

Sons do medo: o horror nos audiolivros

Alexia da Luz Rodriguez¹
Ana Maria Acker²

Resumo: O presente artigo tem como principal objetivo compreender de que forma o horror é construído nos audiolivros. Inicialmente se faz um levantamento do uso do som em narrativas do gênero no teatro, cinema, rádio e podcasts e uma identificação dos possíveis padrões sonoros existentes. A linguagem radiofônica também é estudada para entendermos o paralelo entre esse meio antecessor e os audiolivros. A análise identifica de forma individual e conjunta os elementos sonoros presentes em *Bird Box* (2014) e *The Only Good Indians* (2020). Nos audiolivros contemporâneos, o uso da interpretação de voz e do silêncio se destaca durante a narração, deixando de fora os elementos sonoros e musicais. Portanto, esse novo método simula a leitura falada, remetendo à experiência individual do leitor com a obra.

Palavras-chave: Horror; Audiolivros; Som; Literatura; Comunicação.

Sounds of fear: horror in audiobooks

Abstract: The main objective of this article is to understand how horror is constructed in audiobooks. Initially, a survey is made of the use of sound in genre narratives in theater, cinema, radio and podcasts and an identification of possible existing sound patterns. Radio language is also studied to understand the parallel between this predecessor media and audiobooks. The analysis is done by identifying individually and jointly the sound elements present in *Bird Box* (2014) and *The Only Good Indians* (2020). In contemporary audiobooks the use of voice and silence interpretation stands out during the narration, leaving out the sound and musical elements. Therefore, this new method of reading simulates spoken reading, referring to the reader's individual experience with the work.

Keywords: Horror; Audiobooks; Sound; Literature; Communication.

Introdução

Em um momento em que é preciso aproveitar ao máximo o tempo do dia, surge a necessidade de reinventar as formas de absorver informação e entretenimento. A rotina cotidiana cada vez mais atarefada contribui para a procura de alternativas de leitura. Ouvir livros ao invés de tradicionalmente lê-los possibilita realizar outras tarefas ao mesmo tempo. É possível dar conta

¹ Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Luterana do Brasil. E-mail: alexia.rz27@gmail.com.

² Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS e mestra pela mesma instituição. Professora de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade Luterana do Brasil - ULBRA e coordenadora do curso de Jornalismo EaD da ULBRA. E-mail: ana.acker@ulbra.br.

dos afazeres domésticos, utilizar o transporte público e até mesmo trabalhar na companhia de uma boa história.

A produção e consumo de audiolivros³ é crescente em lugares como Estados Unidos, Reino Unido e China, segundo artigo do *Nexo Jornal*⁴. Essa nova forma de ler também tem ganhado cada vez mais espaço no Brasil. Empresas estrangeiras, como Ubook, Scribd, Storytel e Audible, têm investido em audiolivros em português. O mercado possui uma alternativa nacional chamada Audi Books, que surgiu de uma parceria entre as editoras Intrínseca, Record e Sextante. Em outubro de 2019, a plataforma brasileira já contava com 200 obras publicadas e havia vendido mais de 37 mil audiolivros⁵.

Esse aumento do consumo também pode estar associado ao crescimento de ouvintes de podcasts. Grande parte do público dos audiolivros é adepta desse tipo de produção. Além disso, assim como os podcasts, os audiolivros são importantes para possibilitar que pessoas com deficiência visual consumam entretenimento por meio do áudio. Nesse contexto, os livros falados também ajudam a tornar a leitura mais acessível.

Com a popularização desse novo modo de leitura, surge uma preocupação a respeito da adaptação das manifestações literárias. Neste artigo, o objetivo principal é compreender de que forma o horror é construído nos audiolivros. Para isso, buscamos compreender o horror no áudio, seu funcionamento no meio rádio e formato de podcast. Por último, identificamos e analisamos os elementos característicos utilizados nos audiolivros, assim como seus aspectos e funções.

O áudio constrói uma atmosfera sensível, possibilitando conduzir emoções ao interlocutor de formas distintas. A delimitação do horror deve-se à forma como se destaca pelo poder de impactar o ouvinte por meio do som. A trilha musical e efeitos sonoros são fundamentais no audiovisual para dar sentido às tramas que pretendem causar medo. Torna-se relevante estudar como o gênero pode ser representado em outro suporte, ainda que utilizando recursos sonoros.

O horror ainda é constantemente marginalizado, mas, segundo Daniel Serravalle de Sá (2017), isso tem se transformado por conta do crescente interesse da academia na pesquisa sobre o gênero em suas diversas manifestações e formatos. O autor afirma que o estudo desse tipo de narrativa é relevante pois “o horror tem o potencial de suscitar questões culturais e políticas, de crítica e de estética, e com frequência é alvo de moralismos e até mesmo de censura” (SÁ, 2017, p. 8).

³ Entre o público consumidor, é mais comum o termo em inglês *audiobooks*, mas neste artigo se adotou a palavra existente em português.

⁴ Como os audiolivros se popularizam no Brasil e no mundo. **Nexo Jornal**, 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/11/07/Como-os-audiolivros-se-popularizam-no-Brasil-e-no-mundo>. Acesso em: mai. 2022

⁵ Onda de podcasts cria aposta por crescimento dos audiolivros no Brasil. Folha de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/onda-de-podcasts-cria-aposta-por-crescimento-dos-audiolivros-no-brasil.shtml>. Acesso em: mai. 2022.

No presente estudo, os objetos analisados são os audiolivros *Bird Box* (2014), de Josh Malerman, e *The Only Good Indians* (2020), de Stephen Graham Jones. Na primeira história, acompanhamos a jornada de Malorie tentando sobreviver em um mundo pós-apocalíptico. Alguma coisa espreita do lado de fora e as pessoas passam a se trancar em suas casas, evitando olhar para o exterior, que parece incitar violência e morte. A narrativa se passa em duas linhas temporais, com a protagonista grávida durante o início do caos, e quatro anos depois, já com duas crianças. O livro teve aceitação da crítica, ganhando adaptação cinematográfica dirigida por Susanne Bier, em 2018, e uma sequência literária chamada *Malorie*, em 2020.

Já em *The Only Good Indians*, acompanhamos a história de quatro amigos indígenas norte-americanos que passam por um incidente perturbador na adolescência. Anos depois, são perseguidos por uma entidade que busca vingança pelo ocorrido. Stephen, que já foi apontado como o “Jordan Peele da literatura”, aborda temáticas como identidade cultural e críticas sociais. O livro foi indicado ao *Goodreads Choice Awards*⁶ na categoria “Melhor Horror” e tornou-se *best seller* nos Estados Unidos.

Em relação à metodologia, os dois audiolivros foram selecionados para análise individual e conjunta. O critério de escolha se dá pela relevância das obras para o mercado de audiolivros atual, assim como a classificação das obras como horror. O potencial sonoro a partir da narrativa também foi levado em conta para a seleção. A análise é empreendida identificando e observando os elementos por meio de códigos usuais que constituem o horror a partir dos autores estudados.

Um breve histórico do horror no áudio

Independentemente do suporte em que a história é narrada, o som tem um papel fundamental quando o objetivo é causar medo. Isso se deve ao fato de que, como Peter Hutchings afirma, “o horror é primordialmente um gênero baseado no som” (HUTCHINGS, 2004, p. 128). Os recursos de áudio possibilitam uma imersão na narrativa, tornando a experiência mais real e palpável. Isto é, promovem ao espectador ou ouvinte as sensações físicas do horror (CARREIRO, 2011). Alguns desses principais elementos que “constituem convenções de horror”, segundo Rodrigo Carreiro, são “ruídos inesperados e fora do quadro, música dissonante e atonal, gritos, vozes guturais e respirações ofegantes” (CARREIRO, 2019, p. 252).

Uma situação recorrente em histórias do gênero é aquela em que o personagem entra em um ambiente de pouca iluminação e questiona se está sozinho no local. O que antecede a famosa fala “tem alguém aí?”, ou uma de suas variações, normalmente é algum tipo de ruído – como

⁶ Premiação de literatura promovida pelo Goodreads, tido como o maior site para leitores e recomendações literárias. Fundado em 2006, pertence à Amazon desde 2013.

portas rangendo, cadeiras arrastando ou até mesmo sussurros indefinidos. Embora mais comum em meios que possibilitam áudio, esse tipo de recurso também é comum nos livros, em que os sons são descritos ao leitor. Seja qual for o suporte, não são raras as vezes que o impacto reflete na vida real do interlocutor.

No audiovisual, os recursos sonoros muitas vezes são utilizados para avisar o espectador de que algo irá acontecer em seguida. John Carpenter demonstra isso em *Halloween* (1978), atrelando uma trilha que antecede os assassinatos de Michael Myers. As aparições da bruxa em *Suspiria* (1977) são pontuadas por sussurros, sendo parte da trilha musical composta especialmente para o filme pela banda *Goblin*. Além disso, segundo Carreiro (2011, p. 44), o áudio no cinema complementa as imagens e lhes dá vida, “transformando a experiência de assistir a um filme do gênero em algo mais visceral e impactante”.

Apesar do destaque do cinema, ao trilhar uma retrospectiva do horror em seus diferentes suportes, Laura Cánepa afirma que o legado sonoro vem dos efeitos utilizados no teatro, “como o som de serrote para identificar ventos raivosos ou a aparição de fantasmas” (CÁNEPA, 2008, p. 31). Esse tipo de recurso sonoro continua fazendo parte do imaginário atual de histórias do gênero.

Entre as mais impactantes e memoráveis adaptações para o áudio, está a de *A Guerra dos Mundos* (1898), livro de ficção científica de H. G. Wells. Considerada um marco por causar pânico nos ouvintes, a adaptação foi transmitida como um episódio da série de radioteatro *The Mercury Theatre on the Air*, em 30 de outubro de 1938, dirigido e narrado por Orson Welles. A obra de Wells, que conta uma invasão marciana à cidade de Nova Iorque, adquiriu um teor jornalístico na produção de rádio, o que causou estranhamento e caos na população. Parte dos ouvintes que sintonizou ao decorrer do programa sem ter presenciado a explicação inicial se deparou com uma interpretação teatral da invasão alienígena e a deduziu como verdadeira.

O alcance e comoção da transmissão estão ligados ao contexto em que surgiu, afirma Sônia Virgínia Moreira (2014, p. 10): “o efeito provocado pela transmissão de ‘A Guerra dos Mundos’ foi em grande parte resultado de toda uma década de evolução do rádio como principal meio de comunicação de massa no país”. O rádio ganhava notoriedade não apenas como meio de entretenimento, como também informativo e se estabelecia no cotidiano dos estadunidenses.

Como um dos primeiros meios eletrônicos de comunicação popular, o rádio teve o papel fundamental de trazer o horror em forma de som aos brasileiros:

Se as narrativas orais brasileiras sobre monstros e assombrações encontrariam, no século XX, espaço privilegiado nas histórias em quadrinhos e nas obras literárias mais populares, ganhariam, também, espaço no rádio e na televisão, especialmente em programas dedicados à dramatização e/ou reconstituição de histórias ditas reais, repetindo, com isso, um processo bastante recorrente das

próprias narrativas orais, e revelando a popularidade das histórias de horror entre o público brasileiro (CÁNEPA, 2008, p. 98).

Segundo a autora, um dos importantes responsáveis por levar as narrativas de horror ao rádio no Brasil foi Henrique Foréis Domingues (1908–1980), também conhecido como Almirante. O produtor fez sucesso em seu programa *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, que ficou no ar por 12 anos na Rádio Tupi do Rio de Janeiro. No programa, o comunicador se propôs a reconstituir “centenas de histórias de horror, enviadas por ouvintes e reescritas por roteiristas da rádio”, buscando relatar “todo tipo de experiências inexplicáveis ocorridas com pessoas das mais diversas partes do país” (CÁNEPA, 2008, p. 96).

Por fim, Cánepa explica que histórias de medo e estranhamento também apareciam de forma secundária em novelas de rádio, sem fazer parte dos elementos centrais:

[...] as canções popularizadas pelas rádios também fizeram incursões (muito) eventuais pelas histórias de horror em algumas canções famosas, embora o tema seja recorrente no cancionário popular tradicional. Entre elas, cabe destacar apenas uma, por ter inspirado três filmes brasileiros, um deles de horror. Trata-se *Coração Materno*, do carioca Vicente Celestino (1894 – 1968), composta e gravada por ele mesmo em 1951. A famosa letra, tida como uma das mais ridículas e exageradas já compostas no Brasil, conta, num tom melodramático, a violentíssima história de um homem levado a arrancar o coração da própria mãe para provar seu amor a uma mulher – e que depois é perseguido pelo fantasma da morta (CÁNEPA, 2008, p. 97).

Apesar da temática macabra e violenta da narrativa, *Coração Materno* nem sempre é classificada como uma história de horror. Tendo em vista que a obra traz elementos conhecidos do gênero como assombrações e acontecimentos pavorosos, “não é descabido que possa dar origem a versões calcadas no universo do horror” (CÁNEPA, 2008, p. 98).

Ainda que o rádio continue fazendo parte do cotidiano das pessoas, os podcasts ganham cada vez mais espaço na contemporaneidade com o avanço do digital. Durante o período de janeiro a maio de 2020, o número de produções cresceu em 103% no Brasil, que havia sido considerado, no ano anterior, como segundo maior mercado de podcasts do mundo.⁷ Entre os brasileiros com acesso à internet, 40% já ouviram algum podcast, e cerca de 19% consomem esse formato diariamente. Os programas de gênero chamam a atenção dentro desse cenário, contando com os mais diversos enfoques, níveis de produção e audiência.

Danielle Hancock e Leslie McMurtry (2017) afirmam que esse tipo de conteúdo é uma das formas mais rápidas de desenvolver narrativas de medo. Os podcasts representam “uma mudança

⁷ A Era do Podcast. Isto É, 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/a-era-do-podcast/>. Acesso em: abr. 2022.

dramática em uma cultura supostamente dominada pelo visual e da indústria do entretenimento”⁸ (HANCOCK; MCMURTRY, 2017, p. 2), proporcionando novas perspectivas e significados na ficção do gênero. As autoras defendem que, diferentemente de outros meios, os podcasts mudam e “se movem” com as pessoas. O modo de consumir colabora para essa potencialização dos efeitos narrativos, trazendo o horror para o cotidiano a partir do isolamento acústico dos fones de ouvido.

Embora existam outros programas que o antecedem ou precedem, já que “podcasts de horror existem há tanto tempo quanto podcasts em si”⁹ (HANCOCK; MCMURTRY, 2017, p. 2), *Welcome To The Night Vale* é um marco para os podcasts de horror. Produzido por Joseph Fink e Jeffrey Cranor, simula um programa de rádio da deserta e fictícia cidade de *Night Vale*, contando seus acontecimentos estranhos e bizarros. No ar desde 2012 de forma semanal e contando com 174 episódios, este foi o primeiro podcast a chamar atenção da crítica e alcançar um público consistente com notoriedade internacional (HANCOCK; MCMURTRY, 2017).

Entre os destaques do cenário nacional, está o *RdMCast*, podcast do site República do Medo¹⁰. Com mais de 264 episódios publicados, o programa semanal traz debates sobre o gênero em livros, filmes e séries, além de casos e relatos sobrenaturais. Outra produção que se destaca é *Saco de Ossos*¹¹, apresentado pelo jornalista Marcelo Miranda. O conteúdo promove discussões sobre o horror nas mais diversas plataformas e conta com entrevistas de especialistas e pesquisadores. Há a participação de cineastas e escritores contando sobre as experiências e dificuldades de criação.

Por fim, é importante ressaltar que “embora muitas vezes concebido como pano de fundo ou recurso de apoio da ficção gótica e ficção de horror, o som carrega suas próprias narrativas distintas, potenciais e estéticas de terror”¹² (HANCOCK; MCMURTRY, 2017, p. 2). Os podcasts, por sua vez, contribuem com inovação e novas possibilidades de experiências sensoriais e estéticas de horror. Com base em noções de “conectividade, interatividade e comunidade”, esse tipo de produto resgata tradições do gênero, “seja através da reapropriação de aspectos do horror oral ou sem fio ou do reconhecimento direto de novas mídias de áudio” (HANCOCK; MCMURTRY, 2017, p. 7).

Linguagem radiofônica

Ao chegar e se estabelecer no Brasil entre 1920 e 1930, o rádio se baseava no já consolidado meio impresso e foi aos poucos que se libertou “da lógica da linguagem elaborada

⁸ Traduzido do original: “representing a dramatic shift from a supposedly visually dominated culture and entertainment industry”.

⁹ Traduzido do original: “Podcast horror has existed almost as long as the podcast itself”.

¹⁰ Link do site: <http://republicadomedo.com.br>. Acesso em: abr. 2022.

¹¹ Disponível em: <https://anchor.fm/sacodeossos>. Acesso em: abr. 2022.

¹² Traduzido do original: “Although often conceived of as a background or supporting feature of Gothic and horror fiction, sound carries its own distinct narratives, potentials and aesthetics of terror”.

para ser apreciada pela visão” (SILVA, 1999, p. 25). Segundo Julia Albano da Silva (1999), isso acontece por conta da regulamentação da publicidade, juntamente com os aparelhos se tornando mais acessíveis à população. Os impactos causados estão relacionados a:

[...] estrutura da programação, a linguagem empregada e os anúncios sofrem alterações. Busca-se uma programação mais dinâmica, aliada a uma linguagem singular apropriada às características do veículo. Suas limitações: unisensorialidade, ausência de imagem, efemeridade da palavra; suas vantagens: caráter sugestivo, penetração em diversas classes socioculturais, imediatismo (SILVA, 1999, p. 25).

Aos poucos, os anúncios radiofônicos ajudaram a moldar a linguagem do meio. O amadorismo e desconhecimento deram lugar a um planejamento melhor do texto falado, com formatos que conhecemos hoje como *spots* e *jingles* publicitários (SILVA, 1999). A autora levanta a possibilidade de que “a raiz da publicidade radiofônica não estar locada na tradição escrita, mas sim nas tradições orais, tenha acelerado o desenvolvimento de uma linguagem adequada a um veículo essencialmente sonoro” (SILVA, 1999, p. 25).

Silva afirma que outro fato desempenhou um papel importante na construção de uma linguagem própria para o rádio: a inauguração, em 1932, do *Programa Casé*, na Rádio Phillips. Além da preocupação especial com o público, nomeados como “radiouvintes”, Casé introduziu a música de fundo (ou *background*) durante as transmissões, “evitando as longas pausas entre locução, música e anúncios características dos programas irradiados” (SILVA, 1999, p. 27)

Diferentemente das formas de comunicação oral primária, nas quais a encenação e interpretação são utilizadas para complementar a fala, no rádio apenas o que se configura como aspecto sonoro se faz presente (SILVA, 1999). Mario Kaplún (2017, p. 152) argumenta que os sons e a música auxiliam na compensação da unisensorialidade do meio: “os sons nos ajudarão para que o ouvinte ‘veja’, com sua imaginação, o que desejamos descrever; a música, para que sinta as emoções que tentamos lhe comunicar”.

A música pode assumir diferentes funções no rádio, trazendo sentidos distintos dependendo do contexto em que é inserida. Kaplún (2017) destaca cinco delas: as funções gramatical; expressiva; descritiva; reflexiva; e ambiental. Na primeira, uma frase musical pode servir como indicação de transição de um assunto para outro, ou mesmo de troca de cenas, quando se trata dos radiodramas. Já a expressiva ajuda a criar um clima emocional e pode enfatizar o caráter de um personagem. A função descritiva, por sua vez, está ligada à ambientação de determinado local ou época. A reflexiva, por outro lado, serve como uma pausa para o ouvinte pensar e absorver o que acabou de escutar. Por último, a ambiental contribui para criar uma

atmosfera e se refere ao ambiente em que os personagens da história se encontram, ao qual o ouvinte deve ser transportado também.

Em relação ao som, Kaplún (2017, p. 163) afirma que ele “é o cenário radiofônico” e “representa o objeto do qual emana”. Entre as funções que o autor elenca, está a ambiental/descritiva, que, assim como a música, serve para transportar o ouvinte ao ambiente da história. Isso inclui sons de passos, oceano, objetos caindo e os mais variados ruídos que podem aparecer em diversos contextos. O som deve estar presente, mas o autor salienta que “não muito forte, para não ofuscar as vozes e não impedir a sequência do diálogo” (KAPLÚN, 2017, p. 164).

Assim como na música, a sua função expressiva pode sugerir ou criar uma atmosfera emocional. Kaplún (2017, p. 165) afirma que os sons são uma linguagem e “uma vez que retratam uma realidade, nos transmitem um estado de espírito”. Um dos exemplos utilizados pelo autor é a tranquilidade que o canto dos pássaros associado à água de uma cachoeira caindo emana. A função narrativa, por sua vez, pode servir para conectar cenas através de sons. Já a ornamental busca incrementar a cena, em que sons não essenciais são inseridos para salientar algum aspecto.

Por fim, é importante falar sobre o papel do silêncio ou ausência de som. Segundo Silva (1999), a Revolução Industrial trouxe uma transformação no modo de ouvir, pois as pessoas passaram a se acostumar com cenários urbanos barulhentos e repletos de ruídos. A partir desse contexto, no nosso cotidiano, “ainda prevalece a noção de silêncio como morte alimentando a necessidade de se estar sempre emitindo e produzindo sons”, já que “o homem teme a ausência de som como teme a ausência da vida” (SILVA, 1999, p. 53). O uso desse recurso pode:

[...] realçar a importância da continuidade sonora, ou podem atuar como um signo, ou seja, representar um mistério, uma dúvida, a morte, a expectativa. Mas deve estar contextualizado para que não seja interpretado como uma falha, um ruído, e, neste caso específico, dentro do processo de comunicação compreendido por Emissor — Canal/Código — Receptor, um ruído é tomado como uma interferência indesejável no canal (SILVA, 1999, p. 54).

A autora ressalta a importância da contextualização para os efeitos sonoros. Tanto o uso do silêncio quanto de efeitos pode ser considerado uma falha, um ruído não desejável, caso não seja executado de maneira correta.

O horror em padrões sonoros

Ao realizar uma análise dos padrões de som recorrentes no cinema de gênero, Carreiro (2011) elenca três tipos: a voz; os efeitos sonoros; e a música. A voz “é importante para o estabelecimento do sentimento de horror” (CARREIRO, 2011, p. 46), e suas principais funções estão relacionadas à representação da vítima e do agressor.

Dentro deste contexto, o autor destaca o grito como o recurso mais característico e usual do gênero. Isso se deve à sua eficiência em incitar sentimentos pertinentes ao medo, além de que “estimula a identificação afetiva entre o personagem-vítima e o espectador, gerando o sentimento de repulsa ou rejeição que é elemento central na construção do sentimento do horror” (CARREIRO, 2011, p. 46). A utilização da voz é recorrente na representação do monstro; em relação aos ruídos vocais emitidos, seu aspecto depende da natureza do ser em questão:

Nos filmes em que o assassino tem origem natural e humana (serial killers, psicopatas etc.) é comum que sua voz tenha textura gutural, com timbre grave, próximo ao limite de audição para baixas frequências, percebido pelo ouvido humano. [...] Nos casos em que o monstro tem origem não-natural, e especialmente quando sua aparência é humanoide (demônios, fantasmas, extraterrestres etc.), o uso de texturas guturais é igualmente corriqueiro. Nesse caso, contudo, é bastante comum que a voz da criatura seja alterada eletronicamente ou apareça como um produto da sobreposição de diversos sons guturais (CARREIRO, 2011, p. 46).

Em contrapartida, os efeitos sonoros servem como um recurso eficiente de “manipulação emocional”, pois é comum que a atenção do espectador esteja focada em outros aspectos da narrativa, como diálogo e imagens (CARREIRO, 2011). Dessa forma, é possível guiar as sensações do público de forma subjetiva e preparatória em pontos específicos da trama a partir dos sons. Essas reações “afetivas” ligadas ao medo podem surgir a partir de diversas técnicas:

a audição de algum ruído inesperado (susto), o deslocamento no espaço de sons cuja origem é, ou pode ser, ameaçadora (tensão), e o retardamento do processo de identificação de um determinado som com o objeto, ser ou fenômeno físico que lhe origina (suspense), entre outras (CARREIRO, 2011, p. 47).

Esses ruídos comumente podem aparecer “fora do quadro”, de modo que o espectador, e por vezes o próprio personagem, não identifica exatamente de onde vem, provocando questionamentos. Os sons mais comuns usados para essa finalidade, segundo Carreiro (2011, p. 47), são “portas rangendo, janelas batendo, grunhidos de animais e gritos de pavor”.

Podendo ou não ser aplicado fora do quadro, Carreiro destaca o uso do som como *startle effect*, ou efeito surpresa. No primeiro caso, sua função é “sublinhar o susto, acentuando a reação emocional do espectador” (CARREIRO, 2011, p. 48). Outro recurso que se enquadra como efeito sonoro é o *leitmotiv*, criado por Richard Wagner no século XIX. Seu uso consiste em associar um som, seja ele ruído ou música, a determinada situação, sentimento ou personagem. Nas narrativas de medo, é comum que seja utilizado para marcar o aparecimento do monstro, afirma Carreiro.

Os padrões musicais relacionados ao horror, na maioria das vezes, possuem o objetivo de “demarcar uma atmosfera de desequilíbrio, incompletude, instabilidade e estranheza” através do uso constante de dissonâncias (CARREIRO, 2011, p. 49). Esse efeito pode ser alcançado por meio

de técnicas de música não usuais de composição, como ocorre na citada anteriormente trilha de *Suspiria* (1977). Outra forma se dá por meio de convenções tradicionais do horror, como o uso de violinos para acompanhar o ataque de monstros; canto gregoriano para remeter a temática demoníaca; ou mesmo cantigas de ninar que podem ser utilizadas para fazer alusão à ambiguidade da imagem infantil (CARREIRO, 2011).

Um outro aspecto que a música pode assumir é o já citado efeito surpresa para causar susto ao espectador. No cinema de gênero, o uso se dá através da técnica chamada *stinger*, que consiste em “uma nota ou acorde musical executado em volume ou intensidade mais forte do que a melodia ouvida no instante imediatamente anterior, provocando um súbito aumento de volume sonoro” (CARREIRO, 2011, p. 49). Um filme que adota essa característica é *Psicose* (1960), de Hitchcock, na famosa cena do banheiro.

O horror nos audiolivros

Este artigo se propõe a analisar dois audiolivros de horror. O foco da análise se volta aos aspectos que esses produtos apresentam a partir de elementos sonoros utilizados durante a narrativa. Já a história, em si, serve para contextualizar a observação.

O *corpus* é composto pelos títulos *Bird Box* (2014), de Josh Malerman, publicado pela Harper Audio, e *The Only Good Indians* (2020), de Stephen Graham Jones, publicado pela Simon & Schuster Audio. O primeiro possui nove horas de narração feita por Cassandra Campbell. O segundo é narrado por Shaun Taylor-Corbett e possui oito horas. Ambos os livros estão disponíveis na plataforma de assinatura Scribd e são catalogados como gênero horror.

Optou-se por analisar livros publicados em inglês por conta da quase inexistência de narrativas de horror adaptadas para áudio no Brasil, por ser um mercado ainda em desenvolvimento no país. Primeiramente, os audiolivros são ouvidos de forma individual, identificando os elementos de som presentes, assim como a maneira como estão dispostos na história e suas funções. Após, é feita uma análise aplicando os conceitos de autores estudados.

Por fim, os elementos encontrados e categorizados de cada audiolivro são comparados e analisados de forma conjunta. O objetivo é identificar se tais padrões são recorrentes dentro dos livros do gênero ou se aparecem isoladamente de acordo com cada título e suas necessidades.

O papel da vítima e do monstro em *Bird Box*

Em um cenário no qual a visão praticamente não faz mais parte dos sentidos a serem utilizados no cotidiano, a audição ganha um papel de destaque. Em *Bird Box*, as pessoas que desejam sobreviver se habituem a vendar os olhos quando precisam sair de seus abrigos, e isso faz

com que dependam exclusivamente do tato e da audição. A própria Malorie treina o Garoto e a Garota¹³ desde bebês para que se orientem pelos sons, dependendo o mínimo possível da visão.

No capítulo 9, essa habilidade é testada. Durante a travessia de Malorie e as crianças no rio, todos de olhos vendados dentro do bote, o Garoto escuta algo se aproximando de longe em um barco. Muito antes do que descobrimos ser um homem, o menino antecipa a sua aproximação e avisa a mãe. Uma tensão é criada até que o desconhecido finalmente alcance a família. Isso é feito através das pausas que parecem se estender mais entre os pensamentos de Malorie e os avisos do Garoto.

Quando o homem faz contato e anuncia sua chegada, sua voz é suave e amigável. Ele tenta convencer Malorie a tirar as vendas, alegando que não existe nada do lado de fora, que ele mesmo está com os olhos descobertos e continua são. O tom de voz muda gradativamente ao decorrer da duração da presença na cena. Vai ficando mais grave, intenso e agressivo a cada insistência dele, que são seguidas pelas negativas de Malorie.

Essa mudança aproxima o homem da descrição de monstro já citada por Carreiro, em que é comum o uso de textura gutural e timbre grave para caracterizar esse tipo de figura, tornando-a menos humana. Segundo o autor, esse tipo de voz tende a provocar “sobressalto e desconforto, sugerindo que seu dono representa agressividade e ameaça, gerando dessa forma o sentimento do horror nos espectadores” (CARREIRO, 2011, p 46).

Já a voz da protagonista vai se tornando mais eufórica e ofegante, denotando o medo que sente do desconhecido. Se ao homem atribuímos o papel de monstro, a ela resta o da vítima. Em meio ao caos que ocorre na cena, Malorie grita diversas vezes mandando que o invasor se afaste. Isso corrobora a afirmação de Carreiro de que o grito é um dos padrões mais recorrentes e característicos em narrativas do gênero. Segundo ele, “trata-se de um recurso narrativo simples e eficiente para estimular, nos membros da plateia, pelo menos parte do afeto do horror” (CARREIRO, 2011, p. 46), além de estabelecer uma identificação entre personagem e ouvinte.

O segundo trecho a ser analisado se passa no capítulo 42, o mais extenso de todo o livro. O maior temor dos personagens acontece: as janelas são abertas e “as criaturas”¹⁴ estão livres para entrar dentro da casa. Quem permite que isso aconteça é Gary, um homem que chega por último ao abrigo. Ele acredita que algumas pessoas são imunes à loucura que as criaturas parecem causar na maioria dos seres humanos. Ele mesmo se considera uma dessas exceções, afirmando já ter enxergado e continuado são.

¹³ Os nomes que a protagonista deu às crianças. No original, *Girl* e *Boy*.

¹⁴ O autor em nenhum momento do livro deixa explícito o que realmente causa esse fenômeno nas pessoas, mas os personagens acabam adotando a versão de que existem criaturas, já que por vezes sentem uma “presença” por perto.

Gary já tinha sido expulso da casa, mas foi apoiado e escondido por Don, outro morador que concorda com suas ideias. Os dois aproveitam o momento em que todos estão amparando Malorie e Olympia no processo de dar à luz para sair do esconderijo. Embora a narração seja em terceira pessoa, o foco neste momento está nas duas mulheres grávidas, que aos poucos acabam se vendo sozinhas no sótão. Malorie escuta discussões nos andares de baixo, assim como sons que depois identifica como sendo dos pássaros⁴⁵ do lado de fora da casa. Sendo assim, a atmosfera ganha tom de medo e mistério, novamente as vozes ficando mais eufóricas.

Quando Gary chega ao sótão e conta para elas que os outros estão sendo expostos às criaturas, novamente temos a presença do monstro e da vítima (CARREIRO, 2011). Além da voz gutural do inimigo, elemento já presente na primeira cena analisada, nesta também temos o choro. Em meio ao trabalho de parto, sendo observadas por Gary enquanto escutam os ruídos de morte das pessoas no andar abaixo, Malorie e Olympia intercalam entre gritar e chorar. Isso se intensifica ainda mais quando Gary abre a janela do aposento e Malorie fecha seus olhos, mas não consegue convencer Olympia a fazer o mesmo a tempo. Ela acaba escutando a amiga enlouquecer e cometer suicídio.

Depois que Gary some e Malorie já está com os dois bebês devidamente vendados nos braços, escuta o telefone tocar. Ela sai se arrastando até conseguir atender ao chamado, esbarrando no caminho em formas irreconhecíveis que depois descobre se tratar dos corpos das pessoas que viviam na casa. Aqui presenciamos o recurso mais próximo de um efeito sonoro em todo o decorrer do livro. A narradora simula o toque do aparelho com a própria voz, que soa como um *riiiiiiiiiing*, fazendo com que se pareça com um efeito de fato.

Tanto o grito quanto o choro são percebidos através da mudança de timbre da narradora. Também são apontados no texto, mas, mesmo que não fossem assim descritos, a intensidade da narração permitiria que o leitor entendesse tais representações. Por fim, vale ressaltar que o volume da narração é constante, em nenhum momento tendo aumento significativo.

O silêncio como eco da morte em *The Only Good Indians*

Ao matar mais do que necessitavam durante a última caçada que fizeram juntos na adolescência, quatro amigos indígenas despertam a ira de uma jovem alce grávida que morreu com seu filhote ainda se mexendo na barriga. Dez anos depois desse incidente traumático que desrespeitou as tradições de seu povo, Ricky, Gabe, Cass e Lewis precisam pagar o preço.

⁴⁵ Tom, um dos moradores, possui a teoria de que os pássaros antecipam a chegada das criaturas, se agitando e piando quando elas se aproximam. Por isso, são deixados em uma caixa junto à porta da casa para este fim.

Começando por Ricky no prólogo, cada um deles é perseguido por uma entidade, *Elk Head Woman*¹⁶, que só descansará após se vingar de todos.

Além do narrador possuir uma voz naturalmente grave, também contamos com um ritmo mais acelerado como um todo, não apenas na interpretação dos diálogos. Isso se intensifica durante as cenas de ação, em que as palavras quase se esbarram por conta da rapidez e euforia da entonação. Já nos momentos de tensão, como nas cenas que antecedem alguma morte, a cadência das palavras se torna mais lenta e espaçada. Ao dar lugar ao silêncio nesses momentos, corrobora a ideia já citada de Silva (1999) sobre a ligação deste elemento com a morte.

Esse aspecto se mostra marcante no capítulo 26, um dos mais longos e violentos do livro. Nele acontece o massacre dos cães de Cass, que acaba acusando Gabe de ter cometido o crime. Ambos gritam um com o outro durante a discussão, que sai do controle e termina na morte dos dois. Apesar do elemento grito se fazer presente, aqui é difícil identificar a voz da vítima e do monstro. Em um contexto geral, eles se encontram no papel de monstro um do outro e vítima da entidade, *Elk Head Woman*, que orquestrou todo o caos.

Antes de sua morte, Gabe faz a Mulher-alce prometer que pouparia sua filha caso ele se deixasse morrer. No capítulo 28, acompanhamos o desenrolar da promessa, que não é cumprida. A entidade encontra Denorah quando ela chega ao local do massacre e se apresenta como uma conhecida, Shaney. Em meio a provocações, passam a se confrontar através de um jogo de basquete, que vai se tornando cada vez mais violento e brutal.

Aos poucos, a menina vai percebendo que havia algo de errado com a adversária. Enquanto interpretava o papel de Shaney, sua voz era suave e afetada. Apesar de continuar soando feminina, ao perder a humanidade e adquirir traços de alce, a tonalidade passa a ser mais agressiva e dissimulada. De certo modo, a interpretação consegue passar mistificidade, que remete à forma sobrenatural da personagem.

Um dos momentos chave em que isso acontece é quando a menina questiona sua identidade e ela responde "I am the end of the game, little girl"¹⁷; e, também, quando grita para Victor que já o havia matado, ao que Denorah responde, também gritando: "you killed them all"¹⁸. O grito característico da vítima conecta o leitor com Denorah, entretanto vale ressaltar que muitas vezes a entonação da personagem é forte e raivosa. Ela aceita o papel de *Final Girl*¹⁹ que lhe é dado e luta com todas as forças contra o monstro, o que se reflete na interpretação da voz.

¹⁶ Em tradução literal: "Mulher com Cabeça de Alce".

¹⁷ Em tradução literal: "eu sou o fim do jogo, menininha"

¹⁸ Em tradução literal: "você matou todos eles"

¹⁹ O pai de Denorah lhe deu esse apelido em relação às finais do campeonato de basquete de que participa.

Por fim, em *The Only Good Indians*, temos um tipo de imitação de efeito sonoro por meio da narração. Isso acontece no capítulo 18, enquanto Denorah treina e reflete sobre as questões sociais relacionadas a ser indígena. Ela escuta alguns ruídos e pensa se tratar da aproximação de sua mãe, porém depois descobre que é o pai e os dois começam a conversar. O primeiro deles parece ser o deslizar de algo, que soa como *swiiiiich*. Outros barulhos similares a batidas, soando como *baunts* e *clunks*, são da mesma forma simulados pelo narrador.

O protagonismo da voz e a ausência de sons

Ambos os audiolivros analisados apresentam foco na interpretação da voz. Os demais padrões sonoros elencados por Carreiro (2011), como efeitos e trilha musical, acabaram ficando de fora nas duas produções, assim como as principais características da linguagem radiofônica apontadas por Kaplún (2017), como a música e os sons, que, de modo geral, serviam como meio de ambientação do ouvinte.

Já o silêncio se faz presente nos dois livros, assumindo a função reflexiva, de pausa entre as falas e pensamentos, assim como a gramatical, de transição entre os capítulos. Além disso, como elemento de horror, o silêncio tem papel fundamental. Como já citado por Silva (1999), a ausência de sons pode representar a morte, sensações e sentimentos ligados a ela. Tanto em *Bird Box* como em *The Only Good Indians*, as cenas que precedem essa e outras tragédias possuem a narração mais espaçada e, de certa forma, mais silenciosa.

O grito e o choro são outros elementos comuns aos dois audiolivros, fazendo a ligação entre vítima-ouvinte (CARREIRO, 2011). Nos dois casos, mesmo quando isso ocorre, a narração permanece em volume contínuo, sem alteração significativa. Entretanto, a entonação grave ligada à voz do monstro é mais perceptível em *Bird Box*. Possivelmente, isso se deve à narração por voz feminina *versus* papel do monstro masculino, lógica que converge com o segundo livro analisado.

Outra divergência é encontrada no ritmo da narração, que, em *The Only Good Indians*, é mais acelerada: não apenas nos diálogos, como em *Bird Box*, mas em um todo, se intensificando ainda mais nas cenas de ação. Além disso, a interpretação das vozes dos personagens é menos acentuada no livro de Jones, tornando-se até difícil distinguir as falas sem se atentar ao texto em alguns momentos.

Por fim, mesmo que de formas distintas, ambos os audiolivros apresentam uma simulação de efeito sonoro através da interpretação do narrador. No primeiro livro, isso ocorre por meio do toque do telefone, após a cena do massacre. Já no segundo, se dá nos ruídos percebidos por Denorah enquanto joga basquete. Isso é o mais próximo que ambos chegam de possuir efeitos sonoros convencionais, ou seja, externos.

Considerações finais

Indo em direção oposta às características tradicionais dos radiodramas pontuadas anteriormente, que marcaram uma tradição sonora no século XX, os audiolivros contemporâneos contam com uma composição mais “limpa” e, no geral, livre de efeitos sonoros do que seus antecessores em narrativas de áudio. Esse tipo de produção acaba simulando a leitura falada, de modo a imergir o ouvinte na história de forma mais natural, possibilitando uma experiência individual do leitor com a obra. Os ruídos podem ser vistos como uma quebra na linearidade e, por vezes, até desconectar o leitor da trama, dependendo de sua utilização.

Dessa forma, a interpretação das vozes e o silêncio ganham destaque como os principais elementos sonoros utilizados. Os diálogos adquirem forma através da narração, as falas dos personagens se distinguem entre si por meio de tons de voz diferentes. A própria entonação acompanha a emoção descrita nas cenas, tornando-se mais suave ou forte dependendo do sentimento desejado. O silêncio é utilizado para pontuar as pausas de respiro, por vezes dando tempo para o leitor absorver os acontecimentos, assim como a função reflexiva que a música fazia no rádio (KAPLÚN, 2017).

O silêncio também serve como principal elemento de horror, junto do uso do grito e choro, que se fazem presentes em ambos os livros analisados. O grito constrói uma ligação entre o leitor e a vítima, assim como a voz grave aponta o papel do monstro em *Bird Box* (CARREIRO, 2011). O silêncio, por sua vez, é usado para intensificar os sentimentos relacionados à morte e, sendo assim, ao próprio horror que permeia a temática (SILVA, 1999).

De certa forma, pode-se dizer que o ouvinte se encontra mais vulnerável do que os personagens presentes na história. Tendo os efeitos, a música e os ruídos substituídos pelo silêncio, o leitor depende da narração para saber o que está acontecendo. No rádio, cinema, teatro e demais suportes que contam com a utilização dos sons como ambientação, os recursos servem para guiar o espectador e até mesmo fazê-lo ouvir o que os personagens da história escutavam.

Os audiolivros acabam subvertendo essa lógica, já que o leitor não experimenta o mesmo que o personagem. Os sons da cena não são passados para ele de forma explícita, o que dá espaço para a imaginação, assim como nos livros escritos. Se tratando do horror, esse fato pode tornar a experiência ainda mais assustadora e desconfortável. Além do peso do silêncio que pode remeter à morte e ausência da vida, essa lacuna dá espaço ao desconhecido.

Por fim, talvez seja interessante continuar a pesquisa analisando audiolivros mais antigos, de obras clássicas, comparando-os com os contemporâneos. Além disso, importa verificar se, por

haver uma proximidade maior com as radionovelas, possam existir resquícios dos efeitos sonoros e demais elementos característicos que ficaram de fora nesta primeira análise.

Referências bibliográficas

CÁNEPA, Laura. **Medo de quê?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. 2008. Tese de (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. **CIBERLEGENDA**, Niterói, v. 24, p. 29-42, 2011.

_____. Por uma teoria do som no cinema de horror. **Ícone**, Recife, v. 17, p. 251, 2019.

HANCOCK, Danielle; MCMURTRY, Leslie. "Cycles upon cycles, stories upon stories": contemporary audio media and podcast horror's new frights. **Palgrave Communications**, August, 2017.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film**. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2004.

KAPLÚN, Mario. **Produção de Programas de Rádio, do roteiro à direção**. Organização: MEDITSCH, Eduardo; BETTI, Juliana Gobbi. São Paulo: Intercom, Florianópolis: Insular, 2017.

MOREIRA, Sônia Virgínia. **O rádio dos anos 30 nos EUA: antecedentes de "A Guerra dos Mundos"**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SÁ, Daniel Serravalle de. "Prefácio". In: MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (Orgs). **Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo**. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano. **Rádio - oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica**. São Paulo: Annablume, 1999.

submetido em: 30 mai. 2022 | aprovado em: 06 jul. 2022