

ANASTÁCIO, S. M. G.. A criação de um áudio-livro em português baseada em textos de língua inglesa. da tradução à gravação. In: IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA APCG, 2008, Vitória-Es. Processo de criação e interações, a crítica genética em debate nas Artes, Ensino e Literatura. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. v. 2. p. 330-336.

A criação de um áudio-livro em português baseada em textos de língua inglesa. Da tradução à gravação.

Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)

Resumo: *Esse trabalho pretende investigar o processo de tradução para o português de textos em língua inglesa, que serão gravados em um áudio-livro. Trata-se de uma proposta interdisciplinar, que tem parceria com a Escola de Teatro e com a Faculdade de Comunicação da UFBA. Os estudos descritivos da tradução nortearão o percurso tradutório, cujas rasuras ficarão registradas através da utilização de um software chamado Translog, capaz de gerar um hipertexto com as modificações realizadas. Estudos sobre Leitura Dramática, essenciais à produção da mídia oral, serão utilizados no processo de criação do áudio-livro. A pesquisa beneficiará não só portadores de deficiência visual, como todos os que se interessem por literatura.*

Palavras-chave: Áudio-livro, literatura, tradução.

Abstract:

This article intends to investigate the translation process of English texts into Portuguese to be recorded in audio book format. It is an interdisciplinary proposal that counts upon the support of UFBA Theatre College and UFBA Communication College. The descriptive translation studies will help to understand this translation process whose corrections will be digitally recorded with the aid of the Translog Software, which generates a hypertext containing changes stored during the process. Studies on Dramatic reading, which are essential to the process of creation of an audio book, will also be included. This research intends to benefit not only people who suffer from visual disorder but all those who are interested in literature.

Key words: Audio book, literature, translation

Considerações iniciais

O objeto deste trabalho é o percurso que envolve desde a tradução para o português de seis contos em língua inglesa até a sua gravação em áudio-livro. Os pesquisadores envolvidos nesta pesquisa têm tido a oportunidade de aprender sobre os autores e as culturas dos textos-fonte que estão sendo traduzidos, refletindo sobre o modo como tais textos se inserem na cultura de

chegada. Espera-se que o público-alvo, que inclui sujeitos que apreciam literatura, se beneficiem com este trabalho, e que a pesquisa ajude a derrubar barreiras para o portador de deficiência visual, o qual terá acesso a textos literários através do áudio-livro. Será utilizada a metodologia dos estudos do processo de criação e dos estudos descritivos da tradução; também os recursos da Leitura Dramática serão contemplados. Os percursos criativos estudados poderão ser descritos na perspectiva da Semiótica Aplicada, que permite observar e descrever fenômenos das mais diversas linguagens.

Como surgiu a idéia de um áudio-livro e quais as suas implicações?

A idéia de estudar o tema surgiu com a constatação da escassez de áudio-livros em português à venda no Brasil, apesar de ser uma mídia sonora difundida em outras partes do mundo. O que se pode encontrar nas distribuidoras brasileiras está especialmente voltado para o público infantil, considerando que as crianças são mais afeitas à escuta de histórias do que propriamente à leitura de textos. Existe ainda uma quantidade considerável de obras de auto-ajuda nesse tipo de mídia para um público-alvo que se interessa por semelhante gênero.

Uma iniciativa relevante no meio digital e, mais especificamente no que concerne à produção dessa mídia oral, é o Projeto Gutenberg, iniciado em 1971 por Michael Hart, aluno da Universidade de Illinois. Ele decidiu colocar uma série de obras de domínio público em forma digital, acreditando que, no futuro, todos teriam acesso aos computadores. Nomeou o Projeto de Gutenberg, em homenagem ao impressor alemão Johannes Gutenberg, que viveu no século XVI. Posteriormente, na década de 90, um grande número de voluntário juntou-se ao projeto e, em 2000, surgiu no Mississippi uma organização sem fins lucrativos, a *Gutenberg Literary Archive Foundation, Inc.* Também em 2000, a revisão dos textos começou a ser feita por voluntários pela *Internet* e hoje o projeto é hospedado pela Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill. Michael Hart teria comentado, em 2004, que a idéia do projeto era encorajar a criação e distribuição dessa mídia eletrônica para combater a ignorância. Com todos esses esforços, em 2006, já havia mais de 20.000 itens registrados, especialmente textos clássicos da literatura ocidental,

incluindo romances, poemas, contos e peças de teatro. Fazem ainda parte do acervo, periódicos, livros de culinária e partituras musicais, sendo a maioria dos áudios em inglês, mas também, em menor escala, em francês, alemão, finlandês, holandês, espanhol e português. A maior parte do material está em formato HTML.

Interessante observar que, no que diz respeito à ideologia do Projeto Gutenberg, não há uma política de seleção que determine quais os textos serão utilizados, mas os voluntários escolhem o que lhes interessar gravar. O importante é que só são indexados materiais cujos direitos autorais estejam assegurados, ficando esses registros de permissão autoral guardados para garantia futura, mas a maior parte do acervo se constitui de obras de domínio público.

Quanto às obras gravadas em língua portuguesa, foi lançado em 2001 o primeiro livro em português do projeto, intitulado *Lendas do Sul*, 1913, do autor brasileiro João Simões Lopes Neto. Logo em seguida, *Os Lusíadas*, do português Luis Vaz de Camões. A partir de janeiro de 2007, o projeto passou a estar disponível em português, contando já nessa época com setenta obras, especialmente textos clássicos da literatura¹.

Mas quando se pensa em textos contemporâneos em formato de áudio-livro, especialmente obras literárias não canônicas de língua inglesa, o número de exemplares para a venda é escasso, e muito menor ainda a tradução desses textos para o português. Acredita-se que o acervo disponível para compra não atenda à demanda dos interessados, bem como às necessidades dos deficientes visuais que poderiam se beneficiar com essa mídia. A idéia foi então explorar esse nicho ainda por ser garimpado e construir uma ponte entre os estudos da tradução e das literaturas de língua inglesa.

Os estudos de processo e a fenomenologia da percepção com base na Semiótica peirceana foram vislumbrados como uma boa parceria para essa investigação que se volta para as mídias sonoras. A proposta seria refletir sobre o processo de tradução de textos do inglês para o português e identificar como ocorre a gravação desses textos para uma mídia sonora. Que passos seriam necessários para que esses dois processos, o de tradução e o de gravação acontecessem? Como analisá-los e que tipos de textos seriam escolhidos para fazer parte do projeto?

Se a idéia era estimular, especialmente, a questão da acessibilidade, pretendeu-se que essa acessibilidade perpassasse dois níveis diferentes: o da inclusão social, para que todos tivessem acesso à literatura através de textos em áudio, mas também que todo o tipo de texto fosse incluído e não apenas aqueles considerados clássicos ou canônicos, pertencentes ao acervo dos chamados países hegemônicos de língua inglesa, notadamente os EUA e a Inglaterra. Assim, autores pós-coloniais que escrevem em inglês e têm suas raízes nas ex-colônias britânicas foram também incluídos neste recorte, que conta com: dois contos ligados ao cânone e quatro de autores pós-coloniais.

A proposta era trabalhar com dois contos de autores norte-americanos, como Ernest Hemingway (1899-1961) e Elizabeth Bishop (1911-1979). Do primeiro, um conto considerado uma obra prima no gênero, *A Clean Well-Lighted Place* (1949), traduzido como “Um Lugar Limpo e Bem Iluminado”, o qual retrata o período do pós-guerra na Espanha. O segundo, *In the Village*, traduzido como “Na Vila”, metaforiza o processo de criação da autora, que morou no Brasil por quase 20 anos e fez releituras instigantes da cultura anfitriã que a acolheu por tanto tempo.

Quanto aos contos de escritores pós-coloniais, foram incluídos *At the Bottom of the River* (1983), traduzido como “No fundo do Rio” e *Gwen* (1986), da autora caribenha Jamaica Kincaid (1949), nascida na ilha de Antígua, e que, na sua obra, tematiza a questão do imperialismo europeu em Antígua. Também os contos *The Duckling Brothers and their Disobedient Sister* (1990), traduzido como “Os irmãos patos e sua irmã desobediente” e *The Village Witch Doctor* (1990), “O Doutor Feiticeiro da Vila”, fazem parte do *corpus* da pesquisa; esses últimos são de autoria do escritor nigeriano Amos Tutuola (1920-1997), que questiona o imperialismo em seu país.

O processo de tradução dos contos tem sido alvo de estudos de alunos envolvidos na pesquisa², ficando registrado o percurso tradutório em um hipertexto gerado por um programa intitulado *Translog, 2006*. Trata-se de uma importante ferramenta pedagógica usada nos estudos da tradução, que resgata o passo a passo desse percurso e ajuda o tradutor a refletir sobre suas escolhas. Planejado em 1995 pelo professor Arnt L. Jakobsen da Escola de Administração de Copenhague, foi produzido por Lasse Schou, programador e coordenador do Departamento *Limestone Solutions*, também em Copenhague.

A edição acadêmica, uma versão gratuita *standard*, tem sido utilizada neste projeto.

Após a primeira versão traduzida do conto de Hemingway, discutiu-se com os alunos as escolhas e rasuras do processo, passando as questões mais pertinentes e que mereceram algum tipo de reflexão a fazer parte de uma tabela que ajudasse a visualizar o movimento tradutório. Discutiu-se, por exemplo, se seria o caso de se fazer uma tradução mais próxima da cultura da língua-alvo ou língua de partida. Conversando com o professor de Teatro, Gideon Rosa, e com a sua turma, tomou-se a decisão de manter peculiaridades da época de Hemingway, o pós-guerra na Espanha, inclusive preservando palavras em espanhol inseridas no texto. Para ilustrar um ponto discutido entre o grupo, decidiu-se manter no texto traduzido o uso da época de, em um bar, se trazer os copos de conhaque em um pires, e não em portacopo ou em uma “bolacha”, como ocorre com o nosso chope servido no Brasil.

Há também referência, no texto de Hemingway, a uma gorjeta que o cliente deixa em *peseta*. Na primeira versão tradutória, o texto fonte foi domesticado da seguinte maneira: “[...] o velho levantou e contou devagar os pires. Pegou no bolso um porta-níqueis de couro e pagou a conta, deixando uma pequena gorjeta”. Mas posteriormente, fazendo um cotejo com o texto-fonte, decidiu-se por resgatar a palavra *peseta*, presente no conto em inglês e, assim, foi usado o recurso da estrangeirização, mas tendo o cuidado de parafrasear o termo para ajudar o ouvinte na compreensão do texto: “O velho levantou e contou devagar os pires. Pegou no bolso um porta-níqueis de couro e pagou a conta, deixando como gorjeta meia *peseta*”.

Ainda houve a interferência de falsos cognatos no percurso, que foram traduzidos, em um primeiro momento, pelo que pareciam ser em português, tal como: “Uma garota e um soldado passaram pela rua. A luz da rua fez brilhar um número cravado em bronze no seu colar” (*his collar*) Em uma segunda versão, a palavra ‘colar’ ainda permanecia: “[...] fez brilhar um número cravado em bronze no colar dele”; trocou-se o “seu colar” pelo “colar dele” para resgatar o pronome *his* em inglês, que se refere ao soldado. Finalmente, em uma revisão posterior, como o “colar do soldado” parecia não fazer muito sentido, especialmente para a época, verificou-se que se tratava de um falso cognato; o que se queria descrever era o colarinho do soldado.

Decidiu-se ainda usar na tradução um registro bem informal e o máximo possível perto da oralidade. Há um momento em que se decidiu traduzir o texto-fonte da seguinte maneira: “[...] apesar de ser um bom cliente, quando bebia, às vezes saía sem pagar a conta, por isso tinham que ficar prestando atenção nele”. Mais adiante, até por sugestão de Gideon Rosa, que tem um ouvido bem treinado para questões ligadas à oralidade, substitui-se “ficar prestando atenção nele” por: “ficar de olho nele”, muito mais coloquial e direto.

Essas foram algumas intervenções tradutórias que valeram uma discussão, além de se ter abordado também questões culturais e políticas relacionadas ao período de pós-guerra, especialmente marcado pelo niilismo e pela falência de valores, uma característica marcante do texto. Além disso, questões sobre a teoria da recepção e as culturas da mídia têm norteado este trabalho, considerando-se os polissistemas de ambos os pólos, o emissor e o receptor, por onde o texto fonte e a sua tradução transitam. A semiótica peirceana serve ainda como referencial para descrever signos relacionados à criação do áudio-livro, registrados nas notas de classe e nas filmagens das aulas de Leitura Dramática da Escola de Teatro da UFBA, bem como da produção da mídia oral no Laboratório onde as gravações estão sendo feitas. Quanto à melodia dos textos, ela se enquadra, predominantemente, no nível icônico da percepção, que inclui as impressões sugeridas pelas pausas, pelos silêncios, tons, compassos da leitura dramática que vão revelando o texto através desse trabalho artesanal semelhante à lida com uma partitura musical.

Nas aulas da Escola de Teatro da UFBA, percebeu-se uma atenção especial à construção das personagens durante a leitura dramática e aos efeitos que as técnicas utilizadas são capazes de provocar no ouvinte, considerando que essa leitura é conhecida como um teatro para cegos. Observou-se uma preocupação, na análise dos dados, de descrever a passagem do registro escrito para a oralidade e ver como iam sendo construídas as imagens para o ouvinte “viajar” no conto que estaria sendo lido. O professor Gideon Rosa não se cansa de insistir, nas suas oficinas que, no áudio-livro, o ouvinte não vai querer parar e ficar voltando para ouvir de novo se não entender alguma coisa. O leitor é que, se não compreender bem o trecho de um livro, relê algumas partes que o façam compreender melhor o texto. São dinâmicas diferentes. Por isso é necessário não gravar muito

depressa para dar tempo ao ouvinte acompanhar a construção das imagens tecidas através da voz do ator.

Dos contos traduzidos para o português, que se pretende reunir no áudio-livro, o primeiro, o de Hemingway, já foi traduzido e passado para a mídia oral, demonstrando assim que o projeto é viável e factível. Claro que isso só foi possível com a parceria da Escola de Teatro, em especial do ator e professor Gideon Rosa; e da Faculdade de Comunicação, sobretudo na pessoa do coordenador do Laboratório de Rádio, o professor Maurício Tavares. Ambos abriram espaços de criação e instrumentais necessários para a realização da pesquisa. Gideon Rosa abriu as suas oficinas para este projeto, nos oferecendo seus alunos-atores para gravar a mídia; e Maurício Tavares disponibilizou o laboratório e um bolsista responsável pela parte técnica das gravações.

Inicialmente, houve alguns problemas que deveriam ser sanados, ao longo do trabalho. A título de ilustração, o uso do *Translog* exige certa prática e percebeu-se que cada trecho registrado não deveria ultrapassar meia página, sob pena do *software* falhar e se perder parte do trabalho realizado. Por isso, é necessário fazer a tradução do texto parando e salvando pequenos trechos para garantir que não haja perdas.

Além disso, a idéia de usar uma tabela para, em um segundo momento, ir destacando movimentos tradutórios posteriores, foi idéia de uma das pesquisadoras para dar conta das inúmeras rasuras ocorridas, recurso que muito tem ajudado o trabalho, além de tornar mais visíveis as diversas escolhas tradutórias. O cruzamento dos registros dessa tabela, juntamente com o hipertexto do programa *Translog* são capazes de gerar dados valiosos para os estudos descritivos da tradução.

Também inicialmente, havia-se pensado em assistir aulas de leitura artística na Escola de Teatro, para os bolsistas adquirirem a *expertise* necessária para as gravações do áudio-livro. Mas não se trata de tarefa fácil, pois exige modulações de voz e muita habilidade, que os atores dominam, mas não os alunos deste projeto. Cabe aos atores investirem em texturas vocais e intensidade, incluindo toda a sorte de recursos técnicos para obterem determinados efeitos e construir as imagens necessárias para os ouvintes visualizarem cada história. Por isso, definiu-se que os próprios alunos de

Teatro gravariam os contos, o que possibilitou ao grupo de pesquisa certo distanciamento para acompanhar e registrar o processo.

O primeiro conto gravado, a história de Hemingway, inclui um narrador, que também é uma personagem; dois garçons, sendo um mais velho e o outro mais novo; além de um cliente de idade avançada que fica bebendo a noite toda em um bar; e, no final do conto, um *barman*, que desempenha o papel de uma personagem secundária. A equipe de pesquisa havia preparado, para um contato inicial com a turma de Teatro, uma introdução à época de Hemingway, ao autor, ao conto, suas personagens e principais características da obra do escritor. Mas Gideon insistiu que essa apresentação fosse feita na semana seguinte para não interferir na maneira como cada aluno iria sentir o texto. Ele tem interesse “no material bruto que cada aluno tem e traz para a sala”. Insiste: “Vamos trabalhar a obra e ver o que o ator traz que, por sua vez, tem a ver com a técnica da improvisação. Você trabalha o texto e depois sistematiza o que a improvisação gerou”. Essa atitude se pauta sobre teorias de percepção relacionadas à leitura dramática, como as defendidas por Feuerbach (1989, p. 10):

O ator deve esquecer as fórmulas fáceis! Deve esquecer suas artimanhas! ? Deve esquecer seu idioma! As palavras e o significado das palavras! O que ele fala deve lhe parecer estranho, incompreensível, como se, de repente, ele falasse chinês, como se sua boca falasse uma língua que sua compreensão não atinge! Ele deve perder a confiança em si! Deve esquecer tudo que aprendeu! [...] A gente deve se tornar totalmente ignorante, estranho de si mesmo! E aí, meu amigo: o grande vazio! Só então o ator, um outro Parsifal, está pronto para voltar o olhar a todas as revelações, para o todo nunca visto do primeiro dia da Criação, para o todo incomparável!

Portanto, é essa suspensão de todo e qualquer conhecimento ou de toda e qualquer verdade, que se almeja alcançar com o ator que tem, pela primeira vez, um embate com o texto que vai trabalhar. Como se todo o mundo tivesse que ficar entre parênteses, o que, na semiótica peirceana, corresponde à primeira idade de percepção ou à percepção icônica. Aquela das primeiras impressões, frágeis, fugidias, cheias de frescor. Só em um segundo momento, o texto é analisado e serão recolhidos índices que merecerão atenção como alvo de estudo. Finalmente, em um terceiro momento, pode-se perceber quais as leis que regem um determinado projeto poético.

Esses três níveis de percepção, que se encontram no bojo da criação do áudio-livro que se deseja analisar, também se pode encontrar nas redes de construção do processo tradutório dos contos em questão. Os tradutores têm uma primeira impressão do texto fonte, ao lerem e fazerem uma primeira tradução que se dá como um jato, sem que se façam necessariamente, pesquisas ou análises do material trabalhado. Em um segundo momento, faz-se a revisão e toda a pesquisa necessária, inclusive com levantamentos de época e considerando as redes culturais implicadas nos dois pólos, o do texto fonte e o do pólo da recepção. É na recepção que todo o esforço criativo se completa, que pode ser vista como uma co-construção com os atores. Finalmente, em um terceiro momento, busca-se analisar o processo tradutório como um todo. Desconstrói-se, então, a “hegemonia do texto escrito para se recriar um outro, espontâneo, falado, do teatro, que se dirige ao espectador”(Rosa, 2006, p.29) e, no caso do áudio-livro, ao ouvinte.

Na primeira oficina de leitura dramática que Gideon Rosa trabalhou o texto com os alunos, pediu que, em sala, todos lessem o texto dividido em blocos significativos. Aliás, esperava que tivessem lido já o texto em casa e o tivessem marcado, como se faz com uma partitura musical, com o intuito de que se familiarizem com ele. O professor comentou que “o ator anota e lê as partituras”. Precisariam também dar muita atenção aos verbos, pois são eles que movimentam a ação. “É importante mudar de intensidade, de fluxo ao pronunciar as palavras. Aí você ganha tempo. E trabalhar os verbos de movimento é um bom recurso técnico para provocar imagens nos ouvintes, para estimular a sua imaginação”, acrescentou. Avisou que apenas um aluno seria selecionado para gravar toda a história de Hemingway, assumindo diferentes vozes para caracterizar as diversas personagens: o narrador, os garçons, o velho cliente, o *barman*, todas elas estariam conectadas por um só ator. Se vários atores gravassem a história poderia prejudicar a percepção do ouvinte, já que se tratava de um conto. Para gravar esse gênero, o ator assume um pacto vocal com o ouvinte de que está contando uma história para ele, embora, em vários momentos, tenha que fazer o contraponto de si mesmo.

De modo que, inicialmente, o texto curto, de cinco páginas, foi dividido em parágrafos lidos pelos alunos, sem qualquer interrupção para não quebrar o fluxo da história, atividade seguida pelos comentários de Gideon. Cada trecho

lido teria que dialogar com o que o antecede, e assim por diante, levando-se em conta que só é possível dialogar com o outro quando se aprende a ouvi-lo. Mesmo porque se o outro erra, o interlocutor tem que refazer o texto para que este faça sentido. A postura é também importante, pois os alunos devem ler sem comprimir o diafragma, com uma postura mais ereta, segurando o texto com as mãos altas, quase na altura do ombro. Afinal, corpo e voz andam juntos, já que “o corpo é fonte e caixa de ressonância da voz, e da articulação do raciocínio”. (Gideon, 2006, p. 10).

Os alunos começaram a ler o conto pulando o título, pois ficou entendido que essa parte era a única que receberia um efeito especial, inclusive adicionando-se a ela um pequeno trecho musical seguido de um tom de voz diferente do resto do texto. O título só seria trabalhado depois que todos tivessem a oportunidade de ler o texto, cada um sendo responsável por um trecho. O professor explicou que é através da leitura do título, que o ator começa a seduzir o ouvinte e tem apenas dez segundos para fazê-lo. “Cada palavra deve ser pronunciada com um sabor especial, sem pressa, com precisão”, segundo Gideon.

O título da história de Hemingway é “Um lugar limpo e bem iluminado”, seguido da seguinte informação: “Um conto de Ernest Hemingway”. Resolve-se deixar os créditos do projeto e da tradução para o final da leitura para não dar informação demais ao ouvinte, o que deve ser gravado por outro ator, mais especificamente, por uma voz feminina, que servirá de contraponto. É importante que o título seja lido com uma inflexão aberta, para que se perceba que vem algo depois, e as sílabas têm que ser pronunciadas com muita clareza. “Pode-se brincar com o advérbio ‘bem’ e não ter medo das pausas”, comenta Gideon. A idéia é aguçar, provocar o ouvinte, brincar com ele. Fazer um suspense, brincar com as pausas e deixar o ouvinte completar o que vai sendo lido: “A gente dá a idéia e o ouvinte faz o resto. O ator não faz esforço, quem faz é a platéia, eles completam. É importante manter essa brincadeira, essa fluidez do texto”.

Dentre os comentários de Gideon Rosa, pode-se destacar os seguintes:

[...] Dizer o título, o nome do autor e dar uma pausa. Como uma partitura. Aí muda de “janela”, de diapasão. Para uma voz mais carinhosa, quente, aconchegante, a do narrador. Depois do título, um

ponto de suspensão. E trabalha-se outra intensidade, quando o narrador apresenta o café O narrador tem que ter um caráter, não dá para ser neutro.

[...] É importante subtonar a voz, trabalhar com a voz mais baixa, em determinados momentos, para dar um efeito aveludado. Imaginem um cego ouvindo essa história; ele tem que ouvir com uma sensação de conforto. Para isso, é preciso construir para a voz do narrador um timbre suave, capaz de contrapor com as vozes das personagens, que entram com texturas diferentes. O narrador tem que entrar rapidamente e, no final, retoma o tom do início. Ele é muito importante. No final, é a personagem inteira que tem de voltar. Tem que assumir uma inflexão diferente da voz das personagens. Cada voz é um caráter diferente. É importante ler com caráter.

[...] O narrador deve também brincar com a velocidade da voz, falar mais devagar, quando abrir o conto. Como narrador, preciso dar tempo para o meu ouvinte vir comigo. Preciso construir o ambiente, o café, como uma câmara para dentro e para fora do café. Também o senhor de idade que está ali bebendo, as personagens; construir um caráter para cada uma. A gente precisa colocar os garçons na cena. Só tem seis linhas do conto para fazer a apresentação do ambiente e das personagens. Por isso preciso construir tudo isso bem amarrado. Dar ênfase para o fato de que o velho era surdo. Não posso deixar passar isso em branco. Um pouco de picardia na voz. Uma ênfase em cada idéia importante que é colocada no texto. Não posso deixar passar em branco essa contradição do texto, essa contradição de informações do velho ser surdo e ao mesmo tempo, perceber cada movimento do ambiente. O ouvido dele é o olho. É uma imagem que confunde um pouco. Tudo precisa ficar quieto para ele perceber. Tem certo humor aí, que o caráter do narrador não pode deixar passar.

[...] Construir uma idéia após a outra, construo tudo isso com a voz. Quando mudo da voz de uma personagem para a voz da outra é como se mudasse de janela, de foco, de inflexão, é outro tema, construo outra imagem.

[...] Tem de passar a idéia das personagens saindo da mesa do bar e circulando. O ouvinte tem que “viajar” com as personagens, é preciso provocar a imaginação do ouvinte. As imagens você vai buscar nas entrelinhas. É na réplica, é no outro que se completa a construção das imagens. Esse café só se configura na imaginação do ouvinte.

[...] Preciso trabalhar a idéia de que quando o velho ficava bêbado, às vezes saía sem pagar. Enfatizar o “bêbado”, mas não parar em cada sílaba, mas atacar as sílabas tônicas: “**BÊ**/bado”, como “**CAN**/sado”. Não botar vogal demais para não ficar cansativo. Ter mais agilidade. Brincar com a sílaba. Esticar na divisão da sílaba e não na vogal.

[...] Quando leio, leio uma música. E tenho também que lidar com o humor e a ironia do conto.

[...] É importante brincar com os elementos contraditórios do texto, fazendo novamente o ponto e o contra ponto, se não a leitura fica muito plana. Lê-se no texto: “De dia tudo ficava quieto, {dá-se uma pausa, e muda a inflexão da voz na segunda parte} mas á noite [...]”

[...] Vamos aproveitar cada pedacinho do texto, brincar também com as palavras em espanhol que aparecem, mudando o estresse ao pronunciar cada uma.

Foram escolhidos, afinal, quatro alunos, sendo dois rapazes e duas moças, para irem ao Laboratório de Rádio gravar o texto de Hemingway. Finalmente, desses foi escolhido um rapaz que reúne as técnicas vocais mais apropriadas para conseguir os efeitos desejados e gravar o primeiro conto do

audio-livro, sendo todo esse processo filmado pela equipe de pesquisa. Segundo Gideon Rosa, a gravação não deveria ter efeitos sonoros, deveria ser a mais seca possível para deixar espaço para a audiência, com a sua imaginação, ampliar o que ouvir.

No laboratório, os aspectos técnicos, mais uma vez, receberam uma atenção especial. Deve-se ter cuidado com a distância do microfone em relação à boca daquele que vai gravar para não dar aquele som do “puff”, provocado pelo deslocamento de ar das consoantes que batem no microfone e dão um som desagradável. Também é importante equalizar cada voz, ajustar o equipamento de gravação para cada um, pois cada voz tem um registro diferente. O aparelho tem que combinar com a extensão da voz. Se o ator errar, dá um tempo, volta e recomeça; depois se edita tudo. Então, o aluno escolhido leu as primeiras frases na cabine, depois saiu e se ouviu, ou seja, ouviu esse primeiro registro. É importante ele se ouvir para ter um parâmetro, para ver se o som está distorcido ou não. Depois se apaga essa primeira parte e prossegue a gravação.

No Laboratório de Rádio, Gideon fez alguns comentários sobre o modo como o leitor deveria lidar com o texto e com a memória. Conversou diretamente com o rapaz escolhido para fazer a leitura, Camilo Domingues, após ele concluir a sua gravação, a última leitura, portanto antes da definitiva para montagem do áudio-livro:

Quando digo a última palavra de um trecho, já estou de olho no próximo, já li todo o outro pedacinho que segue. O texto fica na mão e tenho que treinar o olho. O ator lê cada pedacinho e memoriza, até para se relacionar com o público, se for uma leitura ao vivo. É importante ganhar tempo para brincar com o texto. São técnicas que a gente precisa dominar porque é só a técnica que salva.

[...] É importante você se ouvir, ouvir o que gravou e se familiarizar mais com o texto.

[...] A tensão narrativa tem que ser mantida até o fim. Em alguns momentos, você relaxou, preste atenção quando ouvir. Quando isso acontece, a gente para e depois, logo em seguida, retoma para não perder o tônus. Gostei muito das variações, do modo como você brincou com as vozes.

Enquanto o aluno gravava, Gideon acompanhava atento, fazendo gestos com as mãos como se estivesse regendo uma orquestra, ora com movimentos mais altos, ora mais baixos, ora mais lentos, ora mais rápidos. Na verdade, a

leitura de um texto e o modo como essa leitura é acompanhada pelo seu “regente” se assemelha a execução de uma partitura musical. A metáfora usada por Gideon, várias vezes, durante as suas oficinas em sala de aula, finalmente fica bem explicitada através do modo como a gravação se processa. Foi possível observar, mais uma vez, que o processo de criação é um processo contínuo, marcado pelo inacabamento, pois ainda nesse momento, eram feitos ajustes quer na modulação de voz, nas pausas, no tom vocal, até mesmo nas escolhas tradutórias, pois ao se ouvir mais uma vez o texto, evidenciava-se a necessidade de serem feitas outras rasuras. De fato, trata-se de um processo marcado pela falibilidade, sendo da condição humana essa limitação de ser falível, essa tendência de estar se corrigindo, em busca de um signo que parece sempre requerer uma revisão.

Conclusão

A primeira etapa desta pesquisa, portanto, já se encontra em processo e aborda contos canônicos da literatura norte-americana, iniciando-se com um conhecido conto de Hemingway. Mas já a etapa dois e três do trabalho se concentrará no estudo de contos pós-coloniais, que trarão à baila questões multiculturais, inclusive discussões políticas relevantes no que concerne ao papel do imperialismo inglês no mundo. Será possível, traçar ainda comparações entre textos clássicos da literatura e suas releituras pós-modernas, que fazem parte do acervo da literatura pós-colonial contemporânea.

Tem sido uma experiência rica trabalhar com este projeto de pesquisa, o qual possibilita um amplo aprendizado a todos os envolvidos, incluindo alunos e professores, ao tempo em que são construídas pontes entre áreas que se completam como Letras, Teatro e Comunicação. É gratificante ver um trabalho de tradução sair do papel e passar para a voz, para outra mídia, tornando o texto literário acessível ao grande público e privilegiando esta pesquisa questões sociais junto aos portadores de necessidades especiais, sobretudo visuais. A idéia é disponibilizar o áudio-livro na rádio *web* da UFBA e, como se trata de um exercício acadêmico, ele está protegido pela Lei dos Direitos autorais.

Referências Bibliográficas

- DORST, T. 2006. “Eu, Feuerbach de Tankred Dorst”. Adaptação de Tankred Dorst. Dir. Marcelo Marchioro, trad. Maurício Távora. Salvador: Goethe, 1989, p. 10. *In*: ROSA, Gideon. *Leitura Dramática. Um Recurso para a Revelação do Texto*. Salvador: UFBA, p. 12.
- GIROUX, R. 1994. Elizabeth Bishop: the collected prose. N. Y.: The Noonday Press, p-274.
- KINCAID, J. 1983. At he Bottom of the River. N. York:Farrar.
- POORE, C. 1963. The Hemingway Reader. New York: Charles Scribner’s Sons.
- ROSA, G. 2006. *Leitura Dramática. Um Recurso para a Revelação do Texto*. Mestrado. UFBA.
- THIEME, John(org). 1996. The Arnold Anthology of Post-colonial Literature in English. London: Arnold.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- TUTUOLA, Amos. 1990. The Village Witch Doctor & Other Stories. London: Faber & Faber.

¹http://pt.wikipedia.org/wiki/Projeto_Gutenberg
Acessado em 18 de junho de 2008.

² As alunas Andréa Andrea Gomes e Sandra Correa são pesquisadoras PIBIC da UFBA, que trabalham com a professora Sílvia Maria Guerra Anastácio. Fizeram a tradução e a análise do processo tradutório do conto de Hemingway, além de acompanharem o processo de gravação desse conto para áudio-livro pelo aluno Camilo Domingues, sob a orientação do ator e professor da Escola de Teatro Gideon Rosa.