força a considerar as dimensões máquinicas na produção de subjetividade [...] as máquinas tecnológicas de informação e comunicação, da informática à robótica, passando pela mídia, operam “no centro da subjetividade humana, não só em suas memórias, em sua inteligência, mas também em sua sensibilidade, em seus afetos e em seu inconsciente.

Assim, para justificar o cenário no qual surge o audiolivro, orienta Gerbner (1967, p. 60) que uma nova revolução industrial no campo da cultura pela produção em massa de símbolos; e, ainda neste autor, encontra-se o prenúncio para tecnologias inovadoras da área comunicacional, ao afirmar que

os novos meios de comunicação proporcionam novas maneiras de selecionar, compor e partilhar perspectivas. As novas instituições de comunicação criam novos públicos além das fronteiras de tempo, espaço e condição social. Novos padrões de informação animam sociedades e máquinas. De par com outras mudanças dramáticas, alteramos a ambiência simbólica que confere significado e direção à atividade humana.

Para inserir o audiolivro no contexto dos meios de comunicação de massa, Gerbner (1967, p. 70) pode ser útil ao complementar que

os meios de comunicação de massa são modeladores dominantes desse fluxo porque são os únicos fa(u)tores de aculturação pública capazes de produzir e distribuir, em massa, sistemas comuns de mensagens para além das anteriores limitações da interação face a face e de outras formas de interação por mediação pessoal.

E mais, esse processo de produção cultural em massa se torna possível “somente quando meios tecnológicos estão disponíveis e surgem organizações sociais para a produção e distribuição em massa de mensagens”. (GERBNER, 1967, p. 73).

O livro se insere, desde a sua nascente, numa espécie de comunicação de massa. Relata Gerbner (1967, p. 73) que “houve “massas” (grande número de pessoas) alcançadas por outras formas de comunicação pública muito antes da moderna comunicação de massas”. O livro seguramente se insere neste contexto. Contudo, o audiolivro está inserido num contexto inovador. Gerbner (1967, p. 73) lembra que “mas os novos meios de instituições de produção e distribuição, os meios de comunicação de massa, propiciaram novos modos para chegar até as pessoas”. Numa nova roupagem intelectual e tecnológica está instaurada a contemporaneidade do audiolivro e suas nuances de ruptura e de descontinuidade. Contudo, para que o audiolivro se sustente numa definição irrefutável de meio de

comunicação de massa, há que se verificar a composição de seu público ouvinte-consumidor, segundo define Gerbner (1967, p. 75):

O processo por via do qual o conhecimento privativo se transforma em conhecimento público é literalmente o processo de publicação. A publicação [...] em sua forma mais avançada, é a produção e distribuição em massa de sistemas de mensagens que transformam perspectivas privadas em amplas perspectivas públicas. Esta transformação dá à existência (de) públicos. Uma vez criados, tais públicos são mantidos através de continuada publicação. [...] A significação verdadeiramente revolucionária das modernas comunicações de massa é a sua capacidade de “formação de público”. Vale dizer, a capacidade de constituir historicamente novas bases para o pensamento e a ação coletivas, de maneira rápida, contínua e difusa, através das fronteiras de tempo, espaço e condição social.

Ainda num prisma cultural de formação intelectual, argumenta-se que a demanda, ainda que massificada, se altera pelas necessidades de ajuste impostas dentro e fora dela. Pode ocorrer até mesmo o esgotamento de um modelo, de uma forma, de um produto cultural. O audiolivro é também uma atualização. No entanto, lembra Eagleton (2005, p. 45) que a cultura está acima e abaixo da vida social ordinária, “ao mesmo tempo incomparavelmente mais consciente e consideravelmente menos calculável”. Mas é também a “Originalidade por parte da narrativa e conseqüente esforço para sua fruição, características fundamentais da alta literatura, possibilitam que ela se coloque em um campo ideológico e de função social oposto ao da literatura de mercado” (REIMÃO, 1996, p. 27). Portanto, existem pistas de comportamento para a indústria cultural audiolivresca. A tendência, acredita-se, é que o audiolivro se expanda entre a alta literatura e a literatura trivial, como o recitativo entre a palavra e a música.

A música, assim como a letra, deve ser como Pã, o deus do pânico (QUIGNARD, 1999, p. 9). A respeito de Pã, esclarece Cotte (1997, p. 59): “Perseguida por Pã, deus da fecundidade e da potência sexual, a ninfa Siringe atirou-se nas águas do Ládon para escapar-lhe. No momento em que ia ser recolhida, transformou-se num caniço. Pã cortou-o e com ele confeccionou uma flauta pastoril, em lembrança daquela que amara”. Para Adorno (1975, p. 174), “a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta encantadora de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas do instinto humano”.

A Flauta Mágica, de Mozart, de um lado. De outro lado, Pã, da mitologia grega. E a Flauta de Hamelin ao centro. Ou então deverá o leitor ser como Mo, o encadernador de livros de *Coração de Tinta*, de Cornelia Funke, que, ao ler em voz alta um livro, faz com que o personagem saia das páginas e ganhe vida, da mesma forma como faz Cecília em *A Rosa Púrpura do Cairo*. Mo é conhecido como Língua Encantada. Caso o leitor não se equipare a Mo, poderá, agora, contar com o apoio do audiolivro.

Guido Pigni parece estar certo ao relacionar pictoricamente letra e som. Paul Zumthor pode se ufanar de sua pesquisa porque a letra precisa efetivamente ter voz. Isto porque quem empresta o nome das notas *do, re, mi, fa, sol, la, si* é uma poesia, um hino eclesiástico, apresentada a seguir, e que tem a seguinte tradução (www.territorioscuola.com): “Para que os teus servos possam cantar as maravilhas dos teus actos admiráveis, absolve as faltas dos seus lábios impuros”. (“**Ut**” *queant laxis / “Re”ssonare fibris / “Mi”ra gestorum / “Fa”muli tuorum, / “Sol”ve pollute / “La”bii reatum, / “S”ancte “J”ohannes*).

Música e Literatura. Palavra falada e palavra escrita. Livro e audiolivro. Imagens. *Ecce homo*. Eis o homem. Repleto de sons e imagens, pensa o homem, reflete, se expande, compreende, depreende, se instala, se impõe, recebe e troca.

Na formação gestáltica do homem, toda a sorte de informação codificada e decodificada o influencia. Ao mesmo tempo em que busca válvulas de escape para sua interioridade subjetiva, que é, em verdade, sua identidade, encontrou o homem os mais variados canais, as mais variadas extensões, as mais alternativas possibilidades de representar-se e ao outro. A busca pela comunicação é em grande parte a busca pela expressão. O método, o caminho já percorrido, que o homem criou para se comunicar parece morar na encruzilhada da necessidade percebida com a habilidade desenvolvida com a tecnologia (des)conhecida.

O homem deve ser compreendido e julgado pelos seus meios. Os meios que usa explicam o homem e, justamente por isso, necessitam de análise. Ao se analisarem os meios estar-se-á analisando o homem. Ao se analisarem os conteúdos das mensagens que o homem envia a ele próprio, estar-se-á melhor compreendendo quem é o homem. Os meios são sintomáticos do homem e o homem é sintomático dos meios. Ao se colocar o homem no centro da análise investigativa de um laboratório comunicacional, é possível localizar dentro dele um

mosaico comunicacional com implicações culturais bastante distintas. Tão sensível é a cultura do homem quanto forem os seus meios. E, neste ambiente, surge o livro como uma peça fundamental para se definir, conceituar, conhecer, compreender esse homem que surge multifacetado, multicomunicacional, multicultural. Não mais o homem, mas os homens, sujeitos diversos pela subjetividade que os explica.

O livro está no homem assim como o homem está no livro. Não se livra do livro o homem talvez por uma questão de dependência simbiótica: o livro alimenta o homem, em sua comunicação e sua cultura, em sua condição, assim como o homem alimenta o livro, em sua demanda e sua indústria cultural.

Analisar o livro pura e simplesmente do ponto de vista, ou do ponto de escuta, técnico é negligenciar parte essencial e explicativa do sistema de equações que constituem o retângulo de papel: o homem. Livros de carne, livros de história, livros da história do homem. Homens da história do livro. Histórias do homem de livros. Homens dos livros de história. História dos livros do homem. Livro do homem da história. Livros da história do livro. Livros. Homens.

Na medida em que o homem se move, os meios se movem, devem mover-se. A adaptação ocorre num fluxo que torna quase inexplicável quem foi o primeiro a mover-se na direção nada fortuita do dizer, do falar, do contar, do cantar, do narrar, do perceber. O livro, produto multicultural sobrenatural humano, parece compreender o homem e seus anseios.

A possibilidade medieva da oralidade na necessidade primeva da escrita e na naturalidade da fala. Ao final, afinal, encontra o homem o livro que pode falar. Eis um novo sentido para o homem, que acolhe o audiolivro, que o acolhe. *Ecce home*. Eis o homem.

O livro de Fernando Báez (2006), *História universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque*, consegue realizar um compêndio de momentos da história humana em que o livro foi entendido como vilão, como desnecessário, perigoso, atroz. O livro, para o referido autor, é frequentemente alvo da destruição pelo que representa – uma vez que o livro é repleto de significados - e pela constatação de que existem “centenas de narrações históricas sobre a origem do livro e das bibliotecas, mas não existe uma única história sobre sua destruição” soa como algo suspeito e que recebeu sua pesquisa e análise. (BÁEZ, 2006, p. 21)

Em Fahrenheit 451, o fogo é o inimigo do homem. E, neste ponto, é que Báez (2006, p. 21) faz lembrar que “Nas mitologias antigas encontramos centenas de narrativas em que se descreve como a água, o fogo ou algum outro elemento purificou a maldade humana ou a purificará num futuro adiado constantemente”. Há algo de divino no uso do fogo, como talvez faça lembrar *O Pássaro de Fogo*, símbolo da sabedoria, de Stravinsky.

Declara Báez (2006, p. 24) que “um livro é destruído com a intenção de aniquilar a memória que encerra, isto é, o patrimônio de ideias de uma cultura inteira” e que “Destruir é assumir o ato simbólico da morte a partir da negação daquilo que é representado”. Para Báez, a destruição do livro não é simplesmente a eliminação de um objeto físico, mas sim a destruição de um vínculo de memória.

Na cultura oral, quando se quer eliminar a memória de uma comunidade, matam-se os mais velhos. (nota de aula do Professor Osvando Morais).

E a razão para o uso frequente do fogo para eliminar os livros reside no que argumenta Baéz (2006, p. 26): “A razão do uso do fogo é evidente: reduz o espírito de uma obra à matéria”. Um livro em chamas já não é um multiplicador das ideias que o continham. E o golpe derradeiro, e confirmativo do valor do livro, “erro frequente atribuir as destruições de livros a homens ignorantes [...] concluí que quanto mais culto é um povo ou um homem, mais disposto se mostra a eliminar livros sob pressão de mitos apocalípticos”.

Nesta história da destruição de livros se observará que a destruição voluntária causou o desaparecimento de 60% dos volumes. Os restantes 40% devem ser atribuídos a fatores heterogêneos, entre os quais se destacam os desastres naturais (incêndios, furacões, inundações, terremotos, maremotos, ciclones, monções, etc.), acidentes (incêndios, naufrágios, etc.), animais (como a traça, os ratos e os insetos), mudanças culturais (extinção de uma língua, modificação de uma moda literária) e os próprios materiais com os quais se fabricou o livro (a presença de ácidos no papel do século XIX está destruindo milhões de obras). (BAEZ, 2006, p. 27-8)

A oralidade e o livro poderão ter um diálogo, ainda que o impresso não fale, e o resultado poderá possivelmente ser ouvido em *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, versão musical de *A Dama das Camélias* – literatura que se verte e converte em música, no momento em que Violeta diz suas últimas palavras e morre: *Cessarono*,

Gli spasmi del dolore, In me rinasce m'agita, Insolito vigore! Ah! io ritorno a vivere. (Cessaram os espasmos de dor, em mim renasce o movimento, insólito vigor, e eu volto a viver). O audiolivro é Sócrates ressuscitado. E neste ínterim é que anuncia McLuhan (2005, p. 163): “Estamos passando do escrito para o oral num ritmo muito mais veloz do que aquele em que os gregos desintegraram o seu culto oral por meio da palavra escrita”.

O Livro de Eli (The Book of Eli) é uma especulação futurística e apocalíptica sobre a arte, a guerra, a sobrevivência e um questionamento sobre o que é que resta, o que sobra, o que permanece num cenário de destruição. Pelo já elencado logo no primeiro capítulo desta pesquisa, ao se escutar as diferentes vozes que compõem a história do livro, a necessidade da permanência é um quesito que se insere na temática do livro e, neste sentido, em *O Livro de Eli* não é diferente. O filme parece tentar responder sobre o que permanece quando tudo se acaba. Nesta metáfora visual é composta e alicerçada a narrativa de *O Livro de Eli*. Se *2001 – Uma Odisséia no Espaço* é, no seu prólogo, um movimento elíptico ao passado, *O Livro de Eli* é um exercício sobre o futuro. Tão apocalíptico quanto “Toda vez que surge um novo dispositivo tecnológico, a tendência é proclamar a morte ou a obsolescência da linguagem anterior”. (BUITONI, 2010, p. 7)

Depois de uma guerra de proporções mundiais catastróficas, o globo se tornara inóspito, quase a expulsar os habitantes do planeta. Guerra esta que pode ter começado por causa do livro que Eli carrega. Trata-se de um exemplar único porque os demais foram queimados, a exemplo de *Fahrenheit 451*. Mas, no mundo apocalíptico de *O Livro de Eli*, o único, o elemento singular, é quase uma regra. Existe escassez constante, inesgotável. Há briga por água e por itens básicos de sobrevivência. Há compra e venda do que quer que seja e tudo se converte em moeda de troca; há escravidão, comunidades segregadoras, quase-cidades, pseudo-cidades, falsas pólis, organizações clandestinas, o caos. O caos e o homem. O homem ainda é seu mais dedicado inimigo. Neste cenário, surge Eli e seu livro. Um livro antigo, exemplar único de um livro antigo. Guardião de um livro misterioso, Eli tem uma odisséia a cumprir: seguir rumo ao Oeste. Deve conduzir o antigo livro em segurança até o oeste. Eli lê o mesmo livro todos os dias. Em sua caminhada, encontra seu inimigo, o anti-herói, que desejará obter a todo custo o livro que está

em posse de Eli. O mundo é um deserto cinza, e o mapa do tesouro é o próprio Eli, ou o que ele carrega consigo.

Aproxima-se de Eli o vilão e o hospeda, oferecendo-lhe segurança, tal qual faz o *diabolum* na *A História do Soldado* de Stravinsky. A diferença é que, neste caso, quem detém o livro é o herói e que não o está disposto a trocar. O homem quer ser guardião do livro e talvez isto explique a aura que o envolve milenarmente, até mesmo descontentando a reprodutibilidade técnica benjaminiana. No entanto, o líder malévolo, num maniqueísmo bem orquestrado, se surpreende ao descobrir que o hóspede carrega oculta e secretamente um livro grosso, velho, de couro, e que tem uma cruz na capa. O anti-herói buscava há anos o livro que Eli carregava. Os livros eram itens desnecessários no cenário apocalíptico criado por Albert Hughes e Allen Hughes, *The Hughes Brothers*, que dirigem o filme. No entanto, o inimigo de Eli deseja o livro para que possa exercer poder e pressão sobre sua comunidade, pois conhece o que advém do *Livro de Eli*.

O *Livro de Eli* é a Bíblia. A odisséia de Eli e o livro, que Eli conhece aparentemente de cor, *by heart*, é o enredo central da referida obra fílmica, que, apesar de se formatar como um texto audiovisual de aventura e sangue – lembrando que o homem também escreve sua história com sangue –, embute uma reflexão sobre o último exemplar do livro mais traduzido no planeta pré e pós-apocalíptico: a Bíblia. E mais, ao final, o vilão consegue obter o livro desejado e abre suas páginas, já conhecendo o conteúdo e imaginando o poder que teria sobre seus comandados, subjugando-os. Mas um dado derradeiro inesperado lhe é reservado e ali apresentado, quando o anti-herói está pronto para ler, para decodificar o livro pela leitura: a versão que Eli carregava da Bíblia era uma versão em *Braille*. Eli é o cego de nascença de Diderot. Eli tem o som. Ele não tem a visão.

O *livro de Eli* é, portanto, um livro sagrado, sacralizado. Mas ele decora a Bíblia, de tal maneira que já não mais precisa do livro, ele se tornara o livro, como, mais uma vez, o final de *Fahrenheit 451*. Com isto, compreende-se, ao final, que Eli carrega, ele próprio, a Bíblia. Num exercício de intertextualidade, é possível encontrar no filme *Cidade dos Anjos* (*City of Angels*), a mesma calibragem: os anjos habitam as bibliotecas para que possam tocar, aprender e se maravilharem com o conhecimento humano.

Eli consegue chegar ao Oeste, onde encontra uma fortaleza que guarda o que restou de arte e cultura naquele hipotético mundo pós-apocalíptico. Pede, então, que escrevam tudo o que ele ditar, na forma como ditar, com a exatidão de letra e voz, que satisfaria Paul Zumthor. Com isto, o mundo vê o único exemplar da Bíblia a salvo. Tão logo Eli termina o relato do livro, audiolivro corporal que ele se tornara, *griot* mais eficiente que *The Pillow Book*, a Bíblia encontra a prensa novamente, ao final do filme, e assim se vê perpetuada, materializada, resistente. Gutenberg renasceria na ótica pós-apocalíptica. E Eli morreria junto com Sócrates, dividindo o mesmo cálice de cicuta. A alvorada do livro parece ser mesmo o crepúsculo da oralidade. A materialidade da Bíblia e suas benesses frente à imaterialidade do *Livro de Eli* e suas benesses. A Bíblia, que precisa de tanto papel, coube num único homem. Eli.

Óbvio que o conhecimento humano também está depositado nas páginas dos livros. O que se questiona é que o avanço tecnológico pede e impele o livro a assumir outras conexões tecnológicas, outros suportes, o que pode fazer com que se compreenda erroneamente que da argila ao impresso e do impresso à tela, muita coisa mudou. Erro grave para a análise comunicacional, pois o suporte pode ser compreendido, em verdade, como a materialidade da palavra escrita e não simplesmente a materialidade característica deste ou daquele suporte.

Este trabalho, assim, entende o prólogo de *2001 – Uma Odisséia no Espaço* como possível ponto de partida à análise comunicacional e tem em *O Livro de Eli* seu ponto de chegada. De 2001 a 2010, o ano de lançamento de *O Livro de Eli*, encerra-se a análise fílmica e a contribuição cinematográfica presente nesta pesquisa ao se ouvir a voz que vem da arte imagética movente e falante. Efetivamente o audiolivro, o livro de língua solta, está entre o livro e o cinema. Entre o que não fala, o livro, e o que diz em demasia, o cinema.

Concorda-se, mais uma vez com Zilberman (2001, p. 56), ao que ela diz: “A leitura não está no fim de sua história, e sim no começo da trajetória individual de seus adeptos”. Haverá espaço para o livro e para o audiolivro. Por livro, entende-se o de papel e de *pixel*, por audiolivro, entende-se o livro que fala. Haverá público para ambos. Contudo, é importante destacar à exaustão que da leitura do papel até a leitura do *pixel*, do livro gutenberguiano ao livro digital, a leitura não se altera, o formato de leitura não se altera e *A Mãe de Rembrandt* continua viva, porque é

visual, ocular, inserida na cultura da percepção que vem do olhar; o que se altera na digitalização da prensa é a forma como se apresenta o conteúdo caligráfico do livro, e nem é, em última instância, o suporte que se altera ou que é alterado. Aqui, ao se analisar a cultura do ouvir, entende-se que o suporte do livro é a palavra escrita.

[...] estamos menos inclinados a afirmar, em caráter definitivo, o que há em um texto. Preferimos dizer que o seu conteúdo depende do que o leitor pode trazer-lhe. Mas, e se o leitor traz material em excesso? O ponto importante é que, uma vez admitido que os textos podem ser lidos ou interpretados de mais de uma maneira, o escritor tem à sua disposição uma variedade de recursos léxicos e sintáticos para especificar, na medida em que julgue necessário, *como* o texto deve ser interpretado. É o único modo de assegurar que, ao contribuir para o significado do texto, o leitor não se exceda. (OLSON, 1997, p. 209)

“Senhor, vós fazeis música. Mas não sois músico” (QUIGNARD, 1993, p. 36) escreve Pascal Quignard em *Todas as Manhãs do Mundo* (1993, p. 42) e consegue ilustrar a função formativa do autor entremeado de sons, sensibilizado pelos Estudos Culturais e inquirido pela Escola de Frankfurt pelo entorpecimento do sentido da audição, vislumbrando um acolhimento, um aprendizado pelo qual o novo autor deve considerar:

Podeis ajudar a dançar quem dança. Podeis acompanhar os atores que cantam em cena. Ganhareis a vida. Vivereis rodeado de música, mas não sereis músico. Será que tendes um coração para sentir? Tendes cérebro para pensar? Fazeis idéia de para que podem servir os sons quando já não se trata de dançar nem de recrear os ouvidos do rei? Todavia, vossa voz quebrada comoveu-me. Aceito-vos por mor de vossa dor, não pela vossa arte.

Em *A História do Soldado*, Stravinsky compõe algo de difícil classificação. Não se pode afirmar inteiramente que se trata definitivamente de um poema, um *ballet*, peça teatral, uma sinfonia, um recitativo, se obra musical ou literária, um livro, um audiolivro. Contudo, certamente é uma narrativa: o mito de um soldado que troca por um livro seu violino. *A História do Soldado* comunica algo e se faz compreender com todas as qualidades artísticas, literárias e musicais, como em *The Tree of Jazz*, de Guido Pigni, já apontado aqui; tornando o apetite de Umberto Eco e sua *Obra*

Aberta voraz à análise. Stravinsky faz a comunhão, a comunicação da letra e som em sua batuta.

Convencido de que a guerra é obra menor do homem, Stravinsky, enojado dos efeitos das batalhas, compõe o diálogo orquestrado entre o soldado que volta do embate, para ficar alguns dias com sua família, com o persuasivo *diabolum*. Interessante e curiosa proposta é a que este faz ao soldado, que era músico: o soldado deve dar-lhe o seu instrumento e receberá em troca um livro.

O instrumento em questão era um violino que pode ser apontado com um dos mais sensíveis instrumentos produtores de sons e que compete – juntamente com o violoncelo – aquele que mais se aproxima da voz humana, ainda que em *Ensaio de Orquestra* se encontrem afirmações de que o saxofone e a flauta também possam ser comparáveis à voz do homem e da mulher. No filme, o violino é até mesmo alvo de disputa entre ser considerado um instrumento feminino ou fálico.

Em *Ensaio de Orquestra (Prova D'Orchestra)*, filme felliniano que é homenagem à música e crítica à sociedade através da música, através da orquestra, encontra-se uma comparação entre o funcionamento do organismo social *vis-à-vis* a funcionalidade do mecanismo organizacional e funcional de uma orquestra.

O filme de Fellini se inicia com sons caóticos de um ambiente urbano ruidoso, que morre no silêncio de uma capela com acústica singular. De pronto, o silêncio é proposto como ordenamento, da mesma forma que Chartier (1994) propõe a colocar o livro numa espécie de ordenamento particular. Música é também ordenamento, pela ótica felliniana, mas também, e mais ainda, um reflexo sintomático da sociedade. Música e sociedade dialogam pelo espelhamento. As Filhas da Memória estão atentas para o que a sociedade narra cotidianamente. Assim, ainda que música e literatura possam ser indicativas de um ordenamento interno de suas respectivas artes, podem também configurar reflexamente o desordenamento social.

O *Ensaio de Orquestra* de Fellini faz pensar o quão a acústica do livro é pífia. O papel é efetivamente péssimo transmissor sonoro. O audiolivro, por sua vez, pode ser a conjugação de um concerto vocal e um concerto instrumental. O livro, nem um, nem outro. Literatura e música envoltas em sacralidade, como crê o maestro-condutor de *Ensaio de Orquestra*: “A música é sempre sagrada, cada concerto é uma missa”.

De volta à Igor Stravinsky e seu *Soldado*, nota-se que a troca proposta pelo *diabolum* é, no mínimo, perturbadora. Ele não sabe tocar o violino e pede para que o Soldado lhe ensine. O Soldado não sabe ler e é convencido pelo malévolo que se trata de um livro que ele não precisará ler e que, em posse do livro poderá ver o futuro e ganhar dinheiro, muito dinheiro e tudo poderá ser encontrado no livro que, por escambo da alma, chegará às mãos do Soldado. O Soldado, que não sabe ler, mas sabe tocar, aceita a troca. O toque de silêncio militar se impõe, então, ao Soldado, calando, entregando seu violino, seu companheiro, sua voz e consentindo a permuta.

O Soldado afinava o violino todos os dias antes de cedê-lo ao *diabolum*, que o engana, leva o violino e sua alma. O final de *História do Soldado* é tão triste quanto o final das guerras, ou elas próprias. O Soldado é alertado de que não se pode ter tudo, passado, presente e futuro, livro e música. Ou um, ou outro. Mas, em verdade, não se vive só de música, nem se vive só de livros. De livros e de música é que se faz o homem, e da intersecção entre os dois. O homem global pode estar nessa trilha e é continuamente tentado em suas trocas. Trocas culturais em busca de uma comunicação mais completa.

Como apontado, ouvir, em italiano, se diz “sentire”. Tal correspondência aproxima o que ora se argumenta nestas páginas. Para sentir é preciso ouvir. Ao ouvir, sente-se. Ouvir, como lembrado em *Vermelho como o Céu*, é como uma sensação física.

O espetáculo da leitura começa quando sobe o pano e Houdini, o livro metaforizado no primeiro capítulo, aparece no palco, bem no centro do palco, atado por correntes que percorrem todo o seu corpo. Houdini e Prometeu, ambos, amarrados, acorrentados. Todo o corpo da palavra está encarcerado em correntes linguísticas e comunicacionais que permitem perceber apenas e tão somente que ela está ali. Houdini e a palavra estão unidos na falta de movimento e na prisão imposta e inegável. O espetáculo da leitura tem continuidade nas tentativas de libertar Houdini e a palavra daquela situação inicial, acompanhadas pela ansiedade do público leitor para que a performance se realize com sucesso. Houdini não pode ajudar Houdini com um truque na manga. Palavras não tem manga; ao menos que o leitor, espectador, a possua. Possua a palavra em sua manga: a chave que abre o cadeado de Houdini está escondida e encolhida na manga do leitor astuto, que tem

o segredo do cofre, do cadeado, do significado e do significante. Houdini está prostrado. Imóvel, pálido, inerte. À espera da chegada astuta do esperto leitor que decifrará o enigma das correntes de Houdini, que é o enigma do próprio Houdini e o enigma da própria palavra.

Houdini fita o público leitor e recebe o olhar fitado como um espelho. Houdini tem de acreditar no talento astucioso de seu herói-leitor. Houdini pode falhar caso o espectador não saiba como desatar tais nós de metal puro, frio e titânico. Papéis de aço. Não são outras coisas os elos da corrente senão consoantes e vogais, vogais e consoantes que se alternam uma a uma sem que uma ocupe lugar de outra. Tudo bem organizado, atado e encadeado. Não há torcida contra o fim exitoso do espetáculo da leitura de Houdini. As dificuldades da soltura já ditam o desafio do espetáculo. A chave-mestra está nas mãos desconhecidas de quem vê o espetáculo, tentando lê-lo, interpretá-lo, conhecê-lo, compreendê-lo, satisfazendo o público, o próprio Houdini-palavra, e quem quer que tenha colocado ele ali.

Houdini, preso em suas correntes, pode metaforizar a palavra invólucra na caixa de papel. Porém, a palavra anseia por ser desvendada, descoberta, decifrada pelo espectador, ou seja, o leitor. Ela deseja ardentemente ser libertada de correntes que aprisionam ideia, autor, pensamento, personagem e todo o resto. A chave do cadeado está inteiramente ocultada nas mãos do leitor, que observa. Houdini é incompetente e não tem a chave. Sugere e fornece dicas de como abrir essas correntes gramaticais, semânticas e sintáticas, correntes que envolvem a comunicação e cujo espetáculo só merece aplausos quando Harry Houdini, a palavra, escapa da morte por afogamento num tanque de celulose.

Para que o Dicionário do Livro pudesse apresentar a definição de que livro é “documento impresso ou não-impresso”, muito teve o manuscrito que caminhar, da Antiguidade até a contemporaneidade, da formação das línguas até a contemporaneidade, da tábua suméria até a tela de Bill Gates. É uma definição muito breve e que exige investigação sobre o que se conhece das formas que o livro assumiu até então. Avançando na definição, encontra-se o que segue:

O livro supõe um suporte, signos, um processo de inscrição, um significado. Integra-se num processo de criação, reprodução, distribuição, conservação e comunicação. Dirige-se a um leitor, possui uma finalidade: a reflexão, o ensino, o conhecimento, a evasão, a difusão do pensamento e a cultura. (FARIA, 2008, p. 458-49)

O audiolivro veio a rebatizar o livro. Não a aniquilá-lo, mas a revelar-lhe a verdadeira face. Nova fase em que a palavra encontra novo suporte. Verdade, óbvio, que o audiolivro possui diferentes estratégias. Com o audiolivro, o livro ganhou voz e o autor ganhou a palavra; palavra expandida, amplificada: é letra e som. A voz é uma presença; o silêncio é uma ausência.

Para que se prove o audiolivro eficiente, há que passar pelo crivo das massas, caminhar em direção a elas, ajustar-se em sua presença, metamorfosear-se sem perder seus princípios e fundamentos. O audiolivro parte, num mapa ainda não tracejado, seguro, não de seu destino, mas de onde parte, de seus fundamentos. Mas o livro segue sendo papel-moeda sobre o qual o leitor outorga (ou não) valor à sua medida de repertório. Sansão sem os cabelos.

O livro, perseguido por um obituário que ninguém quer assinar, continua cumprindo seu papel. Contudo, a seu tempo, o audiolivro não deve implicar circunstancialmente no fim do livro ou no fim da leitura. *Defunctos ploro*. O ouvido se transforma.

O ouvido é mutante. O que interessa reter, sociológica e mercadologicamente, é que o ouvido se transforma na medida e direção do estímulo que lhe é imputado. O homem é do tamanho daquilo que ouve. Neste amparo acadêmico é que repousa e atua o audiolivro. Nesta paisagem sonora que advém, o ouvido deteriorado de Adorno pode se tratado, bem como, agora, ser alvo de uma profilaxia sócio-cultural.

Prometeu é o livro. Prometeu liberto é o audiolivro. Se o livro morrer, morrerá vitorioso. E o audiolivro, por sua vez, vencerá “a tirania surda do Destino”. O crime do livro, e de Prometeu, explica Byron (2010), foi ter sido bom ao homem, mas “em teu Silêncio estava tua Sentença”. Com o audiolivro, a comunicação avança até a nascente e reencontra Prometeu, num novo começo. Recomeço. Assim como Prometeu é o começo, o alfa, a oralidade é um regresso adiante, um avanço com os olhos voltados para trás, e os pés voltados para frente. Com o audiolivro, Prometeu acorrentado é Prometeu ressuscitado.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ÚLTIMO ATO

O audiolivro é o livro que fala, o livro falante, o livro sonoro, o livro narrado, o livro benjaminiano, livro aristotélico. Ancorado etimológica e ideologicamente no livro, representa, inegavelmente, nova plataforma comunicacional. A história que o audiolivro inaugura não seria possível sem que a história do livro se consolidasse, da forma como foi abordada no capítulo primeiro deste estudo. Trata-se *a priori* de uma nova possibilidade narratológica com fundamento comunicacional e efeitos culturais.

O audiolivro faz questionar a existência de uma cultura voltada para o ouvir e solicita a atenção das teorias da comunicação para disciplinar a mudança da matriz sensorial do olhar para o ouvir. Neste sentido, o audiolivro impele ao posicionamento teórico comunicacional e seus efeitos culturais. É um produto cultural e comunicacional e, como tal, provoca efeitos culturais e comunicacionais consideráveis à sua análise.

O audiolivro pode ser compreendido, portanto, como a celebração, bem como o livro repensado, reformatado, expandido, amplificado, sem que se decapite nem o autor, nem o leitor ou o ouvinte, suas opiniões, interpretações e ressignificações – é possível ver no horizonte mediático tanto espaço para quem aprecia a leitura do papel quanto para quem se percebe hipnotizar pelo canto das sereias livrescas que vivem num mar de letras e sons, e não oferecem resistência à sedução auditiva.

Considera-se, finalmente, que ambos, livro e audiolivro, irmãos gêmeos que são, poderão coexistir pacificamente. Assim, o que foi oportuno elencar aqui foram os fundamentos do audiolivro, atingindo-se um dos objetivos essenciais descritos na Introdução deste trabalho, distanciando-se da discussão sobre a morte do livro, sobre a qual muito se escreve e fala, e pouco se consubstancia. E mais, é preciso lembrar que, do ponto de vista ou do ponto de escuta deste trabalho de pesquisa, não se nota diferença entre o livro de argila, o livro de papiro, o livro em pergaminho,

o livro prensado a partir de Gutenberg e o *tablet* digital: todos se curvam perante a palavra escrita. Estão inscritos e circunscritos à palavra curvilínea e retilínea no papel. O audiolivro, diferentemente, pede clemência em genuflexão à palavra oral, oralizada, verbal-oral, falada, que vem pelo ar.

Neste sentido, conclui-se que o audiolivro não é uma ideia impertinente às necessidades humanas hodiernas – haja vista que o homem se comunica por necessidade –, porque transcende a comunicação e pertence, sim, ao campo da cultura, da educação, da comunicação, da linguística, e também da literatura. Assim, quando letra e som são conclamados a participar da satisfação de uma necessidade humana de comunicação e cultura, nota-se o audiolivro como um produto mediático que nasce multidisciplinarmente e que deve ser tratado como tal.

O audiolivro é a ressignificação do livro. Premiado pela oralidade, o audiolivro é um passo à frente na concepção materialista do livro impresso – o audiolivro dispensa até mesmo o cd – e, ao mesmo tempo, um resgate retórico-aristotélico de leitura performática, vivamente argumentativa e explicitamente interpelativa. O som é uma interrogação.

A palavra oral é primeva. O livro, por sua vez, parece ser medievo. O audiolivro é os dois numa ambiência tecnológica contemporânea e o autor que contém o audiolivro em sua ambiência cultural deve reter as preocupações aristotélicas de dramatização e executá-las em suas obras. Com o audiolivro, contudo, a retórica efetiva dos autores poderá ser testada. O audiolivro é a ressurreição do autor através da ressurreição da palavra oral; é, por excelência, a audiogonia do livro.

O audiolivro se encontrará cada vez mais alastrado, num *crescendo* mercadológico, disseminando no mapa *mundi* da comunicação a cobiça dos *media* que não retém oralidade, daqueles que não possuem o conteúdo aurático-benjaminiano do livro e de outros *media* que apresentam imagens prontas à não-imaginação.

Com o audiolivro, há a possibilidade de se pôr fim ao rodízio de batutas entre autor e leitor. O audiolivro é o encontro do livro com o som, dois entes distintos em suas naturezas, da palavra escrita grafada com a palavra oral falada. Um novo leitor

e um novo autor, ambos ambicionados em seu contorno nos propósitos do objetivo desta pesquisa.

As editoras de livros e de audiolivros devem adentrar o mar de Homero para descobrir como é que se escreve o canto da sereia num livro, falado ou não. Existem autores que não tiveram a oportunidade de serem apresentados à possibilidade de ter o audiolivro como assinatura de suas vozes, ideias e pensamentos, que são vozes. No entanto, a autoria na contemporaneidade possibilitada pelo audiolivro deve rever conceitos, instrumentos e direções. Não mais se poderá ignorar a possibilidade de colocar a palavra escrita à prova das ondas sonoras do som do livro que fala e o novo autor deverá ocupar-se da oralidade do que escreve, transformando sua assinatura, estilo, canal, ele próprio, o emissor, e o seu público leitor, o receptor. Da cultura do impresso ao retorno aos fundamentos da cultural oral: essa é a transcrição que faz o livro que se torna digitalmente sonoro.

A letra não tem voz. Quem tem voz é o homem. Ainda que o presente estudo não tenha por objetivo central apresentar uma visão apocalíptica sobre o livro, pode-se depositar uma visão triunfalista para a voz, berço e mãe da comunicação humana. Neste ínterim, entre sabores e dissabores, surge e ensaia o audiolivro seus primeiros passos.

O audiolivro exhibe os primeiros passos de seu movimento cultural. E é disto que tratou o presente registro: observar os fundamentos comunicacionais do audiolivro, suas implicações e potencial benefício para leitores e autores. Contudo, há que se constar que chegará futuro em que esse som nobre e nascente também habitará a Academia e seus pares.

O leitor do livro e o auditor do audiolivro – também leitor, pois ouvir é também ler – estão em silêncio no ato e no hábito da leitura e da audição. No entanto, destaca-se que o som incomoda ao livro. Assim, ao apresentar o audiolivro como a comunicação entre o livro e o som, encontrou-se na cultura do ouvir, na forma de teoria auditiva para a comunicação, o registro reflexivo e analítico do audiolivro, enquanto manifestação de um processo comunicacional e cultural mediante a observação dos efeitos e impactos do mesmo. O audiolivro é um movimento embrionário e teve aqui sua gênese gravada, a audiogonia do livro.

A epistemologia do audiolivro, ressalta-se, reside na comunicação entre o rádio e o livro, a indústria fonográfica e o impresso, o *Bel Canto* e a tipografia, diálogos de experiência. O audiolivro que, com o som feito em palavra e a palavra feita em som, remete às imagens como um código menos secreto. O audiolivro é um livro em movimento, assim como um filme (*motion picture*) oriundo de um livro.

O audiolivro endereça uma mudança nos processos comunicacionais de leitura e escrita, de decodificação e de codificação. O audiolivro inaugura novas preocupações para os autores, que podem ter seu texto convertido em áudio a qualquer momento, dotando-lhes de outras ferramentas, que não apenas papel e tinta. O leitor, por sua vez, transformado em ouvinte, deverá ter sua matriz sensorial alterada, passando a construir imagens a partir do ouvir e não do olhar, comprometimento analítico este traçado na elaboração dos objetivos da pesquisa.

Por mais que tenha havido momentos ruins na história para o livro – no sentido em que este foi considerado muitas vezes vilão por portar ideologia, a recente discussão que se estabelece entre a plataforma digital e a plataforma impressa parece se acalorar por uma questão básica que chancela todo o processo formativo de um novo *medium*, uma nova plataforma, um novo suporte: o fundamento econômico. Inútil seria dispensar o fator econômico na análise formativa do audiolivro, uma vez que é este o viés que credencia o visto de entrada para o novo suporte no universo mediático.

Ao se elaborar um breve histórico do livro, o primeiro capítulo mostrou que o livro e o alfabeto, resultando em união aparentemente ideal, tiveram seus suportes alterados numa linha do tempo que tem início na tábua suméria ou em Decálogo gravado em pedra. Pergaminho e papiro são menções indispensáveis nessa viagem realizada pelo livro na história da comunicação humana. Em débito perene com o Oriente, do ponto de vista da prensa e do papel que aparentemente de lá advieram, Gutenberg equaciona, na história do livro, um mito relevante, porém insuficiente, à cultura livresca. A pesquisa chartieriana, adentrando a oficina do mestre alemão, se destaca quando se defende a relativização da invenção gutenberguiana: o livro, em suas diferentes formas, já existia antes de Gutenberg.

Neste sentido, revela-se certa ingenuidade histórico-acadêmica compreender que o livro impresso e o livro digital, este último produto da contemporaneidade, são distintos em sua essência. O que este estudo pretendeu evidenciar, justamente pelo

fato de não se demorar sobre o livro digital, é que o livro em *tablet* ou o livro gutenberguiano se alimentam de uma mesma matriz: a palavra escrita. O audiolivro, distintamente, gira em torno a um outro campo gravitacional, qual seja, o da palavra oral.

O audiolivro é um produto em gestação, seja pela visão mercadológica, seja pela visão técnica. A visão teórica, espera-se, foi contemplada no prisma comunicacional demonstrado aqui nesta pesquisa. Não é a única visão que se pode ter sobre o tema, mas é uma visão introdutória, primeira, ordenadora, pioneira.

Destacaram-se na elaboração do capítulo primeiro os pilares que sustentaram a entrada, aceitação e permanência do livro em suas épocas. Assim, os escribas, o comércio, a igreja, e, mais modernamente, a burguesia, a presença social da mulher “ledora”, a escola-universidade e a alfabetização na formação de decifreadores urbanos de códigos escritos, aparecem como fiéis escudeiros do livro impresso em seu itinerário entre os mortais.

Outro aspecto discutido introdutoriamente no capítulo primeiro foi o da oralidade, ilustrada pela presença de Esopo e pela morte de Sócrates, como premissa básica da comunicação humana. Com isto, mostraram-se traços da incompletude comunicacional do livro impresso *vis-à-vis* a impossibilidade de se grafar nuanças e sinais repletos de retórica, a arte do bem dizer, aspectos estes desenvolvidos no segundo capítulo. Com isto, atingiu-se o objetivo de pautar a oralidade como cerne da discussão comunicacional e cultural – propostas iniciais do trabalho de pesquisa.

Assim, os diferentes suportes que descreve o itinerário do barro cozido ao papel e à tela revelam o interesse e, mais, a necessidade humana de preservação da mensagem. O alfabeto fonético, talvez mais eficientemente que o ideograma, viabilizou a funcionalidade da prensa gutenberguiana de reprodução benjaminiana. Isto somado ao papel resulta num evidente movimento aceito e coordenado entre autores e leitores, seja pela produção com foco no entretenimento, na informação ou no conhecimento. Tentar registrar o que não se pode registrar: essa parece ser a temática que envolve a história do livro. Porém, ao eleger o livro como “a estrada que tomei”, como versaria Robert Frost, o homem teve que renunciar a sonoridade ou tentar embuti-la na narrativa livresca de forma estilística, fazendo-a depender ora dos sinais de pontuação, ora do talento magistral do autor em fazê-lo ou do

repertório do leitor treino a ler letras inaudíveis. Assim, emprestar voz ao livro é obedecer ao “abra-te, sésamo” e fazer contente Xerazade, salvando-a da morte.

Assim como o manuscrito sobreviveu à invenção Gutenbergiana, em alguns casos, o audiolivro conviverá com o livro impresso, assim como o livro impresso convive com o livro digital. Neste cenário, no entanto, surgirá um novo autor e um novo leitor.

Neste sentido, o audiolivro é polirrítmico, politonal; o livro é arrítmico e atonal. O livro não consegue ritmar a leitura como um poema sinfônico consegue ritmar a narrativa musical, ou simplesmente a narrativa. Num ponto de confluência entre a música e a literatura está o livro que fala, carregando para dentro de seu conceito e significação o som, a letra, a voz, a intenção, a comunicação. Contudo, o autor, maestro da sua composição, não consegue reger o seu próprio trabalho.

Numa aposta futurística, o audiolivro pode vir a ser a memória do livro, pois o mundo muda e o livro também pode mudar. Desde que leitores e autores compreendam os fundamentos do audiolivro, finalmente, o autor poderá dar cor às suas telas, às suas letras.

O ouvir é um novo olhar. O audiolivro é um produto mestiço. Está entre o livro e o cinema, entre o silêncio e a imagem. O audiolivro é mais um capítulo da língua na odisseia comunicacional. O livro, mesmo tentando ser suficiente ao homem, custou-lhe o encarceramento das palavras. O audiolivro, contudo, pode libertar as palavras e vozes encarceradas pelo livro. O audiolivro escuta o som que vem do papel.

O homem e suas várias formas e o livro e suas várias formas contam conjuntamente a sua história de uma forma simbiótica. O homem se entende escrevendo, se estende escrevendo. E ouvindo também. E falando também. O papel não aceita tudo. Para ver, é preciso fixar o olhar. Para ouvir, basta ter ouvidos sonoros, ouvidos destampados, sem pálpebras, ouvidos livres, pretensamente livres, adornianamente livres. Nem mesmo com o ouvido colado ao livro é possível ouvir seus segredos.

A palavra escrita é deficitária. A palavra escrita, embora tenha sido para Sócrates um cálice de cicuta, não é mais que um cálice meio cheio de um elixir feito

com boa intenção. Palavras escritas são apenas partes de um mapa. Mas mapas não são reais. Lugares é que são reais.

Com o advento do audiolivro, a palavra escrita se envaidece com o som; mas não pode se envaidecer do som, porque menor. Neste sentido, o audiolivro pode ser um fôlego para o livro, um complemento, uma união, uma parceria.

Parceiros dos audiolivros estão se formando nas metrópoles de trânsito intenso e que obrigam os condutores a se enclausurarem em seus veículos, que são celas. A Mãe de Rembrant também seria adepta do consumo do audiolivro pela perda da acuidade visual. E aqueles que rejeitam os livros podem, pela lógica e pelo caminho que o audiolivro possibilita, aprender a ler com dramaticidade, conduzindo-os aos livros, ou habituando-os ao ouvir. Na formação do público audileitor, atingindo e indo muito além do atendimento dos indivíduos com *déficit* visual, está a sustentação da ideologia adorniana das editoras ou audioeditoras da indústria cultural audiolivresca. Com essa sustentação necessária, o audiolivro tem a promessa da inclusão de mais adeptos.

A ótica financeira do audiolivro está além da circunscrição comunicacional e deve merecer respeito. A Escola de Frankfurt talvez tenha sido a intenção menos débil da fundamentação da comunicação *vis-à-vis* a fundamentação econômica, política e ideológica, pois aprenderam, sem rodeios, que dinheiro, comunicação e poder são não sons dissonantes; ao contrário, são instrumentos intencionalmente bem afinados quando orquestrados.

Em contato com a visão chartieriana, pode-se notar que uma revolução foi o aparecimento da escrita, outra revolução foi o surgimento do livro, e outra, distinta das anteriores, a aparição da imprensa. A escrita possibilitou a imprensa, que possibilitou o livro. Numa história secular o livro foi atendendo ao público da indústria cultural, da qual parece ser o livro o padrinho. Mas, até mesmo no caso do livro, é sempre importante ressaltar – uma vez que tal consideração também atinge o audiolivro – houve a apoio financeiro de uma indústria cultural que soube conservar a aura do livro, fazer uso da escola para alfabetizar consumidores de livros e garantir lucros extraordinários, acima dos lucros normais que empatam despesa e receita. A intenção do aspecto financeiro não foi negligenciada na intenção deste estudo.

Na busca pelo suporte mnemônico, encontrou o homem o livro. Na busca pelo lucro, encontrou o homem o livro. E o livro foi eleito participante fiel na paleta mediática, participação esta que se nota questionada. Contudo, tal questionamento se dirige à forma que o livro assume, muito mais do que ao livro como produto mediático. O livro numa nova roupagem: do papel chinês à tela do computador portátil. Este não parece ser o cerne da questão evolutiva que deve transpassar o livro. O audiolivro, o livro sonoro, caminha por outras margens.

Com a oralidade, o homem se faz habitar pelas deusas da memória. A cultura do impresso, ao contrário, faz o olhar do homem tendencioso, desequilibradamente viesado frente às múltiplas possibilidades de seus órgãos sensores. A alternância mcluhaniana dos sentidos é solicitada a analisar os impactos do verbal-oral frente ao verbal-escrito, numa evidenciação da função poética do texto lido no audiolivro. A palavra escrita é postiça.

O microfone poderá se provar tão poderoso ou mais que a caneta. A clareza articulatória, a motricidade oral se confrontam à palavra subarticuladamente escrita, calada e insistentemente hipotônica. Assim, com o audiolivro, o autor que desejar, poderá assinar sua obra com algo melhor que sua foto, assinará com a voz. Com isto, o autor tem agora que se ocupar de sua saúde vocal. A sonoridade das palavras pode se apresentar, em princípio, para o leitor-ouvinte da contemporaneidade, de forma excessivamente virtual. Mas a virtualidade da palavra pode ser também a virtuosidade da palavra. Isto para combater e salvar árvores plantadas naturalmente e ceifadas sobrenaturalmente. O papel esconde o relevo das palavras e dota o livro de interpretações mais polissêmicas do que o audiolivro orienta. Da natureza, extrai-se o exemplo auditivo do cão, do cavalo, do morcego. Da alquimia das palavras surge o desafio de fazê-las levitar como fumaça que transmuta. A fotografia está entre a sombra e a luz; o audiolivro está entre o silêncio e o som; o livro está entre o silêncio e o silêncio. O lastro da palavra é o som. Embora o audiolivro soe como uma atualização do livro, o audiolivro, o livro, os livros, continuarão a coexistir.

O autor pode contar também com profissionais da voz que darão cor e timbre para seus personagens, orientando-os, dirigindo-os, fazendo chegar até o leitor-ouvinte a história que idealizara, da forma como idealizada, com o acento nesta ou naquela palavra dentro de uma frase, com a emoção dada pelo texto e que o autor

ouvira no seu ouvido interior e que fez aproximar a versão audiolivresca do resultado que imaginara. Nesta odisséia, o livro não pode ajudar o autor a regressar satisfeito para casa. Nem pode o livro ajudar ao leitor a respeito da forma como se deve ler, qual o tom em que se encontra a música do texto. Texto e música em adoração mútua: som querendo ser palavra, palavra querendo ser história, história querendo habitar o homem. O homem sonoro na cultura do ouvir pode ser melhor compreendido por um produto comunicacional que o contenha.

Existe sonoridade, oralidade, musicalidade no texto escrito. Mas a decodificação desses elementos é delegada a quem lê. A oralidade do texto escrito só é desvendável a uma leitura articulada. Claro está que o audiolivro oferece esta possibilidade por invadir, com o livro em uma das mãos e com o som em outra, o universo sonoro. O audiolivro é o livro repaginado.

Por um excesso de visualidade, o homem pede que ouça. Pede que se ouça, pede que seja ouvido. O homem é ouvido. O homem é ouvido do homem. Mas a palavra escrita, o livro, não metaboliza o som; quem metaboliza o som é o leitor e o autor. O livro deveria ser o som em trânsito, mas não é. O livro é letra em trânsito. Letra morta em trânsito. Asfixia de palavras que pode matar o pensamento do remetente antes de chegar ao destinatário. Com o audiolivro, enfim, pode-se dizer: com a palavra, o autor.

A palavra tensionada no papel, esticada no papel limita a comunicação humana, mas foi o melhor que se fez em séculos. O livro tem seu mérito de guerreiro valente. O encurtamento da distância entre o autor e o leitor – ou ouvinte – assistido pelo audiolivro faz equacionar de uma forma melhor aprumada o conteúdo do livro porque este passa efetivamente a se expressar no livro sonoro. E, além da distância, o audiolivro manobra com eficiência outro sintoma que aflige, como exposto, a comunicação humana: a permanência. Por um lado, a reprodutibilidade do audiolivro não o faz escapar da visão benjaminiana, por outro lado, a era digital faz o audiolivro permanecer num registro mais amplificado que o livro: é livro, é som, é também voz.

Uma pedra preciosa está para a palavra oral, assim como uma pedra semipreciosa está para a palavra grafada. A palavra escrita, inerte, mesmo numa carta em trânsito, não se move. Assim, o livro é uma impressão de ideias, que são melhor entendidas e compreendidas, se forem ditas. Leitura *in silentio* silenciando.

Mas o silêncio, mais complexamente, não pode significar apenas a morte. Se assim o fosse, correto seria dizer que o livro impresso já nasceu morto. Assim na música como na literatura, o som é, pela decupagem de letras e fonemas, o organismo unicelular que compõe a obra, polifonicamente falando.

Rigor mortis. O rigor cadavérico cerca o livro e sempre que o sepulcro é aberto e o livro é lido em silêncio, se esforça a ressuscitar. Com o audiolivro, quem ressuscita é o autor, que pode se apossar do texto sobre o qual tem autoridade. Autoridade é autoria. *Quo vadis, Domine?* Para onde se desloca a cultura do impresso, a cultura do olhar, pode ser justamente para onde a cultura do ouvir aponta, reformulando a combinação matricial dos órgãos sensórios do homem. O homem ouve e vê. Ouve, lê e vê. O homem que lê, imagina. O homem que ouve, imagina. O homem sente para perceber a realidade. Sentir é também ouvir. Sentir e ouvir realidades por vezes intangíveis, como a palavra. *Noli me tangere*, desafia a palavra ao homem. Tentativamente o homem aprisiona o som em letras que se retorcem e se contorcem e que perdem a alma e ganham carne. Carne pálida de tinta. Palavras afônicas num livro que agonizam em tónus corporal que não se move. *Epur se muove.* Mas a palavra falada insiste, a palavra escrita insiste. Som é movimento. Enquanto a palavra escrita insiste no rigor de morte, a palavra sonora se agita no ar, seu suporte, para ser suporte do homem, da sua realidade, do que pensa. O homem pensa em imagens e sons. Não em palavras. Um ser que pensa em sons, se flexiona com sons, paralisa com sons e com sons é movido. *Ecce Home.* Eis o homem.

O livro impresso foi suficiente a seu tempo. O audiolivro parece estar enfrentando sua suficiência a seu tempo. O mesmo tempo. Convivência harmoniosa que a alfabetização escolar e o lucro mercadológico podem compactuar, compartilhar, comunicar. O homem possui ouvidos adormecidos pelo vício do olhar. Pela junção dos elementos históricos que o livro reuniu, ao custo da monopolização do sentido da visão, o impresso pode firmar-se entre os homens. Pela junção dos elementos históricos que o audiolivro reuniu, pode firmar-se entre os leitores e ouvintes. Uma voz de cada vez.

Os Estudos Culturais congratulando o audiolivro pelas benesses fermentadas, ampliadas, amplificadas do livro. A Teoria Crítica validando pela indústria cultural que o audiolivro pode se impor como um produto próspero na ordem capitalista.

Não se trata, aqui, da apresentação de uma conclusão, senão um epílogo para a condução do problema e um prólogo para a construção do audiolivro ideal, permanente, incessante, pulsante, vibrante, ouvido e compreendido no universo sonoro cultural e audiocomunicacional.

Como destacado na epígrafe inicial que ilustra textualmente este trabalho investigativo de pesquisa, “estamos indo de volta pra casa”.

REFERÊNCIAS

2001: uma odisséia no espaço / *2001: A Space Odyssey*. Stanley Kubric. EUA, 1968. 1 DVD.

A PESSOA é para o que nasce. Roberto Berliner. Brasil, 2002. 1 DVD.

Abraços Partidos / Los Abrazos Rotos. Pedro Almodóvar. Espanha, 2009. 1 DVD.

ABREU, Luís Alberto de. **Narradores de Javé**. Roteiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ADORNO, Theodor W. **O fetichismo da música**. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ALLENDE, Isabel. **La casa de los espíritus**. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

ALMEIDA Júnior. **Moça com livro**. Disponível em:
<<http://osilenciososlivros.blogspot.com/>> Acesso em: 15 jul 2010.

ANDERSEN, Hans Christian. **O sino**. Online. Disponível em
<<http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/infan1/sino.htm>> Acesso em: 31 out. 2009.

Aminharádio. **25 de Abril, revolução na rádio**. Online. Disponível em
<http://www.aminharadio.com/radio/radio_25-abril>. Acesso em: 15 ago. 2010.

ARCANJO, Samuel. **Curso de leitura rítmica musical**. São Paulo: Ricordi, 1921.

ARCANJO, Samuel. **Lições elementares de teoria musical**. São Paulo: Ricordi, Brasileira, s.d.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BÁEZ, Fernando. **História universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Bambi / *Bambi*. Walt Disney. EUA, 1942. 1 DVD.
- BARBOSA, Marialva Carlos. Múltiplas formas de contar uma história. **Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 25-40, jan./jul. 2010.
- BEHLAU, Mara. Como está a sua voz? **Profissão Mestre**, Ano 8, n. 88, p. 10-11, jan. 2007.
- BELMIRO, Ângela. Fala, escritura e navegação: caminhos da cognição. *In*: COSCARELLI, Carla Viana. **Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. *In*: Os Pensadores - XLVIII (Textos Escolhidos). São Paulo: Victor Civita (Abril Cultural), 1975.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Textos escolhidos**. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. [São Paulo]: Iracema, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLIKSTEIN, Isidoro. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. *In*: CHARTIER, Roger. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima. São Paulo: Globo, 2009.
- BRAGA, José Luiz. Comunicação é aquilo que transforma linguagens. **Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 41-54, jan./jul. 2010.

BRESSON, François. A leitura e suas dificuldades. *In*: CHARTIER, Roger. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

BUITONI, Dulcília H. Schroeder. **O registro imagético do mundo**: jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa. *In*: Encontro da Compós. 19., 2010, Rio de Janeiro. **[Anais...]** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. 1CD-ROM.

BYRON, Lord. **Prometeu**. Online. Disponível em:
<http://lerliteratura.blogspot.com/2010_02_01_archive.html> Acesso em: 15 ago. 2010.

CALABRE, Lia. **Rádio e imaginação**: no tempo da radionovela. INTERCOM. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação; 2003.

CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos Visuais**: corpos eróticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

Cantando na Chuva / *Singin'in the Rain*. Gene Kelly e Stanley Donen. EUA, 1952. 1DVD.

CAPES. **Roteiro para classificação de livros**. Online. Disponível em
<<http://www.capes.gov.br/images/stories/download/diversos/RoteiroLivros.pdf>>
Acesso em: 15 ago. 2010.

CARLOS, Míriam Cris. **A pele palpável da palavra**: a comunicação erótico-poética em memórias sentimentais de João Miramar. São Paulo: Provocare, 2009.

CARPENTIER, Alejo. **O músico em mim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARVALHO, Durval Moraes. **Oratória e comunicação humana**. São Paulo: Comércio e Importação de Livros CIL, 1967.

CASCUDO, Luis da Camara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984.

Central do Brasil. Walter Salles. Brasil, 1998. 1 DVD.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.

CHARTIER, Roger. Da história da cultura impressa à história cultural do impresso. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, nº 1, jan/jun, 2005.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Unesp / Imprensa Oficial do Estado, 1999.

CHARTIER, Roger. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. 22 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

Chico Xavier. Daniel Filho. Brasil, 2010. 1 DVD.

Cidade dos Anjos / *City of Angels*. Brad Silberling. EUA, 1998. 1 DVD.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

Contatos Imediatos do Terceiro Grau / *Close encounters of third kind*. Steven Spielberg. EUA, 1977. 1 DVD.

CORTELLA, Mario Sergio. **Qual é a tua obra?**: inquietações propositivas sobre gestão, liderança e ética. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COTTE, Roger J. V. **Música e simbolismo**: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras. São Paulo: Cultrix, 1997.

DANCE, Frank E. X. **Teoria da comunicação humana**. São Paulo: Cultrix, 1967.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Trad. João Cruz Costa. São Paulo: Ediouro. s.d.

DEUTERONÔMIO. BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. [São Paulo]: Iracema, 1979.

DIDEROT, Denis. **Carta sobre os cegos** – para uso dos que vêem. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

DIDEROT, Denis. **Adição à carta precedente**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

DOU, Gerrit. **A Mãe de Rembradt lendo**. Disponível em
<<http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/999032>> Acesso em: 11 jan. 2010.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **A memória vegetal**: e outros escritos de bibliofilia. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Editora AudioLivro. Online. Disponível em <<http://www.audiolivro.net.br>> Acesso em: 31 mar. 2010.

ELLER, Cássia. **Por enquanto**. Online. Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/cassia-eller/por-enquanto.html>> Acesso em: 02 fev. 2010.

Ennio Morricone - Cinema Paradiso. Online. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=1FzVWIOKeLs>> Acesso em: 15 jul. 2010.

Ensaio de Orquestra / *Prova D'Orchestra*. Federico Fellini. Otália, 1979. 1 DVD.

ESCARPIT, Robert. **O livro ontem, hoje e amanhã**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ESOPO. **Fábulas de Esopo**. Compilação de Russell Ash e Bernaed Higton; tradução Heloisa Jahn. – São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1994.

EYBL, Franz. **A Leitora** (*Lesendes Mädchen*). Disponível em <<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/463018>> Acesso em: 01 ago. 2009.

FARIA, Maria Isabel Ribeiro de. **Dicionário do livro**: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FEBVRE, Lucien. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista; Hucitec, 1992.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Audiobook. England: Pearson Education, 2008.

FONSECA, Eduardo Giannetti da. **Auto-engano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FROST, Robert. **Poemas escolhidos de Robert Frost**. Rio de Janeiro: Lidador, 1969.

GERBNER, George. Os meios de comunicação de massa e a teoria da comunicação humana. *In*: DANCE, Frank E. X. **Teoria da Comunicação Humana**. São Paulo: Cultrix, 1967.

GONÇALVES, Márcio Sousa. **Os meios, seus usos, sua materialidade**: a comunicação e sua epistemologia. *In*: Encontro da Compós. 19., 2010, Rio de Janeiro. **[Anais...]** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. 1CD-ROM.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. São Paulo: Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

GOODY, Jack; WATT, Ian. **As conseqüências do letramento**. São Paulo: Paulistana, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HÉBRARD, Jean. O autodidatismo exemplar. *In*: CHARTIER, Roger. **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. 6 ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOMERO. **A Odisséia**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

IGOR STRAVINSKY. **L'Histoire du soldat**. London Festival Orchestra. [Estados Unidos]: Arte Nova, 1 CD.

Janela da Alma. João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2002. 1 DVD.

JOÃO. BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. [São Paulo]: Iracema, 1979.

Johnny vai à Guerra / *Johnny got his gun*. Dalton Trumbo. EUA, 1971. 1 DVD.

JOSUÉ. BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. [São Paulo]: Iracema, 1979.

KHAWAM, René R. **As mil e uma noites**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LAZAR, Allan; KARLAN, Dan; SALTER, Jeremy. **As pessoas mais importantes do mundo que nunca viveram**. Rio de Janeiro: Campus, 2007.

LEHMANN, Lilly. **Principais Características das Escolas de Canto (bel-canto): Italiana / Francesa / Alemã**. Online. Disponível em <<http://notasdatador.blogspot.com/2007/06/principais-caractersticas-das-escolas.html>> Acesso em: 10 ago. 2010.

Lei do Livro. Lei n. 10.753/2003, de 30 de outubro de 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.753.htm> Acesso em: 30 ago. 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar escutar ler**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1978.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Online. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=mbSMwUNjwE>> Acesso em: 07 jan. 2010.

LOBATO, Monteiro. **A pílula falante**: fragmento do *Reinações de Narizinho*. 1ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LURIA, Alexandr R. **Pensamento e linguagem**: as últimas conferências de Luria. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

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

MANHÃES, Henrique. **A prática pedagógica**: ação dialógica na construção de identidades. Rio de Janeiro: Wak, 2009.

MANKIW, N. Gregory. **Macroeconomia**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

MARTINO, L. C. (org.). **Teorias da Comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARTINO, Luiz C. **De qual comunicação estamos falando?** Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MATOS, Olgária. **Filosofia e polifonia da razão**: filosofia e educação. São Paulo: Scipione, 1997.

MATRAS, Jean-Jacques. **O som**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MATTELART, Armand e Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.

McLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Nacional, 1977.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

McLUHAN, Stephanie; STAINES, David. **Mcluhan por Mcluhan**: entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MELO, José Marques de; MORAIS, Osvando José de. **Vozes da resistência e combate**: o legado crítico da comunidade acadêmica. São Paulo: INTERCOM, 2010.

MESQUITA, Dulce. Trate sua voz com carinho. **Profissão Mestre**. Ano 10/n. 120. Setembro/2009. p. 22-23.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e utopia**: sobre a função social da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MOLIÈRE. **Escola de Mulheres**. São Paulo: Círculo do Livro, sd.

Mulheres do Brasil. Malu de Martino. Brasil, 2006. 1 DVD.

MÜNCH, Edvard. O Grito. Disponível em <http://romanjaster.com/edvard-munch/Paintings/anxiety/scream_3.jpg> Acesso em: 11 mar. 2010.

Nasce uma Estrela / *A Star is Born*. William A. Wellman e Jack Conway. EUA, 1937. 1 DVD.

NERUDA, Pablo. **A Matilde Urrutia**. (Dedicatoria de Cien sonetos de amor, 1969). Online. Disponível em <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/9936/Antologia_El_Neruda_de_los_jovenes_poetas> Acesso em: 07 jun. 2010.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**. São Paulo: Difel, 1983.

NERUDA, Pablo. Soneto XLIV - **La Oreja De van Gogh** Online. Disponível em <[http://www.justsomyrics.com/2124270/Pablo-Neruda-Soneto-XLIV-\(La-Oreja-de-Van-Gogh\)-Lyrics](http://www.justsomyrics.com/2124270/Pablo-Neruda-Soneto-XLIV-(La-Oreja-de-Van-Gogh)-Lyrics)> Acesso em: 10 jul. 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. São Paulo: Escala, 2007.

O Carteiro e o Poeta / *Il Postino*. Michael Radford. Itália, 1994. 1 DVD.

O clube de leitura de Jane Austen / *The Jane Austen Book Club*. Robin Swicord. EUA, 2007. 1 DVD.

O escafandro e a borboleta / *Le Scaphandre et le Papillon*. Julian Schnabel. França, EUA, 2007. 1 DVD.

O Livro de Cabeceira / *The Pillow Book*. Peter Greenaway. EUA, 1996. 1 DVD.

O Livro de Eli / *The Book of Eli*. Albert Hughes, Allen Hughes. EUA, 2010. 1 DVD.

O Príncipe do Egito / *The Prince of Egypt*. Brenda Chapman, Simon Wells e Steve Hickner. EUA, 1998. 1 DVD.

OLSON, David R. **O mundo de papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita**. São Paulo: Ática, 1997.

OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A. **O significado de significado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

Os Cinco Sentidos / *The Five Senses*. Jeremy Podeswa. EUA, 1999. 1 DVD.

Palavras de Amor / *Bee Season*. David Siegel, Scott McGehee, EUA, 2005. 1 DVD.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego – por Bernardo Soares**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PESSOA, Fernando. **Poesias inéditas – Fernando Pessoa**. Online. Disponível em: <<http://www.livrosgratis.net/download/569/poesias-ineditas-fernando-pessoa.html> > Acesso em: 22 jan. 2010.

PIAGET, Jean. **Tratado de psicologia experimental**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1963.

- IGNI, Guido. **The Tree of Jazz**. Disponível em
<<http://osilenciodoslivros.blogspot.com/>> Acesso em: 29 ago. 2010.
- PIRANDELLO, Luigi. **Entre duas sombras** (e outras novelas). São Paulo: Martins. 1962.
- PLATÃO. **Diálogos**: Eutífron, Apologia de Sócrates, Crítonm, Fédon. São Paulo: Hemus, 1981.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- PLATÃO. **Defesa de Sócrates**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PLATÃO. **Crátilo**: diálogo sobre a justeza dos nomes. 2 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1994.
- QUIGNARD, Pascal. **Ódio à música**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- QUIGNARD, Pascal. **Todas as Manhãs do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- Rachmaninoff plays Rachmaninoff**. Online. Disponível em
<<http://www.youtube.com/watch?v=F-zKWgjrOml>> Acesso em: 15 jul. 2010.
- REIMÃO, Sandra. Teoria ou teorias da comunicação. **Revista Brasileira de Comunicação INTERCOM** (São Paulo) v. XVII, n.2, p. 150-154, jul / dez; 1994.
- REIMÃO, Sandra. **Mercado Editorial Brasileiro 1960-1990**. São Paulo: Com-Arte: Fapesp, 1996.
- RENOIR. **Les Deux Soeurs**. Disponível em
<http://invertirenarte.es/mercadodearte/imagenes/Enero%2027/sothebys_auguste_renoir_les_deux_soeurs.jpg> Acesso em: 15 ago. 2010.
- ROMNEY, George. Retrato de Duas Garotas, de George Romney. Disponível em
<<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/product/62480/portraitoftwogirlsmisesscumberland177273/7d5854891d0a6d28011fd3f32a11cc76>> Acesso em: 12 ago. 2009.
- ROSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. 4ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- SÁ, Sérgio. **Ecos do amanhã**. São Paulo: Sá, 2005.
- SAMAIN, Etienne. **A matriz sensorial do pensamento humano**. Subsídios para redesenhar uma epistemologia da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2000.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a passagem sonora. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2001.

SCHETTINO, Paulo B. C. **Da pedra ao nada**: a viagem da imagem. São Paulo: LCTE, 2009.

SCHLINK, Bernhard. **O leitor**. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Sonetos**. Obras completas de Shakespeare. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SMITH, Adam. **Investigação sobre a natureza e as causas da riqueza das nações**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SODRÉ, M. **Reinventando a Cultura**. A Comunicação e seus Produtos. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1996.

SONDHEIM, Stephen. **My friends**. Online. Disponível em <<http://www.metrolyrics.com/my-friends-lyrics-sweeney-todd.html>> Acesso em: 04 set. 2010.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. Petrópolis: Vozes, 1996.

STEINBERG, Charles Side. **Meios de comunicação de massa**. São Paulo: Cultrix, 1972.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical** (em 6 lições). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinsky**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TAME, David. **O poder oculto da música**. São Paulo: Cultrix, 1993.

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

Territorioscula. Online. Disponível em <<http://www.territorioscuola.com>> Acesso em: 13 jun. 2010.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TROY, Jean François de. **Reading from Molière**. Disponível em
<<http://www.steveartgallery.se/artist/artist-0004687.html>> Acesso em: 11 jun. 2010.

TZU, Sun. **A arte da guerra**. Audiolivro. São Paulo: Audiolivro Editora, 2005.

VEIGA, Edison. Livros para ouvir (no trânsito, no celular,...). **O Estado de São Paulo**. Cidades/ Metrópole/ 21.mar.2009. p. C8.

VENTURA, Zuenir. **A inveja**: mal secreto. Audiolivro. São Paulo: Bom de Ouvir, 2009.

Vermelho como o céu / *Rosso come il cielo*. Cristiano Bortone. Itália, 2006.

Victor Hugo. Frases de Victor Hugo. Disponível em
<<http://www.frasese proverbios.com/frases-de-victor-hugo.php>> Acesso em: 12 set. 2010.

VYGOSTSKY, L. S. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

VOLTAIRE. **Dicionário Filosófico**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

WELLES, Orson. **A invasão dos marcianos**. Online. Disponível em
<<http://www.pucrs.br/famecos/vozesrad/guerradosmundos/index2.htm>> Acesso em: 10 jul. 2010.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

WINTERHALTER, Xavier. **Decameron**. Disponível em
<http://www.allartclassic.com/pictures_zoom.php?p_number=249&p=&number=WIF014> Acesso em: 14 maio 2010.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ZAFÓN, Carlos Ruiz. **A sombra do vento**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.