

O processo de tradução para o português e a criação em áudio-livro de um conto de Hemingway e uma peça de Athol Fugard

Sílvia Maria Guerra Anastácio

Resumo: O conto do escritor norte-americano Ernest Hemingway, *A clean, well-lighted place*, e a peça de teatro *A road to Mecca*, do autor sul-africano Athol Fugard, foram recentemente traduzidos para o português e gravados em áudio-livro. O processo tradutório de ambos os textos suscitou questões relevantes que merecem ser discutidas, levando-se em conta que cada uma dessas obras foi escrita em um lugar de fala distinto daquele do público-alvo do áudio-livro divulgado no Brasil. Pelo fato de se tratar de gêneros literários diferentes, a gravação de ambos os textos precisou respeitar as especificidades próprias de cada obra e de cada gênero literário. O propósito deste artigo foi discutir as especificidades da tradução interverbal e intersemiótica dos textos, constatando as escolhas feitas quer pelos tradutores, quer pelos profissionais de comunicação responsáveis pelas obras produzidas em áudio. Para o embasamento teórico do trabalho, estudos sobre oralidade mediatizada e conceitos da semiótica peirceana serviram como eixos para análise.

Palavras-chave: Criação, Tradução Interverbal, Tradução Intersemiótica, Áudio-Livro, Hemingway, Fugard.

1 Introdução

Este artigo se propõe a discutir os resultados de um projeto iniciado no ano de 2008 no Instituto de Letras Germânicas da UFBA, que teve a sua primeira etapa já concluída em 2009, mas continua a dar frutos de pesquisa nos seus desdobramentos. O projeto intitula-se “A criação de áudio-livros em português baseada em textos de língua inglesa. Da tradução à gravação”.

Trata-se do fruto de uma pesquisa PIBIC, em que trabalharam as alunas Andréa Gomes, Carla Souza e Sandra Corrêa. O projeto foi realizado em parceria com a Escola de Teatro da UFBA, já que foi necessária a atuação de atores para interpretar os textos dos áudio-livros produzidos. Na Escola de Teatro, foi possível contar especialmente com a coordenação do professor e ator baiano Gideon Rosa. Ele não só fez contato com técnicos para gravar e editar as mídias sonoras, como também articulou alunos das Oficinas de Leitura

Dramática, atores consagrados e o diretor Evaldo Hackler para dirigir uma peça da dramaturgia africana transformada em áudio-livro. A peça é *The road to Mecca* (1988), do escritor sul africano Athol Fugard (1932-). Foram produzidas também duas versões gravadas em áudio-livro, uma com voz feminina e outra masculina, de uma tradução do conto *A clean, well-lighted place* (1949), do escritor norte-americano Ernest Hemingway (1899-1961). Esses áudio-livros dão acessibilidade a textos literários a todos que se interessem por literatura e, especialmente, ao público não vidente, que muito se beneficia com esse tipo de mídia sonora.

2 A produção do conto de Hemingway

Segundo o escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), em seu texto *The Philosophy of Composition* (1846), é importante considerar o efeito que um texto literário deve causar no receptor:

Se uma obra literária for muita extensa para ser lida de uma só vez, temos que abrir mão de um efeito muito importante, provocado por uma só impressão – pois, se forem necessárias duas sentadas, as coisas do mundo vão interferir no processo e a totalidade do efeito se esvai. (Poe, 1846, p. 889)¹

No áudio-livro em que se editou o conto de Hemingway, o efeito ou o impacto do texto sobre o ouvinte ficou resguardado, pois se trata de uma narração curta, gravada em uma só faixa de 14 minutos e 40 segundos.

Antes de realizar a tradução intersemiótica do texto verbal escrito para áudio-livro, foi necessário realizar a tradução interverbal do inglês para o português do conto e da peça. A primeira etapa da tradução interverbal dos textos foi feita de um só jato, com o auxílio do programa IBM *ViaVoice*, um sintetizador de voz capaz de reconhecer o tom da voz do usuário e reproduzir, de forma digitalizada na tela do computador,

¹ If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed.

A tradução do texto de Poe, como as demais do presente trabalho, são de responsabilidade da autora deste artigo.

aquilo que foi ditado. Essa ferramenta faz com que se ganhe tempo no trabalho tradutório.

Após essa primeira tradução, os alunos fizeram uma primeira revisão, o que gerou uma segunda versão. Naquele momento, utilizou-se uma codicologia específica, incluindo os seguintes sinais: [] para deletar, < > para acrescentar e { } para comentar algo que se desejasse registrar sobre o texto traduzido. Em seguida, foram feitos mais dois cotejos, o primeiro pela coordenadora do projeto, o segundo por outra professora da área, Susie Santos. Nessas duas revisões, foram levantados alguns pontos sobre a tradução, posteriormente discutidos com a equipe em reunião presencial.

Nas discussões, ressaltou-se o fato de o autor Hemingway pertencer à chamada Geração Perdida, representada por um grupo de intelectuais que se reuniam em Paris, na década de 1920, sob a liderança da intelectual Gertrude Stein. Essa geração, muito marcada pela destruição da Primeira Guerra Mundial, parecia ter pedido a fé em tudo. Como consequência, o que se podia constatar é que havia então uma derrocada de valores, em que o niilismo de Sartre parecia reinar sobre muitos. De acordo com a filosofia niilista, havia um Nada existencial que tornava a vida do ser humana pesada, sem sentido e sem saída. Esse traço vai dominar o conto de Hemingway, contado em terceira pessoa por um narrador onisciente.

Já tarde, em um bar, um velho cliente, sem pressa, toma os seus últimos goles da noite. Está sendo servido por dois garçons que conversam sobre o cliente e sobre a vida. Um deles, o mais velho, simpatiza com a solidão do cliente; o outro está impaciente por ter que ficar ali acordado até tão tarde.

Na tradução, decidiu-se guardar traços do pós-guerra na Espanha, local e época em que se passa o conto, inclusive preservando palavras em espanhol inseridas no texto. Para ilustrar características da época, convém mencionar o costume de servir o copo de conhaque em um pires, de modo que, ao final da noite, se contava quantos pires havia em cima da mesa para saber quanto o cliente tinha bebido e deveria pagar.

Há também referência, em um dado momento, a uma gorjeta que o cliente deixara em *peseta*. Na primeira versão tradutória, o texto-fonte tinha sido 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 preservar na tradução a palavra *peseta* e, assim, recorreu-se ao recurso da estrangeirização,

mas tendo o cuidado de parafrasear o termo para ajudar os ouvintes do áudio-livro 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*” (Hemingway, 1963, p. 420).²

Ainda houve a interferência de falsos cognatos, que foram traduzidos, em um primeiro momento, pelo que pareciam ser em português: “Uma garota e um soldado passaram pela rua. A luz da rua fez brilhar um número cravado em bronze no seu colar” (*his collar*). Finalmente, em uma revisão posterior, como o “colar do soldado” não fazia sentido, especialmente para a época, verificou-se que se tratava de um falso cognato, ou seja, uma palavra que soa semelhante em uma outra língua, mas cuja tradução não é o que parece ser. O que se queria descrever era o colarinho do soldado (Hemingway, 1963, p. 418).³

Ao se fazer alusão a esse casal, tem-se, em um *flash*, o panorama sociopolítico da época, que não passara despercebido na tradução. Lê-se:

Uma garota e um soldado passaram pela rua. A luz da rua fez brilhar um número cravado em bronze no seu colarinho. A garota tinha a cabeça descoberta e apressou o passo para acompanhá-lo.

– O guarda vai prendê-lo – disse um garçom.

– Que diferença faz se ele conseguir o que deseja?

– Mas é melhor ele sair da rua já, senão o guarda vai prendê-lo. Os policiais passaram por aqui há cinco minutos. (Hemingway, 1963, p. 418)⁴

De um modo bem econômico, conforme o estilo jornalístico de Hemingway, quem lê ou escuta o texto pode perceber questões sociais daquele momento na Espanha. Aliás, no roteiro de gravação da segunda versão, decidiu-se acrescentar uma introdução ao conto para que o ouvinte tivesse uma ideia mais precisa do pano de fundo da história:

² The old man stood up, slowly counted the saucers, took a leather coin purse from his pocket and paid for the drinks, leaving half a peseta tip.

³ The street light shone on the brass number on his collar.

⁴ A girl and a soldier went by in the street. The street light shone on the brass number on his collar. The girl wore no head covering and hurried beside him.

“The guard will pick him up”, one waiter said.

“What does it matter if he gets what he’s after?”

“He had better get off the street now. The guard will get him. They went by five minutes ago.”

O conto *Um lugar limpo e bem iluminado*, de Ernest Hemingway, se passa na Espanha, em 1949, após a Segunda Guerra Mundial. A Espanha estava então sob a ditadura do general Francisco Franco, em que havia um toque de recolher a zero hora e em que as pessoas que eram pegas andando na rua mais tarde iam para a prisão. É este o caso do soldado passando pela rua, já tarde, no início do conto, com uma moça que não devia ser muito direita, pois nem a cabeça tinha coberta como se usava naquela época. Então, as moças consideradas de família andavam de chapéu na rua. Esta, não; tinha a cabeça descoberta. Mas o soldado que ia com ela, provavelmente, não se importava muito se seria preso ou não. O que ele queria era ir dormir com a moça, provavelmente. Enquanto isso, em um café aconchegante, um velho solitário beberica seus últimos tragos da noite.

Quando foi feita a primeira gravação do texto para áudio-livro, o ator Gideon Rosa sugeriu alguns retoques à tradução. Ele fez uma ou outra modificação para que o texto ficasse com melhor sonoridade, já que o conto é quase todo construído por conversas entre um velho cliente e os garçons que o servem. Há um momento, a título de ilustração, em que se traduziu o texto-fonte inicialmente 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”. Porém, Gideon Rosa, que tem um ouvido bem treinado para a sonoridade dos textos, substituiu “ficar prestando atenção nele” por: “ficar de olho nele”, uma expressão muito mais coloquial (Hemingway, 1963, p. 417).⁵ Sentiu-se, portanto, a necessidade de fazer adaptações para a mídia sonora, já que o conto de Hemingway havia sido elaborado como um texto verbal escrito. Caberia então à voz tornar presente e quase que palpável o que, em um primeiro momento, fora simplesmente uma escrita linear e regida pela lógica digital, e não predominantemente analógica como a da mídia sonora. A lógica digital é mais cartesiana, enquanto a analógica é menos racional e privilegia mais as impressões da linguagem.

Foram feitas duas gravações desse conto, por dois alunos da Escola de Teatro da UFBA: primeiro em 2008 e, depois, em 2009, tendo ambas as versões sido editadas por um professor, também da Escola de Teatro, Luciano Bahia. Após as gravações, caberia ao técnico, em

⁵ [...] while he was a good client they knew that if he became too drunk he would leave without paying, so they kept watch on him.

um momento posterior, o da edição, trazer mais “cor” ao texto, introduzindo ruídos, pausas, uma trilha sonora ou alguns acordes de uma música pouco ou sequer definida.

Na primeira versão, optou-se por iniciar e terminar o conto com um trecho da música *Claire de lune*, do compositor francês Debussy. Sendo um exemplo típico do impressionismo na música, fez-se uma associação entre esse trecho e os quadros de pintores impressionistas como Renoir. Naquelas telas, é frequente ver a luz, especialmente do sol ou da lua, batendo na água ou nas folhas das árvores. No início do conto de Hemingway, essa ideia de luz e sombra contra as folhas parece sugerir um efeito semelhante: “Já era muito tarde e todos já tinham saído do café, menos um senhor de idade, sentado à sombra das folhas de uma árvore, próximo a um poste de luz” (Hemingway, 1963, p. 417).⁶

Contudo, na segunda versão, gravada pela aluna Luisa, optou-se por retirar essa trilha sonora exatamente para não sugerir ao ouvinte qualquer associação. Era melhor que ele tivesse a chance de construir as suas próprias associações sem quaisquer interferências. Colocaram-se, então, no seu lugar, alguns acordes de piano que, no final do conto, pareciam ir morrendo e se distanciando do ouvinte. Portanto, com essa alteração da trilha sonora, o ouvinte passaria a adentrar um universo musical livre de referenciais mais engessadas e preestabelecidas.

Também, em um segundo momento, decidiu-se acrescentar o som de passos às gravações do conto de Hemingway em áudio para melhorar a percepção do ouvinte quanto à saída do velho cliente de um bar a outro. Assim, o efeito de deslocamento no tempo e no espaço, para que o ouvinte “viajasse” com as imagens ouvidas, foi sendo construído pelo locutor. Desse modo, o texto linear escrito, ao ser interpretado em uma mídia sonora, passou a significar muito mais através de todos os signos auditivos que lhe foram sendo acrescentados.

Segundo a autora Júlia Lúcia Silva (1999, p. 59), sendo a obra mediatizada:

... assimilada, vivenciada pelo auditor, [...] a partir dos comandos do intérprete, [o ouvinte] é seduzido a tornar-se coautor da obra. Esta sedução resulta do envolvimento

⁶ It was very late and everyone had left the café except an old man who sat in the shadow the leaves of the tree made against the electric light.

proporcionado pela participação vocal e corporal entre intérprete e auditor.

A presença física do corpo, da gestualidade, da voz daquele que interpreta o texto “colorem” e “abrem” a obra, que antes era somente verbal escrita, para múltiplas nuances de sentido. Essa cumplicidade e troca entre “as manifestações dos corpos do intérprete e do ouvinte conferem tatilidade à *performance*” (Silva, 1999, p. 57). Uma possível sensação tátil pode completar uma percepção sonora, enriquecendo-a (Bang, 1986). Ocorre, então, todo um jogo de sedução para um contato virtual acontecer, em que o ouvinte é chamado a participar dessa co-criação de sentido.

No caso das duas versões do mesmo conto de Hemingway, pode-se comparar como esse jogo de sedução acontece, cada intérprete utilizando os seus próprios recursos para dar movimento ao texto. Prestando atenção ao “convite” da voz do intérprete masculino, percebe-se que o ator brinca com as pausas de modo a aguçar a curiosidade do ouvinte, parando sempre em momentos cruciais da narrativa, fazendo um suspense depois da palavra “porque” ou, deixando, no meio de uma assertiva, o ouvinte curioso para descobrir qual o complemento que estaria faltando na frase, como: “estava só ... com pressa”, “nunca tive ... confiança”, “não era só ... uma questão de juventude”, “de dia ... mas à noite...” ou, ainda, “e ele podia perceber ...”.

A modulação dos advérbios e pronomes que expressam intensidade no texto também foi um recurso bastante utilizado, como: “já era muito tarde”; “ele tem muito dinheiro”, “estavam todas vazias”, “ser velho é muito chato”. A forma como algumas sílabas eram divididas parecia ainda ampliar a percepção dos signos sonoros, como: “começou a falar so-zinho” e “moviam sua-ve-mente”.

A voz da intérprete feminina também se “arrasta” ao ler o advérbio “suavemente” e a atriz é hábil ao lidar com as pausas. Contudo, o que chama mais a atenção do ouvinte é o modo como ambos brincam com as vozes dos vários personagens, pois só os créditos e a introdução do conto, adicionados ao segundo roteiro de gravação, teriam sido gravados por uma voz diferente daquela do intérprete do texto.

Ambos os intérpretes aumentam a voz, tornando-a mais estridente, quando se trata do garçom mais jovem. A voz do garçom mais velho é, ao contrário, sempre emitida em um tom mais baixo, mais calmo, grave, soando gentil e compreensivo. O narrador da história é interpretado de forma mais “branca”, mais neutra, ganhando um tom muito mais baixo ao ser reproduzido pela voz feminina. A atriz também “brinca” com o jeito de falar do velho cliente, que já está bêbado.

Analisando todo esse jogo de voz, que expressa ritmo, curva melódica, pura sonoridade e que vai além do discurso, do seu conteúdo ou do tema da história, o que se tem é simplesmente a materialidade do som. Segundo os estudos de percepção da semiótica do filósofo e lógico norte-americano Charles Sanders Peirce, essa materialidade do som gera quali-signos (Santaella, 1995), que são signos de pura qualidade, sentimento, sensação. Nesse primeiro patamar perceptivo, se está em pura primeiridade peirciana. É o campo icônico, das puras impressões – simples paisagem sonora, que desperta no ouvinte o interesse pela escuta. Mesmo que este não associe a “cor” do som ao discurso do conto de Hemingway, irá perceber impressões de mal-estar na voz impaciente do garçom mais jovem ou de certa empatia na voz do garçom mais velho. Também as pausas, a trilha sonora, os acordes de piano passam certa nostalgia à cena que vai sendo construída.

Os passos do velho cliente caminhando de um bar a outro são também ruídos acrescentados à edição que indiciam uma mudança de cenário na história. Apontam para outro bar e outro *barman*, para o qual o velho cliente se dirigira no final da sua noite de insônia. Quando se fala de índice na semiótica peirciana, remete-se ao território da ação e da reação. A vida do ser humano, o corre-corre do dia a dia acontece nesse patamar.

A última instância perceptiva, segundo Peirce, é a simbólica. O autor Paulo Zumthor (1993) ressalta que se costuma julgar o sujeito pela sua voz, o que pode ser até uma forma intempestiva de atribuir valor a alguém. Quando se trata de juízo de valor, de julgamento, de leis e sistematizações, se está falando do nível simbólico. Em se tratando de julgamento de valor para analisar vozes e tipos de textos mais convenientes na veiculação de um produto sonoro, têm-se privilegiado algumas características. Entende-se então que, um texto, ao ser traduzido por uma *performance*, deve assumir uma gramática e uma estrutura sintática particular, em que são destacados alguns traços. Aliás, o conto de Hemingway analisado contempla, até certo ponto, uma organização particular, que consiste em privilegiar

... a coordenação como um recurso que permite que cada ideia seja desenvolvida em uma sentença, conferindo fluidez e ritmo ao texto, e que promove uma maior facilidade de entendimento por parte do ouvinte.

[...] No entanto, ao mesmo tempo, a linearidade baseada na subordinação (sujeito/predicado/atributos) figura ao lado da coordenação como uma outra exigência para a redação radiofônica. (Silva, 1999, p. 51)

No entanto, apesar de, no conto de Hemingway, as ideias seguirem uma ordem direta e serem facilmente entendidas, existe um trecho em que, apesar de haver repetição, ritmo e redundância, os signos parecem assumir um caráter de opacidade. A compreensão fica truncada e comprometida quando a técnica do fluxo de consciência toma conta do texto. Trata-se de um recurso literário muito usado para retratar o modo como as pessoas pensam e sonham, mesmo quando estão acordadas.

Havendo, especialmente no referido trecho, primazia do ritmo sobre o sentido, a versão masculina atribuiu-lhe características de uma prece, marcando as repetições com musicalidade e efeitos de pausas, enquanto a voz feminina lhe atribuiu características de um canto gregoriano, o que sugere que cada intérprete “colore” ou “abre” o texto à sua maneira, emprestando à materialidade do som uma singularidade ou uma tutilidade performática diferente. Em ambas as versões, a palavra “Nada”, palavra-chave no trecho, foi valorizada com uma divisão silábica bem acentuada. Na versão feminina, feita posteriormente, utilizou-se na edição um efeito sonoro para pasteurizar e embaçar a voz do personagem, já que esses fluxos de consciência espelham ecos da memória do sujeito. Segue parte do trecho referido:

Desligando as luzes, começou a falar sozinho. [...] De que ele tinha medo? Não era nem medo nem pavor, não era nada. Nada que entendesse direito. Tudo era um nada e o ser humano também era nada. Era só isso e luz, tudo que era preciso, e um pouco de limpeza e ordem. Alguns viviam assim e nunca percebiam, mas ele sabia que tudo era *nada y pues nada y nada y pues nada*. Nosso nada que estais no nada, nada seja o vosso nome, vosso reino nada, vós serás nada assim na terra como no nada. Dai-nos o nosso nada de cada dia e nada muda nada, mas livrai-nos do nosso nada; *pues nada*. Salve o nada cheio de nada, nada está convosco. (Hemingway, p. 1963, 421)⁷

⁷ Turning off the electric light he continued the conversation with himself. [...] What did he fear? It was not a fear or dread. It was a nothing that he knew too well. It was all a nothing and a man was a nothing too. It was only that and light was all it needed and a certain cleanness and order. Some lived in it and never felt it but he knew it all was *nada y pues nada y nada y pues nada*. Our nada who art in nada, nada be thy name thy kingdom nada thy will be nada in nada as it is in nada. Give us this nada our daily nada and nada us our nada as we nada our nada and nada us not into nada but deliver us from nada; *pues nada*. Hail nothing full of nothing, nothing is with thee.

3 A produção da peça de Fugard

A segunda etapa da pesquisa descrita neste artigo trabalhou com a tradução e a gravação para áudio-livro da peça de um autor sul-africano, Fugard, *The road to Mecca*, traduzida como *O caminho para Meca*. Trata-se de uma peça política, que aborda a questão da segregação racial na África do Sul, no outono de 1974. A peça conta a história da senhorita Helen, de quase setenta anos, que mora sozinha em Nova Bethesda. Helen é mal vista pelos moradores da comunidade por seu comportamento excêntrico. Mora com um empregado negro e seu quintal é cheio de esculturas consideradas monstruosas por todos da região. A visita inesperada de sua jovem amiga, a professora Elsa Barlow, mudará a vida de Helen, que está prestes a ir morar em um asilo para velhos, encorajada pelo pastor Marius Byleveld. Ele não gosta de suas esculturas e teme ver Helen morando sozinha devido à sua idade e dificuldade de enxergar.

Como no conto de Hemingway, o processo tradutório foi feito em quatro versões diferentes: um primeiro jato de tradução, seguido de um cotejo pelas alunas entre a tradução e o texto-fonte; e mais duas revisões por duas professoras, sendo a primeira a coordenadora do projeto. Finalmente, os últimos retoques no texto foram feitos pelo diretor da peça Hackler, em comum acordo com os atores e a equipe de tradução, durante os ensaios. Utilizou-se também o programa *ViaVoice* para se ganhar tempo no primeiro jato da tradução e, em se tratando de uma peça, decidiu-se trabalhar numerando as linhas do texto para facilitar a identificação dos trechos que iriam ser trabalhados no palco.

Na tradução, priorizou-se buscar expressões da cultura de recepção que estivessem mais perto da oralidade, como: traduziu-se *old Sport* (Fugard, 1988, p. 5) por “desmancha prazeres”, que combinava com o sentido do contexto; *have really good scrub* (*Ibidem*, p. 6) por “tomar um bom banho, de esfregão e tudo”; e *Boy, was I wrong! Ding-dong, wrong-wrong, tolls Elsa’s Bell at the the close of the day* (*Ibidem*, p. 19) por: “Puxa, como eu me enganei! Din-don. Alôôô, só caiu a ficha de Elsa no fim do dia!”. A conversão de medidas também foi feita, durante a tradução, ao se buscar uma correspondência de milhas para quilômetros a fim de facilitar a escuta do ouvinte brasileiro do áudio-livro: *It’s about another eighty miles from the turnoff* (*Ibidem*, p. 7) ficou “cerca de uns cento e vinte quilômetros do desvio”.

Em contrapartida, a maioria das palavras típicas da África do Sul foi preservada e, sempre que possível, acrescentava-se uma explicação, como em: *I finally understood a few things about you*

Afrikaners (Ibidem, p. 9) por “acho que finalmente entendi um pouco sobre vocês, brancos *Afrikaners*”; e *you're still an Afrikaner* por “mas mesmo assim, você é uma branca da África do Sul”. Desse modo, respeitou-se a cultura do texto-fonte, sem descaracterizá-la, mas ajudando o receptor a entender o que Fugard queria dizer com palavras africanas introduzidas no texto em inglês.

Outras vezes, entretanto, optou-se pela domesticação e por uma generalização no campo semântico, como: *she liked her sundowner* (Ibidem, 12) foi traduzido por “eu sempre soube que ela gostava de tomar uns drinques no fim da tarde” para se referir a um tipo de bebida alcoólica que, na África do Sul, é tomada ao entardecer. Outro tipo de apagamento, para efeito de simplificação, foi retirar o nome de algumas cidades, como no caso da tradução de *the Coloureds get it anyway from Graaff-Reiner* (Idem) por “os negros conseguem bebida assim mesmo, lá na cidade”.

Após a discussão de alguns pontos e a busca por uma aproximação com a cultura de chegada, facilitando a escuta do ouvinte do áudio-livro, a próxima etapa do trabalho foi a gravação do texto em uma mídia sonora. Antes da Leitura Dramática, que ocorreu no palco do Teatro da UFBA e foi aberta ao público, houve uma série de dez ensaios, com todos os atores em volta de uma mesa. Da Leitura Dramática participaram os atores: Joana Schnitman no papel da idosa Srta Helen; Simone Brault como a jovem Elsa; Fernando Neves como o Pastor Marius; e Gideon Rosa na narração. O material gravado na última leitura foi passado para um áudio-livro de 3.40mn, distribuído em 24 faixas.

O roteiro da narração, lido por Gideon, começou pelo prefácio da peça, que contextualiza a história, a época e seus personagens. Essa narração se intercalava à interpretação dos atores e seus diálogos. No roteiro, sempre eram omitidas palavras ou trechos que podiam ser traduzidos pela própria ação dramática, como: “Timidamente”, “Bruscamente”, “Com aquele humor malicioso e irônico”, dentre outros. O “colorido” do texto era dado pela *performance* dos atores sob a direção do diretor, Hackler, que ia construindo com eles as imagens, ora dando exemplos de personagens da TV que riam e faziam gestos da maneira como ele queria que os atores reproduzissem, ora recorrendo a situações e imagens do dia a dia.

Também a caracterização física dos personagens teve que sofrer alguns ajustes para se adequar ao texto escrito: na peça de Fugard, a velha senhora iria fazer um par de óculos, quase no final da história, mas como a atriz Joana usava óculos, o texto foi mudado para adequar-

se à situação. Em vez de fazer “um par de óculos”, a senhorita Helen ia encomendar “um par de lentes novas”. Todos esses ensaios, bem como os do conto de Hemingway, foram acompanhados e filmados pela equipe de tradução responsável por resgatar os processos que se desejava analisar.

Nesta peça, há uma luta da personagem principal, a senhorita Helen, contra uma escuridão interna que, frequentemente, toma conta dela. Por isso, Helen tinha o hábito de acender muitas velas em casas e ficar a contemplá-las. Para ela, eram como luzes mágicas que, por vezes, pareciam ganhar vida própria. Segue um trecho da peça que ilustra esses momentos mágicos em que a *performance* da atriz passou para o público mais “cor” e emoção do que em qualquer outro meio, via repetições e pausas dramáticas. O quali-signo sonoro, com todo o seu potencial para suscitar emoções e impressões, dirige-se ao público receptor, comovendo-o:

Eu me entreguei / ao que ia acontecer quando a vela se apagasse [...] mas então [...], aquela pequena e incerta luzinha parecia / encontrar coragem novamente. Começou a brilhar e a **brilhar** cada vez **mais forte**. [...] um sentimento estranho tomou conta de mim... me conduzindo... me conduzindo para **bem longe** [...]. (Fugard, 1988, p. 66/67)⁸

Como se pode imaginar, a intensidade dos movimentos corporais, as modulações da voz, as roupas dos personagens em volta da mesa, durante a Leitura Dramática, conseguiram envolver a audiência, dando vida e “cor” ao texto escrito. Todos esses elementos complementaram a descrição da peça, falando ao imaginário do ouvinte e gerando a nova mídia do áudio-livro.

4 Considerações finais

Acompanhar dos processos tradutórios do conto e da peça aqui descritos, cada um com as suas especificidades, foi uma experiência enriquecedora e que gerou aprendizagem para todos os envolvidos (não

⁸ I had surrendered myself to what was going to happen [...] but then [...], that small, uncertain light light seemed to find its courage again. It started to get brighter and brighter. [...] a strange feeling came over me... that it was leading me... leading me far away [...]

apenas sobre a língua, a história, a política das culturas alvo, como também sobre mídias sonoras e suas técnicas, seus recursos e teorias envolvidas). Constatou-se que os estudos que existem sobre áudio-livro no Brasil são escassos, merecendo um aprofundamento maior sobre o assunto. Reconstituir, em um texto, os índices de sua oralidade é uma tarefa instigante e que pode levar a questionamentos estéticos relacionados com a *performance* e com as dimensões técnicas envolvidas no processo. Além disso, desenvolver trabalhos de importância social para dar suporte aos deficientes visuais é uma atividade que deve ser estimulada por todos.

Para terminar, fica um convite para os leitores ouvirem os áudio-livros, disponibilizados, a partir de dezembro de 2009, no endereço: www.radio.teatro.ufba.br.

Referências bibliográficas

BANG, C. Um mundo de som e música. In: RUUD, E. (Org). *Música e saúde*. São Paulo: Summus, 1991.

FUGARD, A. *The road to Mecca*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1988.

HEMINGWAY, E. A clean, well-lighted place. In: POORE, C. *The Hemingway reader*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1963. p. 417- 422.

POE, E. A. The philosophy of composition. *The American tradition in literature*, Nova Iorque, v. 2, p. 887-896, 1967.

SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos: semiótica e autogeração*, São Paulo: Ática, 1995.

SILVA, J. O. A. S. *Rádio: oralidade mediatizada. O spot e os elementos da linguagem radiofônica*. São Paulo: Annablume, 1999.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz. A "literature" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.