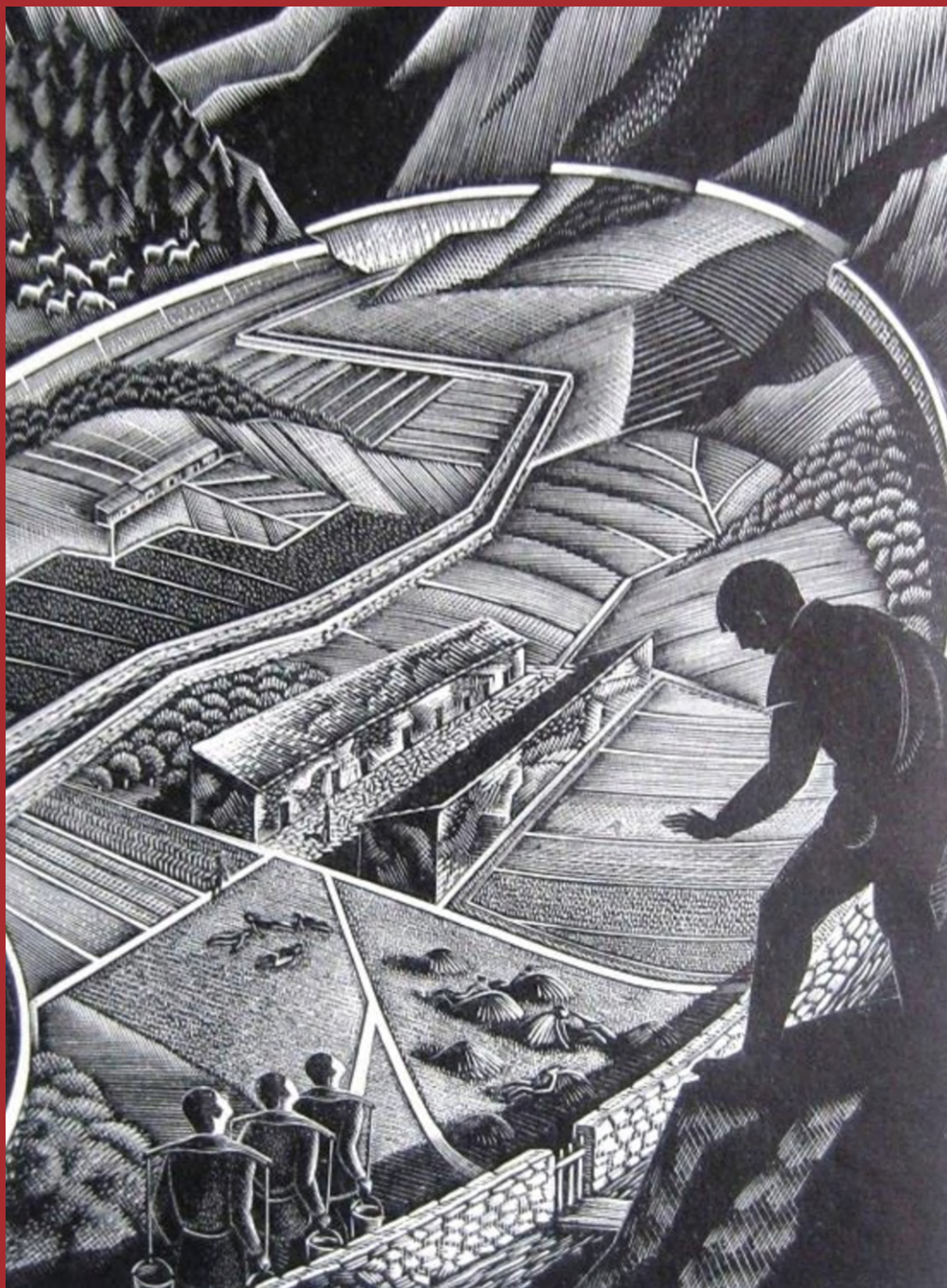


# **A CRIAÇÃO DE UM AUDIOLIVRO E A TEMÁTICA DA ACESSIBILIDADE:**

**crítica genética e recepção por pessoas com deficiência visual**



**Lucia Terezinha Zanato Tureck**



A CRIAÇÃO DE UM AUDIOLIVRO E A TEMÁTICA DA  
ACESSIBILIDADE: CRÍTICA GENÉTICA E RECEPÇÃO POR  
PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL



Lucia Terezinha Zanato Tureck

A CRIAÇÃO DE UM AUDIOLIVRO E A TEMÁTICA DA  
ACESSIBILIDADE: CRÍTICA GENÉTICA E RECEPÇÃO POR  
PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

1ª Edição Eletrônica

Uberlândia / Minas Gerais  
Navegando Publicações  
2020



Navegando Publicações



[www.editoranavegando.com](http://www.editoranavegando.com)

editoranavegando@gmail.com

Uberlândia – MG,

Brasil

**Direção Editorial:** Navegando

**Projeto gráfico e diagramação:** Alberto Ponte Preta

**Arte da Capa:** Alberto Ponte Preta

**Figura Capa:** The Country of the Blind - H. G. Wells xilogravura de Clifford Webb para a versão de 1939

Fonte: <http://www.deficienciavisual.pt/r-TerradosCegos-HGWells.htm>

**Copyright © by autor, 2020.**

L9634 – TURECK, L. T. Z. A criação de um audiolivro e a temática da acessibilidade: crítica genética e recepção por pessoas com deficiência visual. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020.

ISBN: 978-65-86678-58-1



10.29388/978-65-86678-58-1

1. Audiolivro 2. Deficiência Visual 3. Acessibilidade I. Lucia Terezinha Zanato Tureck II. Navegando Publicações. Título.

CDD – 370

CDU – 37

### **Índice para catálogo sistemático**

Educação

370



www.editoranavegando.com  
editoranavegando@gmail.com  
Uberlândia – MG  
Brasil

## Editores

Carlos Lucena – UFU, Brasil  
José Claudinei Lombardi – Unicamp, Brasil  
José Carlos de Souza Araújo – Uniube/UFU, Brasil

## Conselho Editorial Multidisciplinar

### Pesquisadores Nacionais

Afrânio Mendes Catani – USP – Brasil  
Anderson Brettas – IFITM – Brasil  
Anselmo Alencar Colares – UFOPA – Brasil  
Carlos Lucena – UFU – Brasil  
Carlos Henrique de Carvalho – UFU, Brasil  
Cílon César Fagiani – Uniube – Brasil  
Dermeval Saviani – Unicamp – Brasil  
Elmiro Santos Resende – UFU – Brasil  
Fabiane Santana Previtali – UFU, Brasil  
Gilberto Luiz Alves – UFMS – Brasil  
Inez Stampa – PUCRJ – Brasil  
João dos Reis Silva Júnior – UFSCar – Brasil  
José Carlos de Souza Araújo – Uniube/UFU – Brasil  
José Claudinei Lombardi – Unicamp – Brasil  
José Luis Sanfelice – Unicamp – Brasil  
Larissa Dahmer Pereira – UFF – Brasil  
Livia Diana Rocha Magalhães – UESB – Brasil  
Mara Regina Martins Jacomeli – Unicamp, Brasil  
Maria J. A. Rosário – UFPA – Brasil  
Newton Antonio Paciulli Bryan – Unicamp, Brasil  
Paulino José Orso – Unioeste – Brasil  
Ricardo Antunes – Unicamp, Brasil  
Robson Luiz de França – UFU, Brasil  
Tatiana Dahmer Pereira – UFF – Brasil  
Valdemar Sguissardi – UFSCar – (Apos.) – Brasil  
Valéria Forti – UERJ – Brasil  
Yolanda Guerra – UFRJ – Brasil

### Pesquisadores Internacionais

Alberto L. Bialakowsky – Universidad de Buenos Aires – Argentina  
Alicia Maria de Castro Martins – (I.S.M.T.), Coimbra – Portugal  
Alexander Steffanell – Lee University – EUA  
Ángela A. Fernández – Univ. Aut. de St. Domingo – Rep. Dominicana  
Antonino Vidal Ortega – Pont. Un. Cat. M. y Mc – Rep. Dominicana  
Armando Martinez Rosales – Universidad Popular de Cesar – Colômbia  
Artemis Torres Valenzuela – Universidad San Carlos de Guatemala – Guatemala  
Carolina Crisorio – Universidad de Buenos Aires – Argentina  
Christian Cwik – Universität Graz – Austria  
Christian Hauser – Universidad de Talca – Chile  
Daniel Schugurensky – Arizona State University – EUA  
Elizet Payne Iglesias – Universidad de Costa Rica – Costa Rica  
Elsa Capron – Université de Nimès / Univ. de la Réunion – France  
Elvira Aballi Morell – Vanderbilt University – EUA  
Fernando Camacho Padilla – Univ. Autónoma de Madrid – Espanha  
Francisco Javier Maza Avila – Universidad de Cartagena – Colômbia  
Hernán Venegas Delgado – Univ. Autónoma de Coahuila – México  
Iside Gjergji – Universidade de Coimbra – Portugal  
Iván Sánchez – Universidad del Magdalena – Colômbia  
Johanna von Grafenstein, Instituto Mora – México  
Lionel Muñoz Paz – Universidad Central de Venezuela – Venezuela  
Jorge Enrique Elías-Caro – Universidad del Magdalena – Colômbia  
José Jesus Borjón Nieto – El Colegio de Vera Cruz – México  
José Luis de los Reyes – Universidad Autónoma de Madrid – Espanha  
Juan Marchena Fernandez – Universidad Pablo de Olavide – Espanha  
Juan Paz y Miño Cepeda, Pont. Univ. Católica del Ecuador – Equador  
Lerber Dimas Vasquez – Universidad de La Guajira – Colômbia  
Marvin Barahona – Universidad Nacional Autónoma de Honduras – Honduras  
Michael Zeuske – Universität Zu Köln – Alemanha  
Miguel Perez – Universidade Nova Lisboa – Portugal  
Pilar Cagiao Vila – Universidad de Santiago de Compostela – Espanha  
Raul Roman Romero – Univ. Nacional de Colombia – Colômbia  
Roberto González Aranas – Universidad del Norte – Colômbia  
Ronny Viales Hurtado – Universidad de Costa Rica – Costa Rica  
Rosana de Matos Silveira Santos – Universidad de Granada – Espanha  
Rosario Marquez Macias, Universidad de Huelva – Espanha  
Sérgio Guerra Vilaboy – Universidad de la Habana – Cuba  
Silvia Mancini – Université de Lausanne – Suíça  
Teresa Medina – Universidade do Minho – Portugal  
Tristan MacCoaw – Universit of London – Inglaterra  
Victor-Jacinto Flecha – Univ. Cat. N. Señora de la Asunción – Paraguai  
Yoel Cordovi Núñez – Instituto de Historia de Cuba v Cuba





Aos meus queridos pais, Sara e Elio (*in memoriam*),  
por me impulsionarem ao estudo e alegrarem-se com as minhas conquistas e a minha  
profissão docente.

Ao meu companheiro, aos meus filhos e netos, familiares, amigos e alunos,  
a todos que apreciam a Arte!



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	13
<i>Sílvia Maria Guerra Anastácio</i>	
<b>INTRODUÇÃO</b>	15
<b>I - A VOZ NAS TRILHAS DA CRIAÇÃO DE MÍDIAS SONORAS</b>	21
A estética da voz e a oralidade mediatizada	21
A tradução interartes e a convergência das mídias	25
As narrativas sonoras sob uma perspectiva genética	30
<b>II - DOIS CONTOS SOBRE A CEGUEIRA E SEUS DOSSIÊS DE CRIAÇÃO</b>	35
O gênero literário <i>conto</i> , a temática da cegueira e questões de acessibilidade	35
O processo de criação de <i>A cega e a negra – uma fábula</i> para audiolivro e seu dossiê genético	37
O processo de criação do conto <i>A terra dos cegos</i> para audiolivro e seu dossiê genético	47
<b>III - O AUDIOLIVRO E A ACESSIBILIDADE</b>	81
A recepção do audiolivro	83
A recepção do conto <i>A cega e a negra – uma fábula</i> em audiolivro	89
A recepção do conto <i>A terra dos cegos</i> em audiolivro	91
A avaliação da mídia sonora com os dois contos e a audição em MecDaisy e DOSVOX	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	101
<b>REFERÊNCIAS</b>	103
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b>	113
<b>SOBRE A AUTORA</b>	115



## APRESENTAÇÃO\*

Este livro, de autoria de Lucia Terezinha Zanato Tureck, é fruto de uma brilhante pesquisa de Doutorado, que tive o prazer de orientar e que resultou de uma Parceria entre a Universidade Unioeste em Cascavel, Paraná, e a Universidade Federal da Bahia, em Salvador.

O tema sempre atual da acessibilidade para pessoas com deficiência, no caso a deficiência visual, e os preconceitos a ele relacionados, bem como a questões de etnia, são objeto de estudo deste livro, que parte de uma perspectiva social, antropológica e historicamente marcada da cegueira.

Considerando o lugar de fala das pessoas com deficiência e, segundo Borges, tomando a cegueira como um “estilo de vida dos homens”, esta obra oferece um rico panorama histórico da referida temática desde a Antiguidade. Ao trilhar um longo percurso em que a cegueira foi, por muito tempo, tida como sinônimo de invalidez, fica clara a semente do preconceito que ainda hoje, muitas vezes, paira sobre a pessoa com deficiência.

Para analisar essa complexa problemática, a autora escolheu dois contos que tratam do assunto, um da literatura brasileira e outro da literatura inglesa. O primeiro, *A cega e a negra - uma fábula*, de Miriam Alves, 2008, tem como cenário um banco qualquer no Brasil onde as personagens vão conversar com o gerente para tratar de seus recursos financeiros; o segundo, *The country of the blind*, de H. G. Wells, 1899, traduzido para o português pelo Grupo Pro.Som da Universidade Federal da Bahia, como *A terra dos cegos*, acontece em uma aldeia perdida na Cordilheira dos Andes onde aqueles que vivem ali são todos cegos, salvo um forasteiro que chega ao local, o único que podia ver, apesar de, ironicamente, não ser capaz de enxergar muitas coisas. Portanto, dois contos separados por um lapso de tempo considerável foram alvo desta análise e deram margem a inúmeras e instigantes reflexões, como o estudo aqui proposto irá mostrar.

Importante ressaltar que a autora desenvolveu a pesquisa articulando também sua análise literária a um viés genético e midiático, pois buscou entender o processo de criação e as possíveis implicações da gênese de um audiolivro *in statu nascendi* para o qual foram adaptados ambos os contos. Além disso, acompanhou ativamente a produção dessa mídia sonora, que contou ainda com a parceria valiosa da Escola de Teatro da UFBA e foi gravada em estúdios diversos: o conto de Miriam Alves gravado em Salvador, no estúdio do técnico e músico Luciano Bahia; já o conto de Wells, mais longo e que demandou uma gravação mais complexa, foi gravado em outros dois estúdios, a saber: o do músico e compositor de Cascavel, Ricardo Denchuski, da Produtora Paraná Records; e o Estúdio Pro.Som, sob a coordenação do Grupo de Pesquisa de Tradução, Processo de Criação e Mídias Sonoras, sediado no Instituto de Letras da UFBA, com o apoio do técnico e músico Leandro Pessoa.

Portanto, a autora deste livro participou ativamente do processo de criação da mídia sonora, objeto do presente estudo, tendo sido inclusive co-produtora do audiolivro em questão e acompanhando todas as suas etapas, incluindo a tradução do texto de Wells para o português; a roteirização de ambos os contos; sua gravação com toda a expressividade e os recursos técnicos da linguagem radiofônica; sua edição e recepção.

---

\* DOI - 10.29388/978-65-86678-58-1-0-F.13-14

Tendo em mãos todo o material genético colhido, foram organizados pela pesquisadora minuciosos dossiês com os documentos digitais gerados pelos processos em estudo e, a partir deles, escolhidas amostras representativas para análise. Estigmas como a negritude e a cegueira foram tratados com sensibilidade e competência pela autora, que soube interpretar as metáforas sutis desses contos e ler os problemas historicamente causados pela colonização e exploração do Outro, sugeridos nas entrelinhas dos enredos.

Finalmente, cabe ressaltar que a autora é uma guerreira incansável em prol da política da inclusão social e educacional, que soube perceber e levantar em sua análise questionamentos sobre acessibilidade nos dias de hoje, mas também no cenário do conto de Miriam Alves e no de Wells. Este último, publicado há dois séculos atrás, faz o leitor se perguntar como é possível acreditar que nesse texto representativo da literatura fantástica em língua inglesa se possa encontrar um vilarejo escondido por trás das montanhas andinas e situado tão longe da civilização, mas onde as ruas em que os cegos caminhavam eram marcadas por trilhas semelhantes aos pisos táteis das calçadas de hoje?!!!

Também, é importante deixar claro que o audiolivro em questão tem como público alvo privilegiado as pessoas com deficiência, mas ainda contempla o audioleitor vidente, apreciador de literatura e capaz de se deleitar com esse fantástico palco da mente, que desafia a imaginação do ouvinte. Que os leitores deste livro se deliciem com o interessante trabalho de pesquisa e análise aqui apresentado, mas que, também, busquem os textos de H. G. Wells e de Miriam Alves para ler e ouvir a fim de passarem por toda uma rede midiática tecida em torno dessas obras.

Não quero me estender mais porque deixo para vocês, leitores, descobrirem neste livro os meandros de um processo de criação singular, que foi com grande competência e comprometimento desvendado pela autora. Uma profissional ética, uma mulher resiliente e que soube enfrentar difíceis percalços em seu caminho para concluir este trabalho maravilhoso! Uma grande amiga que admiro! Para não falar no trabalho que foi apresentado magistralmente por ocasião da defesa da tese, aliás, a defesa mais emocionante que tive a honra de presidir. Ali estava, em peso, o público-alvo privilegiado do audiolivro para homenagear sua grande mestra e com quem o Grupo Pro.Som muito aprendeu sobre acessibilidade, já que esta tem sido a bandeira de trabalho de Lucia Terezinha Zanato Tureck por toda uma vida. Parabéns pelas merecidas conquistas!

*Sílvia Maria Guerra Anastácio*  
Coordenadora do Grupo Pro.Som  
intervozes.com.br

## INTRODUÇÃO

A cegueira, nas palavras de Jorge Luis Borges (1980), “debe verse como un modo de vida: es uno de los estilos de vida de los hombres”<sup>1</sup>, também citado pela antropóloga Debora Diniz (2007, p. 7). Essa definição é instigante, pois leva a pensar para além da questão do órgão da visão, pois, quando há uma deficiência nessa área, não se pode negar que tal condição traz consequências socialmente marcadas para os sujeitos que a enfrentam. O nosso lugar de fala é o das pessoas com deficiência visual, especialmente dos que compõem um movimento social que se tem articulado na região oeste do Paraná e com quem compartilhamos uma larga convivência de mais de três décadas.

Pensando nesse lugar de fala e com a intenção de promover o enriquecimento de tal movimento social foi que, ao cursar o doutorado em Letras, na área de Teoria Crítica da Literatura e Cultura, do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras – ILUFBA, por meio do convênio interinstitucional estabelecido entre UFBA e UNIOESTE, optou-se por pesquisar o processo de criação de audiolivros voltados para a questão da acessibilidade, ampliando olhares não pensados anteriormente. Dessa pesquisa, resultou tese de doutorado (TURECK, 2014), que serviu de base para o estudo apresentado nesta obra.

Visando compreender ainda mais esse movimento social das pessoas cegas, buscou-se estudar teorias psicológicas que ajudassem a analisar a personalidade desses sujeitos. Tais estudos remeteram a inúmeras concepções historicamente construídas sobre esses sujeitos, como os desenvolvidos por Bueno (1993), Bianchetti (1998) e Caiado (2003), que apresentam trajetórias históricas da compreensão de pessoas com deficiência.

É importante destacar que Vigotski (2019), dentre os teóricos estudiosos do assunto, refere-se especificamente aos cegos nos seus trabalhos e apresenta três períodos históricos principais para analisar a trajetória desses sujeitos: o místico, o biológico-ingênuo e o científico.

Da Antiguidade à Idade Moderna, prevaleceu uma visão mística da deficiência: via-se na cegueira, primeiramente, uma enorme infelicidade, pela qual se sentia um medo supersticioso e grande respeito. O cego era tratado como um ser inválido, indefeso e abandonado, ainda que com a afirmação de que neles desenvolver-se-iam forças místicas. A abordagem biológica da deficiência, decorrente do desenvolvimento científico da Idade Moderna, superou a visão mística. Todavia, como expõe Caiado (2003, p. 38), “nessa perspectiva, o homem é concebido como um indivíduo biológico e encontra-se no desenvolvimento da audição, do olfato, do paladar e, principalmente, do tato, a possibilidade de a pessoa cega conhecer o mundo”. Decorrem daí práticas pedagógicas que reduzem a educação das pessoas com deficiência visual ao treinamento dos sentidos remanescentes. A visão científica da deficiência presente na Psicologia Histórico-Cultural compreende o homem não apenas como “indivíduo biológico, [...] mas indivíduo social e histórico e é a partir das relações entre os homens e da ação dos homens sobre a natureza, pelo trabalho, que o indivíduo internaliza os conhecimentos” (CAIADO, 2003, p. 39).

Verifica-se, portanto, que a cegueira pode provocar muitos questionamentos a quem deseja compreendê-la. Assim, como um dos objetivos deste estudo foi o desenvolvimento

---

<sup>1</sup> Deve ver-se como um modo de vida: é um dos estilos de vida dos homens (tradução nossa).

de um audiolivro, submetido à análise de pessoas cegas, este procedimento pode constituir um estudo profícuo sobre percepções diferentes da leitura convencional de textos literários.

Para a composição do audiolivro, objeto desta pesquisa, optou-se pela utilização de dois contos com a temática da cegueira e da exclusão, ambos ambientados em épocas, culturas e mundos muito diferentes um do outro. A temática foi escolhida a partir do interesse da pesquisadora, do envolvimento pessoal e profissional com a inclusão social das pessoas com deficiência e das preocupações com a questão da acessibilidade vinculada aos progressos tecnológicos dos dias de hoje.

O primeiro conto selecionado pertence ao acervo da literatura brasileira, *A cega e a negra – uma fábula*, de autoria da escritora afro-brasileira Miriam Alves, datado de 1986 e publicado em 2008. A publicação foi dos *Cadernos Negros nº 30*, edição comemorativa às três décadas do Quilombhoje, grupo formado por autores paulistanos com o objetivo de discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura.

O conto *A cega e a negra – uma fábula* aborda duas situações de preconceito e exclusão social: a cegueira e a negritude, mostrando estigmas impostos a quem vive nessas circunstâncias. No caso do conto, trata-se de duas moças que se tornam amigas a partir de um encontro casual.

O segundo conto foi traduzido da língua inglesa para o português, *The country of the blind – A terra dos cegos*, escrito por Herbert George Wells, em 1899. Trata-se de uma fábula que se enquadra dentro da perspectiva do realismo fantástico pelas vivências ali descritas, que extrapolam o que faz parte do cotidiano; destacam-se, pois, elementos mágicos na tessitura dessa história, pelo modo de se tratar o tempo em que a história acontece e que substitui a linearidade cronológica por uma forma cíclica de abordagem narrativa.

O conto de Wells refere-se aos habitantes cegos de uma aldeia situada na Cordilheira dos Andes, entre o Equador e a Colômbia. A aldeia fora fundada por famílias nativas que lá se refugiaram diante do violento processo de exploração ocorrido, a partir do século XVI, com a colonização espanhola na América do Sul. Isolada após um cataclismo decorrente de erupções vulcânicas e de terremotos, foi encontrada por um explorador equatoriano perdido entre os desfiladeiros andinos, o personagem principal da história. Ele começa a conviver com a realidade da vida daquela comunidade, organizada a partir da cegueira de seus integrantes, e precisa enfrentar então todo um impasse inesperado, que sua permanência ali lhe impõe.

Escolhida a temática e os contos, buscou-se refletir sobre a produção de equipamentos e recursos diversos de acessibilidade para pessoas com deficiência visual, campo de estudos que vem avançando, graças à utilização de diversos instrumentos tecnológicos da atualidade. Dessa forma, acredita-se que essa também deva ser uma questão abordada no âmbito acadêmico, pois a acessibilidade para pessoas com deficiência não se circunscreve apenas às áreas da arquitetura e urbanismo, como normalmente se pensa; abrange também, sobretudo, estudos voltados ao campo das comunicações e das inteligências artificiais.

A Inteligência Artificial (IA) inclui estudos sobre como fazer os computadores realizarem tarefas que facilitem a vida das pessoas, maximizando o seu desempenho no dia a dia. Assim,

[...] o campo de IA tem como objetivo, o contínuo aumento da “inteligência” do computador, pesquisando, para isto, também os fenômenos da inteligência



natural. Para este fim, IA é definida aqui como sendo uma coleção de técnicas suportadas por computador emulando algumas capacidades dos seres humanos (NCE, s.d., s.p.).

Os estudos relativos à acessibilidade não são recentes, mas remontam ao final do século XIX e início do XX, e têm sido alvo de pesquisas da psicologia soviética, especialmente nos escritos de Lev S. Vigotski (2019) e Alexei Leontiev (2004), que refletiram sobre a possibilidade de superação da cegueira pelos mecanismos da compensação. Considerando essa vertente, entendia-se que não se tratava de mera substituição dos sentidos, mas de uma reorganização cerebral, que possibilitaria o aprendizado e o desenvolvimento do indivíduo cego, o qual passaria a ter valor na esfera social. A respeito do domínio da leitura e da escrita pelo cego, sabe-se que “Um ponto do sistema Braille fez mais pelos cegos que milhares de filantropos; a possibilidade de ler e de escrever resultou ser mais importante que ‘o sexto sentido’ e a agudeza do tato e da audição” (VIGOTSKI, 2019, p. 146).

Essa concepção questiona o biologismo que, juntamente com uma visão mística da cegueira, vem atravessando os séculos e chegou à atualidade. Ao discorrer sobre questões relacionadas à cegueira e à surdez, esse psicólogo comenta que a falta de audição e da fala priva o surdo da linguagem verbal, ao passo que o cego, ainda que biologicamente tenha tido perdas, pode dominar essa linguagem e, assim, será então capaz de compartilhar da experiência dos que veem, vencendo, de certa maneira, a sua incapacidade.

Importa ressaltar que “a socialização do indivíduo se faz, para além dos contatos pessoais, também através da leitura, quando ele se defronta com produções significantes provenientes de outros indivíduos, por meio do código comum da linguagem escrita” (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 10).

No ato da leitura de textos literários, sejam eles impressos ou gravados em um suporte sonoro, a plenitude dessa leitura “se dá na concretização estética das significações” (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 16). A experiência estética é compreendida como momento de prazer do leitor por aquilo que compreende, de modo que são simultâneos os processos de prazer e de compreensão.

Apesar do muito que tem sido feito para possibilitar às pessoas com deficiência o acesso aos bens culturais, ainda há inúmeras dificuldades e lacunas, que desafiam a pesquisa nas universidades. Um desses campos tem contemplado a possibilidade de as mídias sonoras, por meio dos audiolivros, darem acessibilidade a textos literários com traduções interlinguais e intersemióticas, propondo-se releituras ou recriações do texto de partida para a língua e cultura de chegada (ANASTÁCIO, 2008).

Para entender a passagem de textos literários para audiolivro, foram convocados campos de saber, como estudos sobre literatura, artes performáticas, estética radiofônica, prosódia, informática, que se interpenetram em uma construção sónica, contando com tecnologias cada vez mais aperfeiçoadas. Com a conjugação de mídias, constitui-se, então, “o texto intersemiótico ou intermídia, que recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos [...] musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 11).

O processo de criação de uma nova mídia sonora ocorreu graças aos esforços do Grupo de Pesquisa PRO.SOM, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em parceria com a Escola de Teatro da UFBA. Esse processo foi analisado, passo

a passo, investigando-se como ocorreu a passagem da linguagem literária impressa para o formato audiolivro. Isso foi possível, dentre outros recursos, pela realização de uma leitura interpretada dos textos literários passados para a oralidade e, então, pela inserção de recursos de sonoplastia que pareceram adequados para promover os efeitos desejados.

Portanto, este estudo, que aborda os processos de gravação dos contos *A cega e a negra – uma fábula* e *A terra dos cegos*, analisa como ocorreu tal percurso do texto literário à produção da mídia oral, buscando subsídios para ampliar os estudos de acessibilidade. Inclui-se neste estudo também uma investigação sobre o processo de recepção da referida mídia por um grupo de pessoas com deficiência visual. Esse grupo piloto foi solicitado a se posicionar não só quanto à gravação da versão interpretada por atores dos contos para a mídia sonora produzida, como também quanto à outra versão produzida, em MecDaisy, um leitor para cegos gerado a partir da digitalização dos textos em *word*; este utiliza vozes sintéticas, constituindo o que se chamaria de “leitura branca”. Partiu-se da hipótese de que talvez haveria uma tendência a privilegiar a versão interpretada, que conseguiria superar a monotonia da escuta, pois, na leitura interpretada, ocorrem variações de timbre vocal, bem como modulações que podem gerar alterações de efeitos e, conseqüentemente, de sentido, a partir de sua tradução para o meio sonoro. Trata-se, portanto, de formas diversas de fruição, cujos efeitos e repercussão sobre o ouvinte merecem ser investigadas.

Essa questão de tipos diferentes de leitura de textos é pertinente para ser investigada, portanto, e possui relevância, considerando-se a existência de um movimento amplo de inclusão social de pessoas com deficiência de diversas áreas, incluindo a visual. Tem havido, então, a implantação de uma política de inclusão educacional, em todos os níveis de ensino; nessa política, são considerados os alunos com deficiência visual, com a regulamentação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e a Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva (BRASIL, 1996; 2008). A obrigatoriedade da promoção dos recursos de acessibilidade foi reforçada enquanto responsabilidade estatal. Por isso, o Ministério da Educação tem o dever de fornecer livros didáticos acessíveis para cumprir tal tarefa (BRASIL, 2000a; 2000b; 2004; 2009; 2011a). A partir de 2009, passou-se a fazer uso do padrão *Digital Accessible Information System*, cuja sigla é Daisy<sup>2</sup>, para produção e leitura de livros digitais, criando-se o MecDaisy.

O referencial teórico-metodológico que forneceu suporte para os estudos de processo do audiolivro gravado a partir dos contos escolhidos para objeto da pesquisa foi o da Crítica Genética. Esse campo do saber foi capaz de propor critérios para a montagem de dossiês genéticos, constituídos por manuscritos<sup>3</sup>, na sua maioria digitais e nos quais ficou registrado o percurso de criação do audiolivro em questão (SALLES, 1998a; 2002; BIASI, 2002; 2010; GRÉSILLON, 2007; ANASTÁCIO, 2008).

---

<sup>2</sup> Desenvolvido por meio de parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro, através do Núcleo de Computação Eletrônica – NCE, o MecDaisy possibilita a geração de livros digitais falados e sua reprodução em áudio, quer na modalidade gravada ou sintetizada. Este padrão apresenta facilidade de navegação pelo texto, permitindo a reprodução sincronizada de trechos selecionados, o recuo e o avanço de parágrafos e a busca de seções ou capítulos. Possibilita, também, anexar anotações aos arquivos do livro, exportar o texto para impressão em Braille, bem como a leitura em caracteres ampliados. Todo texto é indexado, facilitando, assim, a navegação por meio de índices ou buscas rápidas (BRASIL, 2011b).

<sup>3</sup> Na Crítica Genética, o termo manuscrito não é usado apenas em seu significado restrito do ‘escrito à mão’, mas tem ampliada a sua referência a documentos eletrônicos, documentos digitalizados e uma gama considerável de outros documentos de natureza diversa, conforme as várias manifestações artísticas, contendo sempre a ideia de registro. Salles (1998b, p. 17) denomina-os de “documentos de processo”.

É tarefa do geneticista, ou do estudioso da gênese de uma obra, remontar esse processo de criação ao observar toda uma rede de operações em que múltiplas escolhas vão sendo feitas, ao longo do caminho, pois “[...] os documentos do processo preservam uma estética em criação, que surge para o crítico genético como a estética do movimento criador” (SALLES, 2002, p. 189).

Juntar e organizar o material produzido da gênese do processo criativo do audiolivro constitui, portanto, a montagem de um dossiê genético, com todos os registros e documentos das etapas da construção do novo texto em áudio. Tais índices ficaram registrados nos textos de leitura marcados pelos atores que gravaram os textos; nas entrevistas; nos roteiros e vídeos; nos áudios dos ensaios; nas versões digitais das gravações; nos questionários. Além disso, pode-se também ter acesso a “informações exteriores à gênese da obra, mas preciosas para a análise”, como expõe Biasi (2010, p. 40).

Esta obra é composta por cinco seções. A primeira seção é a introdução. A segunda aborda os estudos interartes, que embasam a criação de mídias sonoras, juntamente com o arcabouço da Crítica Genética, cuja metodologia de trabalho dá suporte para a pesquisa e regula o *modus faciendi* da pesquisa. Na terceira, encontra-se o *corpus* composto pelos dois contos escolhidos e o processo de criação do audiolivro. Nessa seção, enfatiza-se a importância de um detalhamento da montagem dos dossiês de criação desses contos passados para a mídia sonora. Esses dossiês referem-se às fases de pré-gravação, gravação e pós-gravação do audiolivro, documentadas pelos registros deixados ao longo do processo. A questão da acessibilidade e a participação de pessoas com deficiência visual na recepção do audiolivro produzido, em sessões de audição e respondendo a questionários, compõem a quarta seção, trazendo reflexões a respeito dessa recepção, e, por fim, apresentam-se as conclusões, na quinta seção.



# I

## A VOZ NAS TRILHAS DA CRIAÇÃO DE MÍDIAS SONORAS

A voz humana, com seu timbre, sua entonação, vibração, modulação, possui uma coreografia vocal tal que, ao se criar uma mídia sonora, valendo-se especialmente da utilização da palavra oralizada, é possível provocar diferentes reações ou efeitos nos ouvintes, distintos daqueles que cada conto escrito teria causado no leitor. Entende-se, portanto, que a voz, como uma extensão do corpo, que provoca a imaginação e desperta memórias adormecidas no inconsciente de cada um, quando veiculada por meio de uma mídia sonora, é capaz de tornar textos literários acessíveis não só a um público vidente, mas também àquele com deficiência visual.

A história desse “teatro invisível”, ao qual se referiu Street (2006, p. 83), tem demonstrado todo um percurso de aperfeiçoamento na produção de mídias sonoras, chegando-se ao estabelecimento de uma estética radiofônica. Assim, no processo de criação do audiolivro contendo os contos de Miriam Alves, *A cega e a negra – uma fábula*, e de Herbert George Wells, *A terra dos cegos*, há toda uma fortuna crítica a ser mobilizada, ao tempo em que se enseja enriquecer esse campo de estudos acadêmicos ainda pouco explorado no Brasil.

### A estética da voz e a oralidade midiaticizada

A riqueza e as infinitas possibilidades expressivas da voz, “que encanta, fascina, convida a ouvir o mundo”, têm sido vistas nos estudos de Spritzer (2005) como capazes de provocar exercícios de imaginação e as memórias dos ouvintes, provocando neles a elaboração de toda a sorte de imagens mentais. A expressividade da linguagem radiofônica toca a sensibilidade do público-alvo, podendo levá-lo ao devaneio, a viajar com a voz do locutor, bem como com os recursos sonoros daquela mídia. É na radiofonização que se encontram “os momentos que a voz é senhora da ação, ou seja, onde a voz não é um elemento a mais no todo, como no teatro, mas sim, a protagonista onde não existe a cena teatral” (SPRITZER, 2005, p. 23).

A história da radiodramaturgia é praticamente a história do rádio. Criado na última década do século XIX, veiculava peças radiofônicas nos anos 1920, na Inglaterra, França, Espanha, Alemanha, Cuba e, também, no Brasil. Essas peças compunham uma ficção com diferentes formas de narrativas, que receberam denominações variadas, como peças transmitidas, teatro radiofônico ou radioteatro. Elas “representavam uma manifestação acessível e popular, tendo por base uma concepção realista onde som, ruídos e vozes ilustravam literalmente ambientes e situações” (SPRITZER, 2005, p. 38).

Centenas de peças nacionais e estrangeiras foram então transmitidas pelo rádio, muitas escritas por dramaturgos destacados, como Samuel Beckett, que “escreveu peças diretamente para o rádio e acreditava que a radiofonia valorizava aspectos fundamentais de seus temas, como solidão, inquietação e intolerância” (SPRITZER, 2005, p. 42). Ainda outros autores, como Bertold Brecht e Walter Benjamin, atuaram no rádio, sendo que este último

também foi locutor de seus próprios programas, os quais incluíam entrevistas e discussões de temas da atualidade.

A radiodramaturgia pressupõe a voz expressiva, que comporta a presença do ator. Assim, Spritzer (2005), ao estudar a formação do ator e sua atuação, destaca o cuidado com a voz, o instrumento por excelência a ser utilizado:

Ao atuar para ser ouvido, o ator tem como foco seu corpo tornado voz. As possibilidades de, através da voz, provocar o imaginário de quem escuta. Em frente ao microfone o ator trabalha com a consciência de quem fala em linha direta com o outro, o ouvinte (SPRITZER, 2005, p. 58).

Portanto, diante do microfone, a presença do ator se dá pela sua *performance* vocal; assim, o ator busca “sua imaginação criadora para compor com as palavras e as entrelinhas, a situação, o personagem e a narrativa” (SPRITZER, 2005, p. 71). E, nesse movimento performático, seu corpo “fala”, ou seja, nessa fala, estão presentes “o gesto, o som, a emoção, a tonicidade, o movimento” (SPRITZER, 2005, p. 72), pois, entende-se que:

[...] apartada das possibilidades do visível, a palavra assume a responsabilidade pela ação radiofônica. Acompanhado dos efeitos e dos silêncios que constituem o espaço sonoro do radiodrama, o ator age nos meandros da sua imaginação para fazer vibrar a experiência interna do ouvinte (SPRITZER, 2005 p. 73).

A afirmação de Silva (1999) reforça a mesma reflexão, relacionando-a ainda ao texto que é lido, no caso das mídias sonoras:

[...] mesmo um texto que em princípio não é pensado em termos de oralidade, ao ser vocalizado adquire materialidade e, portanto, identidade diferente. [...] a intervenção da voz significa conferir-lhe existência, realidade sónica, uma vez que ela dissolve tudo que é material em voz descorporificada, o que constitui a sua essência e significa a sua possibilidade artística. A voz faz presente o cenário, os personagens e suas intenções; a voz torna sensível o sentido da palavra, que é personalizada pela cor, ritmo, fraseado, emoção, atmosfera e gesto vocal (SILVA, 1999, p. 54).

E a autora ainda comenta a contribuição de Zumthor (1985), o qual analisa como a voz confere à palavra vocalizada características que lhe são próprias: “A voz surpreende a escrita engendrando e revelando outros valores que, na interpretação, integram-se ao sentido do texto transmitido, enriquecendo-o e transformando-o, por vezes, a ponto de fazê-lo significar mais do que diz” (SILVA, 1999, p. 55).

Essa força da voz, que reativa certa energia no ouvinte, desperta nele emoções, seduzindo-o. Sobre essas qualidades da voz, Kerbrat-Orecchinoni (2006) destaca a respeito dos dados serem os paraverbais e não verbais, “indicadores muito eloquentes do *estado afetivo* dos participantes: as entonações, os olhares, as mímicas e, sobretudo, a voz são vetores privilegiados para a expressão das emoções” (KERBRAT-ORECCHINONI, 2006, p. 41).

A esse respeito, também, Street (2006) analisa a estética radiofônica e sua técnica de escrita para o rádio, tão importante para o desenvolvimento de uma produção sonora. Destaca, de um lado, os textos de partida, com seus diálogos próprios e sua narração, e, de outro, as adaptações de tais textos para outras mídias. Ressalta o cuidado necessário com essas

adaptações, ao serem recriados traços do texto de partida para o de chegada e, ao mesmo tempo, possibilitar sua transformação para um texto a ser ouvido. Isso porque uma adaptação considerada, por muitos, como bem sucedida:

[...] não se limita a copiar, a cortar o texto. Ela faz uma interpretação, ou se preferirem, faz uma versão, que nos dá a visão do autor, as características psicológicas dos personagens. E podem faltar diálogos ou nascer outros, eliminarem-se personagens, dar voz a quem no original mal se descobre. [...] em veículos diferentes. O autor usa a escrita; o adaptador, a palavra (STREET, 2006, p. 51-52).

Estudos a respeito da relação entre oralidade e escritura apresentados por Blanche-Benveniste (1998) advertem sobre a cautela ao se comparar a língua falada com a escrita, uma vez que a oralidade possui particularidades ligadas à expressividade. A autora indica:

Si se quiere comparar la lengua de conversación con la do escrito, no hay que compararla con un escrito publicad, que ha sido enmendado, corregido y verificado, sino con un borrador de lo escrito [...]. Allí vemos suertes de enmendadas, avances y retrocesos, una mezcla de lengua y metalengua (BLANCHE-BENVENISTE, 1998, p. 22)<sup>4</sup>.

Assim, um texto que se concretiza sob a forma da palavra oralizada entra no processo dinâmico dessa expressão vocal, performatizada na peça artística, potencializada em seu caráter simbólico. Zumthor (2005) expõe sobre as transformações que ocorrem do texto escrito ao oralizado, pois há ampliação de signos intervindo e ampliando as significações. Lê-se:

Na hora em que, em performance, o texto (que geralmente na nossa cultura, é composto por escrito) se transforma em voz, uma mutação global afeta suas capacidades significantes, modifica o seu estatuto semiótico e gera novas regras de semanticidade. O tempo que continua a audição e que dura a presença, o gesto e a voz colaboram (necessariamente) com o texto para *compor* o sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 148).

Importa destacar que performance, segundo o autor, “é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido. Se ocorre uma mediatização (assim, pelo rádio), o meio é só um suporte” (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

Nas mídias sonoras, essa propriedade da voz ocupa um lugar de grande importância por praticamente tornar-se a personagem maior desse palco vocal. Por essa razão, como cita Tavares (1992, p. 48), “nas radionovelas tradicionais [...] havia a relação do timbre de voz com um tipo de personagem”. Esse entendimento foi registrado nos estudos de Zumthor (2005) da seguinte maneira:

[...] a voz é uma *coisa*, isto é, que ela possui, além de qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro. Isto também é

---

<sup>4</sup> Se se quer comparar a língua oral com a língua escrita, não há como compará-la com um texto publicado que tenha sido revisado, corrigido e verificado, mas com um rascunho do escrito. [...] Ali encontramos emendas, avanços, retrocessos, comentários, uma mistura de língua e metalíngua (tradução nossa).

verdade que o costume, nas diferentes sociedades, frequentemente liga um sentido próprio a algumas dessas qualidades (ZUMTHOR, 2005, p. 62).

Todavia, essa tradição teve suas exceções, conforme aponta Tavares (1992), sobre a LINTAS<sup>5</sup>, uma agência de publicidade existente em São Paulo na década de cinquenta, na qual o foco para a escolha do ator centrava-se na aproximação de sua voz com a construção do perfil dos personagens da radionovela. Assim, “o ator teria de interpretar com sua voz uma personagem determinada, não um padrão já estabelecido que relacionava caráter com timbre de voz: o vilão poderia ter voz grossa ou fina, a heroína não precisava ser um soprano de voz delicada” (TAVARES, 1992, p. 37-38).

O adaptador usa a linguagem verbal, no caso, a palavra no seu registro oral, bem como os mais diversos recursos sonoros para atingir os efeitos desejados. Dessa forma, na estética radiofônica, passaram a ter importância vários aspectos, dentre eles a sonorização, o que motivou a implantação de trabalhos especializados na área, desenvolvidos por sonoplastas, produtores, editores, dentre outros. Com relação ao início da atuação do profissional da sonoplastia, Street (2006) destaca que, na verdade, o que se “queria [era] um técnico de ruídos, alguém que se encarregasse de ‘fabricar’ os efeitos do som no estúdio” (STREET, 2006, p. 83).

Silva (1999) alerta para a necessária articulação entre todos os elementos que constituem o texto radiofônico, que não existem por si só ou apenas para produzir um efeito isolado. Argumenta a autora:

Quando sonoplastia e texto entram em equivalência, um traço da materialidade da palavra é emprestada à sonoplastia e vice-versa. Trata-se da transmutação do verbal em sonoplastia (efeito sonoro e trilha) e da sonoplastia em verbal num processo de equivalência, justaposição dos sentidos em que paralelismo e simultaneidade se equilibram (SILVA, 1999, p. 81).

As mídias sonoras, portanto, estão para além da palavra oralizada. A ordenação dos vários elementos sonoros numa linguagem radiofônica é capaz de compor uma mensagem que seduza o ouvinte, provocando sua imaginação e devaneios, como também despertando memórias.

Os elementos que compõem essa linguagem sonora corroboram a criação de um espaço e de uma atmosfera propícios para a construção dos personagens das histórias veiculadas por meio de mídias sonoras. Dentre eles, pode ser lembrada a utilização do ritmo; dos diálogos; enfim, da sonoplastia, que inclui a música, o ruído, o silêncio. Esses ruídos “perdem sua unidade conceitual à medida que são combinados entre si a fim de compor uma obra essencialmente sonora com o ‘poder’ de sugerir imagens auditivas ao imaginário do ouvinte” (SILVA, 1999, p. 71).

Contextualizados no texto radiofônico a ser produzido, esses vários elementos passam a ter significações próprias e a atuar como signos, ou seja, como formas de fazer uma mediação do mundo ou de representar o objeto que se deseja representar. Assim, uma pausa

---

<sup>5</sup> A LINTAS é agência de publicidade multinacional, fundada na Inglaterra por Ivor Cooper, em 1930, e, no Brasil, conforme Tavares (1992, p. 34), era a agência “detentora da conta Gessy-Lever, uma das responsáveis pelo lançamento da radionovela no Brasil, criou o seu próprio núcleo de criação de novelas no início da década de cinquenta, em São Paulo. Era do interesse da Gessy-Lever manter o seu nome ligado à produção de radionovelas para permanente veiculação dos anúncios dos seus produtos junto ao público feminino”.



maior, um silêncio, pode não ser simplesmente uma falha ou uma demora na continuidade da peça, mas algo deliberado, com determinada significação, que pode destacar a continuidade sonora ou mesmo apresentar um momento de expectativa para o ouvinte. Por meio dessas pausas, muitas vezes, o ouvinte é convidado a acompanhar a narrativa que ouve, dando-lhe tempo para ir completando mentalmente os enunciados sonoros que se seguirão.

Similarmente, os ruídos podem não ser barulhos indesejáveis e inoportunos, mas atuar como efeitos sonoros; tornam-se então “ruídos desejáveis”, na expressão de Silva (1999, p. 75), alcançando o *status* de efeitos sonoros, que objetivam compor uma cenografia acústica. Toda uma sugestão de imagens auditivas se coloca para o ouvinte, de modo que “o ruído fornece informações, pistas, atua como índice do objeto representado a fim de que o ouvinte reconheça e estabeleça associações, que, pelo caráter referencial assumido pelo ruído, dá-se por contiguidade” (SILVA, 1999, p. 75-76). Constroem-se, assim, as imagens sonoras decorrentes do processo perceptivo entre as impressões do ouvinte e as representações sensoriais que ele capta pela audição.

Compondo a chamada trilha sonora, a música, em si também uma linguagem carregada de valores simbólicos, serve para apoiar esse texto radiofônico, “além de incrementar os efeitos que resultam da palavra ou do ruído na conformação desta imagem sonora” (SILVA, 1999, p. 78). Sua utilização cumpre a função de separar cenas ou partes de um conjunto expressivo por meio de molduras ou cortinas sonoras; ou ainda serve para ambientar emocionalmente um texto, pela criação de determinada atmosfera sonora.

As reflexões de Zumthor (1985), sobre o poder da ambientação sonora, assim se expressam: “há em muitos de nós como que uma nostalgia, e em outros, a vontade de redescobrir valores que pensavam perdidos, desafiando o poder da palavra escrita, sempre dominante” (ZUMTHOR, 1985, p. 8). As sessões de poesias verbalizadas, os saraus literários, o *rap*, constituem inúmeras situações que demonstram um retorno à voz, pois “é indispensável que a voz viva experimente o desejo vital de *retomar a palavra*, para usar uma expressão cuja força deve ser plenamente restabelecida” (ZUMTHOR, 1985, p. 8). E tal movimento se coloca na contramão da valorização secular ocidental da palavra escrita, no qual outras artes também podem ser inseridas.

## **A tradução interartes e a convergência das mídias**

Os estudos de tradução são recentes, situam-se em torno dos anos 70 do século XX, e os estudiosos de então se preocupavam mais com os princípios linguísticos, com os procedimentos técnicos, do que em fazer uma articulação entre tradução e estudos literários. Dois movimentos ocorreram em relação aos estudos da tradução, que deram novas diretrizes a esse campo do saber: um movimento normativo e outro descritivo dos estudos tradutórios.

Uma das preocupações de teóricos mais normativos, segundo Rodrigues (2000), como Nida e Catford, era a manutenção das características do que acreditavam serem os traços essenciais do original em sua tradução; ou seja, os normativos pensavam ser possível a equivalência de termos entre o texto-alvo e o texto de chegada. Para os adeptos da corrente normativa da tradução, o texto de partida era o texto original, enquanto a sua tradução seria um desdobramento do primeiro, sendo sempre inferior àquele.

Nida fez uso da metáfora dos vagões de trem para visualizar o que seria o processo tradutório. Assim, as palavras de uma sentença seriam como uma fileira de vagões de carga,

que deveriam chegar intactos do polo de partida ao de chegada. Assim, os significados da língua de partida chegariam fechados, intactos à língua-alvo e à cultura-alvo (ARROJO, 1992), não havendo, pois, espaço para interpretações ou releituras do tradutor.

Já teóricos menos dogmáticos e mais adeptos dos estudos descritivos da tradução, como Even-Zohar (1978) e Lefevere (2007), salientam a diferença e a alteridade no processo tradutório, assumindo uma postura menos normativa, investigando a posição da tradução dentro da cultura da língua-alvo.

Lefevere (2007) afirma que a tradução é uma categoria histórica em movimento, estando a produção de textos literários sujeita a restrições ideológicas, muitas vezes impostas por instituições de poder da cultura de recepção. O poder do patrono, ou do mecenato, ou da patronagem, que financeiramente arca com tais traduções, ou que as apoia, de alguma maneira, é que constringe esse texto e impõe como ele vai chegar na cultura de recepção.

Venuti (2002), ao tratar de patronagem, esclarece que o mecenato pode exercer influências sobre o tradutor, uma vez que, como expôs Lefevere (2007, p. 35), “é constituído por três elementos que podem ser vistos interagindo de diferentes formas”: o ideológico, o econômico e o componente de *status*. Tais influências se manifestam nas opções tradutórias por meio de estratégias que tornam o texto mais próximo da cultura-alvo ou não. Dentre as formas de manipulação literária, que influenciam a postura do tradutor, destaca-se a escolha pela omissão de termos ou de traços da cultura de origem, no texto de chegada, quando ocorre uma domesticação do texto-fonte; ou a conservação de expressões, termos, enfim, traços estrangeiros, no texto-alvo, quando acontece uma estrangeirização do texto de partida (VENUTI, 1995).

Segundo Even-Zohar (1978), os polissistemas da cultura de partida e da de chegada devem sempre ser levados em conta pelo tradutor, já que influenciam a postura do tradutor. Dentre esses sistemas, estariam os religiosos, os políticos, os educacionais, os financeiros, cuja ideologia deixa marcas no texto de chegada.

Lefevere (2007) ainda reconhece que há uma dinamicidade entre todos esses sistemas e “uma cultura, uma sociedade é o ambiente em que o sistema literário atua. Este e os outros sistemas pertencentes ao sistema social estão abertos uns aos outros: eles se influenciam mutuamente” (LEFEVERE, 2007, p. 33). Portanto, há toda uma teia de influências que marca o processo tradutório e que precisa ser considerada.

Nessa visão em que se deixa margem para escolhas interpretativas por parte do tradutor, ele não é mais visto como agente de um trabalho puramente mecânico, como ditavam as abordagens tradutórias mais tradicionais. Acredita-se que, ao traduzir um texto, ocorre uma releitura ou um processo de recriação do texto-fonte. Será estabelecido, então, um diálogo, até muitas vezes inconsciente por parte do tradutor, com outros textos, em que o novo texto se abre a um diálogo com tantos outros, numa remissão potencialmente infinita. Esse fenômeno de articulação entre textos é conhecido como intertextualidade. Segundo Derrida (1973), a tradução é suplemento de anterioridade, pois é o suplemento que dá à anterioridade o que lhe falta.

Derrida (1973) acaba abalando a dominação do centro, concedendo às margens um lugar de destaque. Dentro dessa ideia de abalo do centro em detrimento das “diferenças”, pode-se pensar, por exemplo, que a Desconstrução abriu espaço para que se realizassem os estudos de literatura emergentes ou de grupos minoritários, algo que contribuiu, ainda, para

o grande êxito dos Estudos Culturais, o que significou uma abertura revolucionária nos estudos literários.

O conceito de obra de arte original é questionado pelo jogo de diferenças e remissões que ocorre em qualquer tradução, sendo que os signos traduzidos de um texto a outro se relacionam entre si por meio de rastros, que vão passando de uma cadeia de interpretação ou releitura a outra. Tais conceitos desconstroem ou dessacralizam a obra-fonte, abalando a concepção de uma origem plena, o que coloca em xeque a legitimidade do pensamento tradicional. Portanto, “o original não é objeto fixo, [...] vive, sobrevive, na e pela sua própria transformação produzida pela leitura” (RODRIGUES, 2000, p. 206). Segundo essa ótica, o texto traduzido suplementa o primeiro por meio de novas interpretações e assume o estatuto de um novo texto original, tanto quanto o primeiro que o inspirou.

Todavia, a adaptação de obras literárias para outras mídias passa, com frequência, por embates dos que veem essa tradução como uma profanação da obra de arte, devido a um ranço de preconceito em relação à cultura de massa. Como explicita Stam (2006), referindo-se especificamente ao cinema:

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia (STAM, 2006, p. 20).

A superioridade da palavra escrita sobre a imagem ou da cultura erudita sobre a popular, sendo a primeira frequentemente tão aclamada pela estética dominante, ainda persiste, sendo que os estudos sobre intertextualidade vêm na direção de valorização também das obras adaptadas de uma mídia a outra. São simulacros de outras obras e um modo de democratizar a arte, mas não convém atribuir-lhes um valor negativo, pois a elas se deve a perpetuação da obra que lhes deu origem.

Segundo Deleuze (1974), o simulacro não pode ser visto como cópia degradada, mas como ocultador de uma potência positiva que nega o original, a cópia, o modelo e a reprodução, reafirmando o estatuto da divergência e do descentramento. Eis porque Deleuze (1974) define a modernidade como a potência do simulacro, repudiando a concepção desse simulacro como falso, mas instituindo-lhe o seu caráter de singularidade livre e transgressora. Ele introduz a ideia de que na obra de arte moderna e experimental encontra-se ante o exercício do descentramento, da divergência, da anarquia, da heterogeneidade, da simultaneidade, assumindo uma atitude libertadora ou emancipadora, capaz de propor ideias alternativas e plurais.

Dentro desse debate, a tradução intersemiótica, que congrega códigos diferentes e constitui um campo de interesse central nas questões de tradução abordadas, implica numa leitura crítica da obra literária como transcrição. Entende-se pelo fenômeno da transcrição todo ato de leitura e interpretação, que não se encontra desvinculado do contexto histórico e cultural em que se realiza, sendo “impossível resgatar integralmente as intenções e o

universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que poderiam ter sido” (OLIVEIRA, 2004, p. 50). Assim, transcrição, termo cunhado por Campos (1992), nomeia uma forma de tradução que vai além dos limites do significado, colocando em movimento o próprio processo de significação numa outra língua.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (CAMPOS, 1992, p. 35).

Conclui-se, assim, que aquele que interpreta um texto literário, por exemplo, não tem que ser fiel a esse texto, mas fiel, sim, à visão estética da obra e à visão de mundo daquele que o interpreta e o traduz para outra mídia, outra cultura, outra época, outro tempo.

Ao refletir sobre as diversas relações intermídias, linguagens e textos, dentro do escopo dos Estudos Interartes, Clüver (2006) destaca:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também as “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente (CLÜVER, 2006, p. 18-19).

Em seus estudos sobre a performatividade intermediática, Clüver (2006) não só repensa a questão da transcrição, como reflete sobre toda uma variedade de mídias contemporâneas, ainda afirmando que as fronteiras entre elas terminam por se dissolver. De acordo com o autor, o “texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20).

Nessa mesma esteira de reflexão, Salles (2010b), ao analisar os processos de criação nas artes, sugere que hoje há “indefinições de fronteiras, no que diz respeito a mídias e a gêneros” (SALLES, 2010b, p. 521). A autora apresenta, assim, como vê a convergência entre as mídias na arte contemporânea:

Na expansão destas fronteiras há, naturalmente, invasão de outros territórios, gerando modificação em ambos. Ao mesmo tempo, há um grande número de artistas que atuam em mais de uma mídia e uma grande diversidade de espetáculos multimídia. É interessante observar que, provavelmente como reflexo disso, vemos o uso de termos como “expandido”, “contaminado”, “convergência”, “hibridização” e “entre-imagens”, pela crítica. Há também a necessidade de recorrer a palavras compostas, como vídeo-instalação, palestra-espetáculo, vídeo-dança, livro-reportagem, slide-show, etc., na tentativa de definição dessas obras que acontecem na relação entre diferentes meios (SALLES, 2010b, p. 521).

Seguindo tal linha de raciocínio, traz-se para esta discussão outra palavra composta, o audiolivro literário. Ao analisar o processo de criação dessa mídia, é possível verificar uma inter-relação de diversas artes, que entram em convergência para alcançar um mesmo objetivo, bem como vários tipos de tradução que são acionados em semelhante percurso. Assim, ao se traduzir um texto estrangeiro para o português, visando passá-lo para outra mídia, realizam-se os três tipos de tradução discutidos por Jakobson (1991). O autor sugeriu: o primeiro, o processo intralingual, ou seja, aquele que ocorre dentro da própria língua, com suas variações linguísticas, seus regionalismos, ou, ainda, pensando-se na utilização do recurso da paráfrase nas traduções; o segundo, interlingual, entre idiomas diferentes; e o terceiro, a tradução intersemiótica ou entre signos diferentes, como: do literário para outros sistemas semióticos ou outras mídias, como a televisão, o cinema, a dança, o audiolivro, o mundo das histórias em quadrinhos, dentre outros.

Assim, a construção de um audiolivro literário produzido a partir da tradução de um texto-fonte em língua estrangeira passa por essas três etapas tradutórias. Ao fazê-lo, resgata-se a literatura no seu registro de origem, que é o da literatura oral.

O conjunto de manifestações literárias de uma comunidade ou sociedade, expresso pela palavra falada ou cantada, caracteriza a literatura oral, difundindo valores tradicionais, ligados pela memória. A base de comunicação é a performance expressiva do artista, centrada na oralidade, como presenciamos na literatura de cordel, por exemplo.

Discutindo a natureza do produto audiolivro, Anastácio (2010) ressalta que, ao se adaptar um texto literário à nova mídia, busca-se, então:

[...] não perder de vista a função que esta exerceria no polo receptor, no caso, voltado para a oralidade. [...] É a cultura do público alvo que se privilegia, muitas vezes, na tradução para que a comunicação com o polo receptor aconteça de forma mais fluida na recepção do audiolivro (ANASTÁCIO, 2010, p. 106).

Esse processo de recriação intermediática implicaria ainda numa autoria coletiva, contando com a atuação de diretores, roteiristas, atores, editores, considerando “que cada um reconfigura o texto, ao tempo em que o retoma para adaptá-lo a outra mídia” (ANASTÁCIO, 2010, p. 106). Tem-se, assim, uma criação que é coletiva, o que implica na questão de estudos sobre autoria, sobre a qual Salles (2006) assim se posiciona:

Os artistas – sujeitos constituídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (SALLES, 2006, p. 161).

Sobre essa questão, muitas outras reflexões são ainda possíveis, considerando-se sempre a especificidade de cada área artística; formas relacionais diversas de autoria continuam impulsionando novos estudos e pesquisas, conforme anuncia Pedroso Junior (2009):

Entrelaçam-se diferentes linguagens, espaços e sujeitos, dando origem, dessa forma, a um novo *texto*, agora sustentado por vários *médias*. Atravessando fronteiras demarcadas entre campos de investigação artísticos e não-artísticos, o pesquisador torna-se o mediador desse trânsito entre fronteiras (PEDROSO JUNIOR, 2009, p. 110).

Isso porque os campos de Estudos Interartes, ou Estudos da Intermidialidade, têm investigado as artes tradicionais sendo remediadas ou enriquecidas pelas novas mídias. Assim, criam-se possibilidades e tantos outros espaços de divulgação nunca antes imaginados, numa rede sónica que vai sendo tecida ao longo dos processos genéticos que vão surgindo.

## **As narrativas sonoras sob uma perspectiva genética**

Os estudos de gênese são o objeto de um campo do saber denominado Crítica Genética, que teve sua origem na pesquisa literária; olhando, estudando, analisando o movimento da produção da escrita registrado nos manuscritos literários modernos, o foco seria “a literatura como um *façon*, como atividade, como movimento”, nas palavras de Grésillon (2007, p. 19). Nessa perspectiva, entende-se que não existe o texto definitivo, sacralizado, mas que ele pode ser infinitamente reorganizado, pelo menos enquanto o seu criador estiver vivo. A abordagem que “atenta aos processos de concepção, aos fenômenos da textualização e que visa a um estudo dos processos criativos, é a da crítica genética” (GRÉSILLON, 2002, p. 221).

Na segunda metade do século XX, com a criação de um grupo de pesquisa no *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS), reuniu-se um grupo de cientistas com a tarefa de estudar manuscritos do poeta Heinrich Heine, que haviam sido adquiridos pela Biblioteca Nacional de Paris, nos anos 1960. Os documentos precisavam ser organizados e, a partir desse trabalho empírico, nasceu esse campo do saber conhecido como crítica genética. Como os pesquisadores ampliaram a discussão a respeito dos estudos de manuscritos e a Biblioteca Nacional implantou uma política de aquisição de novas coleções, o grupo de pesquisa fundou o *Institut des Textes et Manuscrits Modernes*, conhecido sob a sigla ITEM (LEBRAVE, 2002, p. 97-98)<sup>6</sup>.

Deu-se início, assim, ao desenvolvimento da crítica genética, que nasceu como uma metodologia de trabalho que buscava observar, identificar, classificar, descrever e analisar os movimentos do processo de criação registrados nos manuscritos literários estudados. O foco seria, na verdade, voltar-se para o texto em movimento, o que levaria os estudiosos a questionar a existência de um texto definitivo. Hoje, como um eixo teórico-metodológico relevante de trabalho, a crítica genética volta o seu olhar para o processo criador presente não só para o percurso da produção literária que se deseja analisar, como também para outros tipos de manuscritos, como musicais, de desenho, arquitetura, dança, teatro, cinema, ou para cadernos de laboratório, dentre outros. Nesse amplo leque de possibilidades, podem estar

---

<sup>6</sup> “Assim como o livro, como o quadro, como toda obra de arte, o manuscrito faz parte dos valores culturais e dos objetos do patrimônio nacional. Um número cada vez maior de Estados toma consciência da urgência de preservar esses tesouros, insubstituíveis em sua respectiva história cultural. Assim, cerca de trinta países assinaram, em 1987, uma carta da UNESCO para garantir a preservação da memória escrita dos séculos XIX e XX” (GRÉSILLON, 2007, p. 110).

incluídos também manuscritos digitais, como versões em áudio geradas no processo de criação de um audiolivro.

A abordagem da crítica genética está “atenta aos processos de concepção, aos fenômenos de textualização e visa a um estudo dos processos criativos”, segundo Biasi (2002, p. 221); esses processos aparecem registrados em diversos manuscritos, cujos documentos de trabalho podem ser identificados como rascunhos, projetos, esboços, que contenham rasuras, enfim, registros da criação, em constante movimento.

Aprofundando essa reflexão, Ferrer (2002) expressa a natureza de tal movimento criador, indicando que “[...] a criação não é unicamente, e talvez nem mesmo principalmente, uma questão de acumulação, mas também um processo de renúncia. Renunciar aos pressupostos: apagar, rasurar, cortar, abandonar um estágio para passar ao seguinte” (FERRER, 2002, p. 216).

Essas ações são partes intrínsecas de todo processo de criação e contêm a riqueza do percurso que vai sendo percorrido, construído até chegar a determinado estágio no qual pode haver um término, mas, provavelmente, não definitivo. O fato é que novas ações poderão sempre ser realizadas, o texto modificado, outro criado, e assim indefinidamente o processo semiótico apontará para um campo infinito de possibilidades.

Na verdade, “a gênese da obra de arte é o resultado de uma série de sacrifícios custosos, de compromisso, de reequilíbrio e de transações compensatórias” (FERRER, 2002, p. 216). Isso porque não é real a existência de um percurso de criação pré-determinado, mas infinitas decisões devem ser tomadas, o que exige determinação do artista. “[...] Assim, nessa cadeia semiótica, os traços e as cicatrizes [...] estão sujeitos a um processo de reinterpretação e de sobredeterminação, que os dissimula numa rede de novas determinações” (FERRER, 2002, p. 217).

É tarefa do geneticista ou do estudioso da gênese de uma obra remontar esse processo de criação ao observar toda uma rede de operações em que múltiplas escolhas vão sendo feitas, ao longo do caminho, pois “[...] os documentos do processo preservam uma estética em criação, que surge para o crítico genético como a estética do movimento criador” (SALLES, 2002, p. 189).

Importa considerar as características dos documentos do processo, ou dos manuscritos modernos, como explicita Grésillon (2007), pois:

[...] o objeto dos estudos genéticos é o manuscrito *de trabalho*, aquele que porta os traços de um *ato*, de uma enunciação em marcha, de uma criação que está sendo feita, com seus avanços e seus bloqueios, seus acréscimos e seus riscos, seus impulsos frenéticos e suas retomadas, seus recomeços e suas hesitações, seus excessos e suas faltas, seus ganhos e suas perdas (GRÉSILLON, 2007, p. 51-52).

Assim, o manuscrito como um objeto material comporta o suporte, as ferramentas, a escrita, o espaço gráfico, a rasura. O papel é o material mais utilizado, com toda sua diversidade de formato, espessura e cor, bem como formas de uso e organização. Mas outros suportes se apresentam, na medida em que a crítica genética se estende a outras artes, incluindo até o *compact disc* com áudio, ou o *digital video disk* com imagens de *making of* de filmes, que também são considerados documentos de processo a serem estudados. De modo que também se pode falar de toda uma variedade de ferramentas, como o lápis, as canetas, mas, também, as canetas digitais para serem usadas em tabloides especiais, gerando diversos

arquivos digitais para serem trabalhados nos computadores. Sobre as mudanças nas ferramentas e na escrita, sabe-se que:

[...] bastaram menos de duas gerações para que o aluno passasse da lousa para o computador; menos de cinquenta anos para que se utilizasse sucessivamente o caderno pautado ou quadriculado, os fichários para folhas destacáveis, a pena, a caneta-tinteiro (de recarga ou de cartucho), a caneta esferográfica, a bic e a hidrográfica (GRÉSILLON, 2007, p. 72).

Essas ações fundamentais podem valer-se das recentes contribuições da informática, não apenas para a digitação dos textos, como também para trazer documentos de trabalho que carreguem a imagem e o som, com condições de ampliar a quantidade e a qualidade dos manuscritos. É o que Salles (1998b, p. 16) sugere quando afirma que “há, ainda, processos criativos de obras que têm as novas tecnologias como suporte”; e continua: “arquivos esses que serão tratados como os outros manuscritos”. Nesse sentido, Grésillon (2007) afirma:

Acreditamos sonhar: copiar com um *scanner* de alta definição os fac-símiles, acrescentar a eles as transcrições, os comentários genéticos, e no caso de peças de teatro, o som dos ensaios e representações, a imagem da primeira encenação, a versão textual revista e corrigida pelo autor em função dessa primeira representação. [...] No entanto, como sempre em informática, a máquina é uma ferramenta (e uma ferramenta de uma capacidade de memória, de rapidez e de eficácia inusitadas), mas não poderia substituir os comandos do pesquisador (GRÉSILLON, 2007, p. 261-262).

Todas essas alterações têm sido significativas para os estudos de processo, influenciando a escritura, como chama atenção a autora, reafirmando a influência dos materiais e instrumentos utilizados pelo criador ao construir sua obra. Também é importante pensar que as novas ferramentas tecnológicas apresentam novas situações a serem discutidas, pois, em muitos casos, até “suprimem o vestígio da reescritura” (GRÉSILLON, 2007, p. 63). É por isso que muitos questionam o fato de os tempos atuais serem uma era sem rascunhos, ainda que existam programas computacionais capazes de registrar todas as modificações no texto, mantidos em sucessivos arquivos de áudio ou de vídeo.

Considerando a localização da escritura no espaço gráfico dos rascunhos, verifica-se que esta apresenta variações amplas, quer seja tal escritura ordenada de forma linear, ou em direções e posições diversas, passando a ocupar até as próprias margens das páginas. Também o preenchimento do espaço é diverso, pois se tem variados “[...] tipos de escrita (pequena ou grande), dos índices de rasuras e reescrituras, das dimensões das margens e, sem dúvida, dos gêneros literários implicados” (GRÉSILLON, 2007, p. 91). Então, todas essas características devem ser observadas quando se pretende fazer um estudo de gênese que, com o passar dos anos, tem assumido uma diversidade de perfis.

Quanto à rasura, além de vir carregada de significados que traduzem o movimento de determinada gênese, ela pode suscitar questões em si mesma. Assim, acredita-se que:

Paradoxalmente, a rasura é simultaneamente perda e ganho. Ela anula o que foi escrito, ao mesmo tempo em que aumenta o número de vestígios escritos. É nesse próprio paradoxo que repousa o interesse genético da rasura: seu gesto negativo transforma-se para o geneticista em tesouro de possibilidades, sua



função de apagamento dá acesso ao que poderia ter-se tornado texto (GRÉSILLON, 2007, p. 97).

Dessa forma, a rasura testemunha a temporalidade do processo da escritura, mostrando meandros dos movimentos da criação, que vêm revestidas de formas diversas, conforme seu aparecimento e o suporte em que esteja registrada. Quanto à reescritura, sabe-se que:

Reescreve-se a fim de conseguir uma melhor adequação do texto e da imagem abstrata que dele se tem confusamente. Desloca-se porque se estima que determinada unidade fica melhor em um lugar mais acima ou mais abaixo no texto. Suprime-se para estreitar, renunciar, rejeitar, censurar, etc. (GRÉSILLON, 2007, p. 100).

Essas situações apontam, portanto, para o exercício da rasura e suas funções, podendo aparecer em várias modalidades, no processo criativo, como o acréscimo, o apagamento, a substituição, o deslocamento e a supressão. As rasuras devem ser avaliadas dentro do prototexto que o geneticista deseja analisar e a noção de prototexto comporta:

O conjunto constituído pelos rascunhos, manuscritos, provas, ‘variantes’ vistos sob o ângulo do que precede materialmente uma obra quando essa é tratada como um texto, e que pode estabelecer uma relação com ela [...]. Estabelece-se, portanto, em princípio que o prototexto é o texto / está dentro dele, e vice-versa (GRÉSILLON, 2007, p. 149).

O dossiê genético é compreendido como “um conjunto constituído pelos documentos escritos que podem ser atribuídos a posteriori a um projeto de escritura determinado cujo fato de resultar ou não num texto publicado importa pouco” (GRÉSILLON, 2007, p. 147). Assim, monta-se primeiro um dossiê genético, que será composto de todos os documentos de trabalho que se conseguir reunir sobre determinado processo de criação. E então, a partir da montagem do dossiê, é importante decidir qual recorte será analisado; ou seja, como será o prototexto recortado daquele dossiê, entendendo-se que o prototexto já contém o filtro interpretativo do geneticista, os seus interesses, a sua maneira de ver o mundo, que é única e singular.

Portanto, é importante estabelecer o *corpus*, seguido da coleta do maior número de documentos manuscritos possível, que serão datados e colocados em ordem cronológica (BIASI, 2010). A ordem cronológica do processo criativo aparece na organização dos documentos de processo; estes são compostos pelas várias espécies de manuscritos, apresentados em seus fac-símiles e respectiva transcrição, quando for necessário. Portanto, “a reconstituição de uma gênese implica um protocolo preciso e exige o respeito de uma sucessividade exata na execução” (GRÉSILLON, 2007, p. 147).

A classificação dos manuscritos é o passo seguinte, obedecendo à ordem de sua gênese, para seu deciframento, “operações conjuntas e solidárias que são efetuadas num vai-e-vem permanente”, conforme expõe Grésillon (2007, p. 155). Relações são, então, estabelecidas, realizando-se “um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros” (SALLES, 1998b, p. 19).

Analisando as dificuldades de se decifram os rascunhos de um processo genético, Hay (2007) faz referência aos recursos da informática no trato de manuscritos:

O computador, [...] nascido longe da escritura, revelou uma notável aptidão para o tratamento dos traçados. Ele permite ao editor, desde já (e mais ainda no futuro), reproduzir as principais características de um grafismo (distribuição espacial, tamanho de letras, rasuras e correções, curvatura das linhas), de maneira a obter uma transcrição legível de uma página de escritura. Essa transposição se justapõe facilmente à imagem (na tela como no papel), oferecendo, assim, ao pesquisador, o duplo documento de base que permite seu trabalho; ela pode naturalmente se completar com um comentário (HAY, 2007, p. 339).

E as metodologias da transcrição comportam problemas a serem enfrentados. Grésillon (2007, p. 176) ressalta a esse respeito: “insistimos [...] que o dossiê genético tem, antes de tudo, valor de instrumento e é a fim de tornar esse instrumento totalmente eficaz que defendemos um modo de transcrição unificado”. O autor também dá um direcionamento para a apresentação de um dossiê genético que deve ocorrer em duas partes: primeiramente, a introdução e a história da gênese; na segunda parte, o dossiê dos manuscritos e transcrições, com sua respectiva análise.

Com a finalidade de ampliar a visão sobre como proceder na elaboração e interpretação do dossiê genético, importa citar o que Grésillon (2007) destaca:

O que conta para o aprendiz geneticista é saber que um dossiê genético, estabelecido e apresentando como sugerimos anteriormente e dando a ler todas as peças do percurso, é um ponto de partida ideal para a descoberta desse universo. Um procedimento interpretativo fará o resto. A linearidade inicial, reconstruída e necessária, porém parcial e lacunária, transforma-se sob o olhar do leitor-intérprete em sinuosidades e em movimento assintótico. A taxionomia da classificação é substituída pelos meandros da significação, que são processos sem fim (GRÉSILLON, 2007, p. 186-187).

Portanto, [...] “a fase de *constituição* de um dossiê genético é relativamente homogênea”, mas a “sua *interpretação* é múltipla” (GRÉSILLON, 2007, p. 230). E, a partir das múltiplas e possíveis interpretações de um prototexto, todo o estudo do processo criador leva a um afinamento das percepções e a uma abertura para novos campos de conhecimento.

Seguindo as orientações, sobretudo de Grésillon (2007), mas também de Biasi (2010) e Salles (2010a), que expõem em seus textos como se deve proceder para desenvolver a metodologia de trabalho da crítica genética, procedeu-se à montagem do dossiê genético do audiolivro apresentado nesta obra. Assim, as etapas de coletar, organizar, classificar, descrever o material produzido na gênese do processo criativo do audiolivro da pesquisa constituíram a elaboração de um dossiê genético, com todos os registros e documentos das etapas das obras analisadas. Os registros compilados encontram-se nos textos de leitura marcados pelos atores que gravaram os textos; nos roteiros, áudios e vídeos contendo discussões da equipe de trabalho, ou dos ensaios e das gravações; nas versões digitais das gravações; nas entrevistas. Rastros que foram capturados desse processo de criação são apresentados na próxima seção.

## II

### DOIS CONTOS SOBRE A CEGUEIRA E SEUS DOSSIÊS DE CRIAÇÃO

Esta obra, que investiga o processo de criação de um audiolivro literário sobre contos que abordam a temática da cegueira, não pode prescindir da montagem de dossiês, que atestem a gênese dessa mídia. Trilhando esse percurso, é importante discutir sobre o gênero conto, alvo de gravação da mídia sonora em questão, sua temática e seus dossiês de criação.

#### O gênero literário *conto*, a temática da cegueira e questões de acessibilidade

Enquanto gênero literário, o conto surgiu da narrativa oral, das lendas e das histórias do cotidiano. Como analisa Gotlib (1998, p. 12), [...] “não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos”. Mas é nos Estados Unidos que a denominação de “*short story* se afirma e, desde 1880, designa não somente uma *estória (sic) curta*, mas um *gênero independente*, com características próprias” (GOTLIB, 1998, p. 16). Ainda segundo Gotlib (1998), alguns autores indicam a extensão do texto e, conseqüentemente, o tempo de duração de leitura desse texto como indicativo do gênero conto, podendo ser qualquer prosa de ficção passível de leitura, em geral, durante cerca de meia hora ou pouco mais.

Autor que define o gênero conto pela sua extensão e pela unidade de efeito é Edgar Allan Poe, em *Philosophy of composition (Filosofia da composição)*, obra publicada em 1846 (POE, 1967, p. 889). O autor destaca:

The initial consideration was that of extent. 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 (POE, 1967, p. 889).<sup>7</sup>

Evidencia-se a importância do tempo de leitura e do efeito que o texto deverá causar sobre o leitor, tendo o autor norte-americano, Poe, sido considerado o pai do gênero conto na literatura de língua inglesa. Ele, especialmente em *Philosophy of composition*, muito se debruçou para conceituar tal gênero, além de ser mestre desse tipo de prosa.

Também uma das definições de conto, apresentada por Ogliari (2012), dá relevo às seguintes reflexões:

---

<sup>7</sup> A consideração inicial foi tomar como ponto de partida a extensão do texto. Se uma obra literária for tão longa que não possa ser lida de uma só vez, ou de uma única sentada, devemos contentar-nos em dispensar o efeito único do texto sobre o leitor, que deriva da unidade de impressão que ele é capaz de causar - pois, no momento em que são necessárias duas sentadas, as coisas do mundo interferem na leitura e, conseqüentemente, a totalidade do efeito imediatamente se esvanece (tradução nossa).

[...] o conto é aquela obra que carrega mais de uma história: uma, a aparente, a que está aos olhos de todos; a outra – está por trás, nas entrelinhas: o que se pode chamar de subtexto. Este último requer, muitas vezes, uma considerável bagagem literária para ser alcançado. É o que se pode rotular como enigma ou estranhamento – aquilo que faz o leitor, logo após a leitura, intrigar-se, tendo a necessidade, ou mesmo a vontade de reler o texto, pois ele compreende a história aparente, porém, finda-a com certo incômodo por saber que há algo nela que está ali e não foi percebido, desvendado, e que não se trata de uma alegoria, mas de uma história oculta (OGLIARI, 2012, p. 17).

Conjugando a unidade de efeito e, dentro desse efeito, o estranhamento como característica frequente de tal gênero literário, os contos que servem de base para a análise proposta, *A cega e a negra - uma fábula*, de Miriam Alves, e *A terra dos cegos*, de Herbert George Wells, trazem histórias que acontecem em dois níveis: um nível mais evidente e outro mais sutil, como poderá ser verificado mais adiante.

*A terra dos cegos* é considerado um ícone da narrativa do século XIX, nascido da “relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda”, como expressou Calvino (2004, p. 9), apresentando o espaço de incerteza, de estranheza, que perpassa esse conto fantástico. De acordo com o autor:

O verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal. [...] O que conta não é tanto a maestria na manipulação da palavra ou na busca dos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita (p. 13). Há também o conto fantástico em que o sobrenatural é mais “sensível” do que “visto”, participando de uma dimensão interior, como estado de ânimo ou como conjectura.

[...] não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da realidade, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico (CALVINO, 2004, p. 9).

O fascínio desses contos está justamente nas características que apresentam desafios frente ao real ou imaginário, como também conduzem à análise dos comportamentos humanos face às situações desafiadoras; ou mesmo àquelas situações que incitam uma tomada de atitude, além de provocarem nos leitores uma expectativa e tensão quanto ao seu desfecho.

Dos dois contos escolhidos, analisados na sequência, destaca-se que o primeiro ilustra bem a brevidade, que é uma característica frequentemente relacionada ao conto; esse texto é capaz de impactar o leitor ou o ouvinte pela análise psicológica frente aos acontecimentos narrados. Por sua vez, o segundo texto é um conto fantástico, que desafia o leitor a interpretar o insólito, o inimaginável que é vivido naquela aldeia de cegos, num espaço tão remoto da Cordilheira dos Andes.

Como um recurso de acessibilidade, o audiolivro abre inúmeras possibilidades de fruição literária, com destaque para as pessoas com deficiência visual. Sua criação ocorre num processo contínuo, com trabalho coletivo de saberes e de profissionais, numa construção

que implica registrar o percurso com os manuscritos, ou seja, os documentos do processo. Portanto, o estudo da gênese de uma obra busca remontar esse processo de criação ao observar toda uma rede de operações em que múltiplas escolhas foram sendo feitas, ao longo do caminho.

## **O processo de criação de *A cega e a negra – uma fábula* para audiolivro e seu dossiê genético**

O texto literário *A cega e a negra – uma fábula* é um conto da autora afro-brasileira Miriam Alves, nascida em 1952, que integra todo um movimento de autores brasileiros que têm contos usados como instrumento social pelo reconhecimento da africanidade e a favor da igualdade racial. Miriam Alves escreveu desde criança; publicou seu primeiro livro de poemas, que ela chamava de “os poemas de sufoco” (ALVES, 2012), e encontrou, um ano depois, o Grupo Quilombhoje, engajando-se na militância da literatura afro-brasileira, conhecida também como literatura negra. Possui vasta produção a respeito do universo de vida da mulher afro-brasileira, publicada a partir de 1983, inclusive nos *Cadernos Negros*.

A autora publicou os seguintes livros: *Momentos de Busca*, poemas (1983); *Estrelas nos Dedos*, poemas (1985); *Terramara*, peça teatral (1988), em coautoria com Arnaldo Xavier e Luiz Silva, o Cuti; *Brasilafro autorrevelado*, ensaios (2010); *Mulher Mat(r)iz*, contos (2011). Este último livro reúne vários trabalhos publicados ao longo de um quarto de século de produção literária, com lançamentos em várias capitais brasileiras, estando a maioria das edições esgotadas. Miriam Alves tem participado, com seus contos, de eventos de literatura no Brasil e no exterior, em mesas redondas e conferências (ALVES, 2012).

Muitos de seus contos e poemas estão publicados em várias antologias nacionais e internacionais, em países como Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos da América, onde ministrou cursos de Literatura e Cultura Afrobrasileira (em 2010) e participou de debates (University of Texas, Austin; University of Tennessee; University of Illinois, entre outras), em 2009. Participou da organização de duas antologias bilíngues internacionais, *Finally us: Contemporary Black Brazilian Women Writers*, poemas (1995), e *Women righting - Afro-Brazilian Women's Short Fiction*, contos (2005), que têm sido utilizados por professores nas universidades americanas como bibliografia de apoio.

O conto *A cega e a negra – uma fábula*, que serve de base para a análise, foi construído em dois níveis: um nível mais evidente, o literal, e outro mais sutil, o metafórico. No conto, é possível identificar que foi utilizado um recurso literário conhecido em inglês como *conceit*, ou metáfora estendida, tão a gosto de poetas metafísicos ingleses do século XVII, como John Donne e George Herbert (BEER, 1972). No caso, a metáfora estendida é tecida em torno da imagem de uma teia de aranha, que passa pelos dois níveis da história, como se haverá de constatar.

O conto de Miriam Alves é sobre uma relação de amizade estabelecida entre as duas personagens principais: Cecília, a negra, que passa a ser guia de sua amiga Flora, a cega, a qual possui uma conta bancária significativa. A história tem como cenário o dia a dia dessas duas moças, e destaca os enfrentamentos que certas minorias estigmatizadas costumam sofrer devido à limitação de uma sociedade com uma visão excludente. Lê-se que:

Conheceram-se num dia comum. Cecília corria atrasada para pagar uma conta no banco. Previa que de novo aquela maldita porta giratória travaria para ela. Pelo alto-falante ouvia a voz metálica do segurança dizer: “Tem objetos metálicos? Celular? Chaves? Moedas?”. Não, não possuía nada disso. Porém, passaria pelo constrangimento de abrir a bolsa e procurar. Ou melhor, fazer-se de quem procura o que não perdeu. Depois, olhando para o segurança apreensivo imporia no rosto um semblante que se traduziria em: “Tô limpa!”. Não entendia por que as portas giratórias não giravam na sua vez de adentrar aos recintos (ALVES, 2008, p. 223).

Esse encontro acontece, como se pode verificar, em uma agência bancária. A negra entra intempestivamente e esbarra com uma cega, sendo, de imediato, quase agredida pelo segurança:

Naquele dia rebelara-se, sem paciência para submeter-se mais uma vez ao constrangimento de ser barrada. Fora barrada quase que a sua vida toda. Naquele dia: “O escambau para tudo!!!”, pensou. Parada à porta do banco, respirou fundo, numa atitude de: “É hoje!”. Entrou com tudo pela porta giratória. Uma força de romper paredes, levar tudo no peito, na valentona, como dizia sua mãe. A porta não travou, girou na violência. Ela foi lançada para dentro do recinto. O corpo, acostumado ao cotidiano obstáculo, não o encontrando projetou-se no espaço (ALVES, 2008, p. 223-224).

É quando a cega vem ao seu socorro, defendendo Cecília contra o tratamento preconceituoso, por ser o negro visto, em geral, como um marginal. No conto, sabe-se que, em um primeiro momento, Cecília:

Tropeçou na bengala de Flora, que saía dominando o ambiente, como se tivesse olhos nos pés. Para não derrubá-la, instintivamente a abraçou. Gesto tido como ameaçador pelos seguranças, que a seguraram com truculência, protegendo o patrimônio bancário e a integridade de Flora. [...] Ordenou: “Soltem-na!” “Mas, doutora...”, tentou argumentar o chefe dos seguranças. Palavras ficaram no ar, inconclusas (ALVES, 2008, p. 224).

Tornam-se amigas e, num *flashback*, o leitor pode confirmar o estigma que paira sobre Cecília, por ser negra. Nesse *flashback*, as duas tinham se encontrado, em um restaurante onde Cecília só não fora barrada de ali transitar livremente por estar guiando Flora, a cega. Esse incidente causou um impacto profundo em Cecília, que conta, com tristeza, à amiga, o que lhe havia sucedido, sem que Flora tivesse percebido. Afinal, ambas sofriam por estigmas diferentes: Flora por ser cega e vista, com piedade, por muitos; Cecília, por ser negra e não ter uma conta bancária que a favorecesse. No conto, Flora:

A um dado momento, pediu para a amiga guiá-la até o banheiro. Cecília, prontamente, atendeu. Ao passarem por entre as mesas, um freguês do restaurante resolveu interpelar-lhes o caminho. Avançou sobre Cecília como se ela fosse transparente. Já acostumada a isto, preparou-se para sair da frente, dar-lhe passagem, ou seriam atropeladas pelo homem, maior e mais forte que as duas. Colocou seu corpo protegendo o da amiga. Com um discreto meneio de cabeça e comunicação sutil entre olhares, o garçom avisou ao homem que ela guiava uma cega. Desobstruiu o caminho andando de afastado e gesticulando as mãos como quem se desculpa (ALVES, 2008, p. 225).

Ao final, a imagem de uma aranha, um motivo que aparece como que tecendo todo o conto, em um segundo nível da história, arremata a narrativa. A focalização do encerramento da história acontece por meio dos olhos de Cecília, que se dá conta de que acabara de descobrir o segredo da aranha, o qual Flora já conhecia. Quem sabe, pode-se inferir que, do mesmo modo que a aranha construía a sua teia para viver, as duas amigas haveriam de tecer uma amizade sólida, que as fortalecesse no enfrentamento dos seus respectivos estigmas. É esta a reflexão de Cecília:

A aranha, terminando sua teia, parou. Cansada da tarefa árdua a que estava predestinada desde sempre e para o sempre. Dessa teia dependia a sua vida, breve vida das aranhas, tecendo úteis frágeis belezas simétricas, despercebidas na voragem do cotidiano. Beleza. Era isso! Beleza! Cecília e Flora teceram sua amizade nas teias do viver. Transformaram o destino árduo, os estigmas, como insistia em afirmar Flora, no prazer de ver. Isto! Ver! A aranha supera-se a cada teia, por mais que a simetria dos fios pareça sempre a mesma (ALVES, 2008, p. 226).

Destaca-se a maneira como a autora lida com a aparente contradição na construção da personagem Flora: de um lado, é normalmente atribuída a ela a ideia de incapacidade própria das pessoas com deficiência, noção construída historicamente pela sociedade; e, de outro, o *status* alcançado economicamente, que lhe dá um ar de superioridade perante a sociedade.

Dentro da argumentação da narrativa de Miriam Alves, a superação da cegueira é um dado significativo. Afinal, em determinado momento da história, a cega, ironicamente, parece ser “a única que via com a nitidez dos sábios” (ALVES, 2008, p. 224). Essa ideia remete aos cegos da Antiguidade grega, particularmente a Tirésias, da obra de Sófocles, a quem era atribuído o dom sobrenatural da vidência. É por isso que Édipo chama Tirésias à sua presença com o objetivo de desvendar a morte de Laio, que é seu verdadeiro pai:

Ó Tirésias, que conheceis todas as coisas, tudo o que se possa averiguar, e o que deve permanecer sob mistério; os signos do céu e os da terra... Embora não vejas, tu sabes do mal que a cidade sofre; para defendê-la, para salvá-la, só a ti podemos recorrer, ó Rei! (SÓFOCLES, 2001, p. 12).

E, mais tarde, ao conhecer a sua trágica história, de assassinar o próprio pai e desposar sua mãe, Édipo fura os seus próprios olhos, como se, por meio daquela dor alucinante, pudesse reencontrar a luz da razão, o que confirma o poder da visão mística da cegueira.

A superação que aquela cega demonstrou ser capaz, bem como os sentimentos recíprocos de aceitação e amizade entre as personagens, são elementos que causam um efeito de impacto no leitor/ouvinte desse conto. Ainda, ao expor claramente os preconceitos da sociedade diante do diferente, a autora lança mão do recurso da ironia para impactar o receptor do texto, por exemplo: “O gerente mandou servir cafezinho para a doutora, sinônimo de boa conta, e, sem outra alternativa, também para Cecília” (ALVES, 2008, p. 224).

É possível questionar: como seria possível tecer reflexões a respeito desse conto literário, tão curto e que, ao mesmo tempo, tem uma densidade temática tão profunda? A proposta foi, então, dar-lhe acessibilidade ao passá-lo para outra mídia que pudesse socializá-lo e levá-lo inclusive até aqueles que têm dificuldade de leitura, por meio de uma mídia sonora, o audiolivro, cujo processo de criação será detalhado a seguir.

Para reconstituir tal processo de criação, faz-se necessário o estabelecimento de “um protocolo preciso e exige o respeito de uma sucessividade exata na execução”, segundo aponta Grésillon (2007, p. 147). Os documentos genéticos precisam ser coletados, inventariados, datados, classificados, decifrados, transcritos, se necessário, restituindo-lhes a ordem cronológica. Esse *modus faciendi* possibilita então um olhar genético ao pesquisador de todos os passos do percurso trilhado e dos movimentos do processo criativo em estudo. Esses passos constituem as diferentes fases do trabalho do geneticista, numa rede de operações em que múltiplas inferências vão sendo feitas, a partir dos rastros deixados pelo criador.

No caso da criação de um audiolivro, por se tratar de uma mídia sonora, as fases são constituídas por pré-gravação, gravação e pós-gravação, numa busca de adaptar as respectivas fases descritas por Grésillon (2007) e Biasi (2010), ao abordarem a gênese literária.

Na pré-gravação ou no momento preparatório referente ao conto *A cega e a negra – uma fábula*, dentre os documentos e manuscritos de trabalho utilizados para a produção da mídia no início do processo, destacam-se as pesquisas sobre a autora escolhida e sua obra, a partir da participação da proponente deste estudo em um curso sobre literatura afro-brasileira. Esse conto chamou a atenção pela temática da cegueira, uma vez que esse tema já havia sido escolhido para o desenvolvimento do estudo.

A atriz Joana Luiza Schaun Schnitman estudou o roteiro do conto, fazendo marcações dos elementos do texto aos quais, segundo ela, teria que dar ênfase no momento da leitura em gravação. Nesse estudo, também as unidades e subunidades do conto foram identificadas, compondo a compreensão do texto, elemento preparatório para a gravação, até porque “cabe aos atores investirem em texturas vocais e intensidades para a obtenção de determinados efeitos e a construção das imagens necessárias para os ouvintes visualizarem a história” (ROSA, 2006, p. 10). As Figuras 1, 2, 3 e 4 ilustram a pesquisa e o estudo da atriz em sua preparação para a leitura interpretada.

Operadores genéticos foram utilizados para transcrição, juntamente com a reprodução linear da escrita da atriz, o que configura uma transcrição mista, conforme Grésillon (2007), que explica:

para resumir a diferença essencial entre transcrição diplomática e transcrição linearizada, pode-se dizer que a primeira respeita o aspecto material da escritura manuscrita e que a segunda, no entanto, simula o aspecto material de uma página de texto impresso (GRÉSILLON, 2007, p. 169).

Segundo a autora, “apresentados simultaneamente, de um lado, o fac símile, que ‘dá a ver’, e de outro, a transcrição, que ‘dá a ler’” (GRÉSILLON, 2007, p. 170), consistem em ferramentas importantes para os pesquisadores na compreensão dos manuscritos em estudo.

O Grupo de Pesquisa em Tradução, Processo de Criação e Mídias Sonoras (PRO.SOM), da UFBA, com o objetivo de padronizar o tipo de simbologia utilizada, estabeleceu os seguintes símbolos, adotados também neste estudo:

**Quadro 1** – Lista de operadores genéticos

[]	Eliminação
< >	Acréscimo
/?/	Inferência
>>	Acréscimo na margem direita

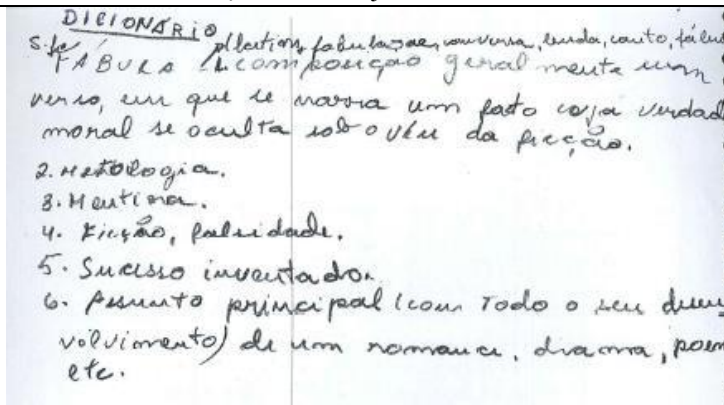


<<	Acréscimo na margem esquerda
∨	Acréscimo na margem inferior
^	Acréscimo na margem superior
— ^	Acréscimo na entrelinha superior
∨ —	Acréscimo na entrelinha inferior
Ω	Deslocamento de parágrafo
@	Busca na internet
{ }	Comentários do pesquisador
†	Ilegível
(sic)	Transcrição literal
//	Opções

**Fonte:** Grupo de Pesquisa em Tradução, Processo de Criação e Mídias Sonoras (PRO.SOM), da UFBA (2011)

As anotações no verso da primeira folha do roteiro para leitura interpretada mostram o resultado da pesquisa da atriz a respeito do que é uma fábula. Para melhor compreensão, as anotações são transcritas linearmente na Figura 1.

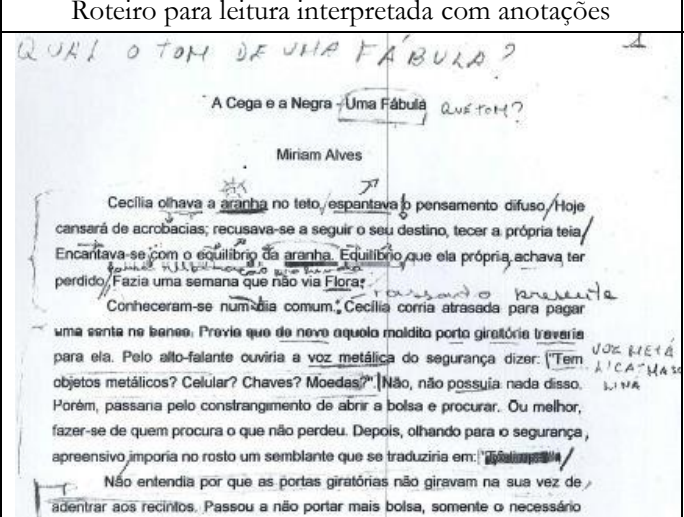
**Figura 1** – Fac-símile de anotações de pesquisa da atriz sobre fábula durante o estudo do texto, preparatório da gravação, com sua transcrição linearizada

Anotações da atriz Joana Schnitman	Transcrição
	<p>DICIONÁRIO</p> <p>s.f. FÁBULA (latim, fabula, ae, conversa, lenda, conto, fábula</p> <p>1. composição geralmente usam verso, em que se narra um fato cuja verdade moral se oculta sob o véu da ficção.</p> <p>2. Mitologia.</p> <p>3. Mentira.</p> <p>4. Ficção, falsidade.</p> <p>5. Sucesso inventado.</p> <p>6. Assunto principal (com todo o seu desenvolvimento) de um romance, drama, poema, etc.</p>

**Fonte:** Elaborada pela pesquisadora

Na página inicial do roteiro, observam-se as anotações da atriz, preparando-se para a leitura interpretada, como seguem e transcritas.

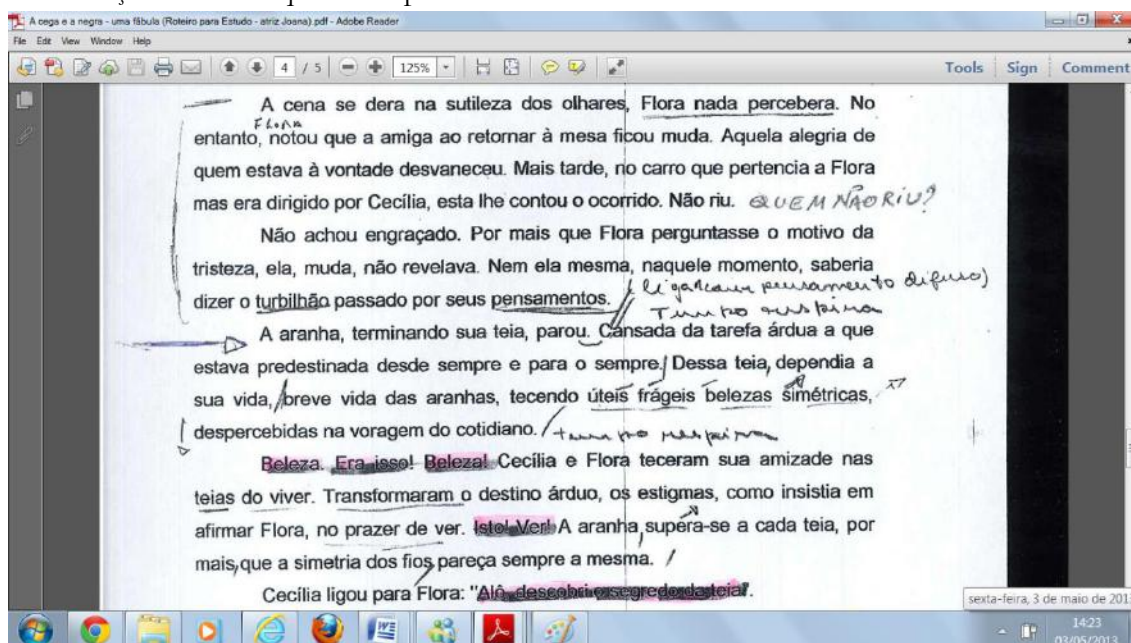
**Figura 2** – Fragmento em fac-símile da página inicial do roteiro para leitura interpretada, com transcrição mista de marcações feitas pela atriz

Roteiro para leitura interpretada com anotações	Transcrição
 <p>QUAL O TOM DE UMA FÁBULA?</p> <p>A Cega e a Negra - Uma Fábula</p> <p>Miriam Alves</p> <p>Cecília olhava a aranha no teto, espantava o pensamento difuso. Hoje cansará de acrobacias; recusava-se a seguir o seu destino, tecer a própria teia. Encantava-se com o equilíbrio da aranha. Equilíbrio que ela própria achava ter perdido. Fazia uma semana que não via Flora.</p> <p>Conheceram-se num dia comum. Cecília corria atrasada para pagar uma conta na banca. Previo que de novo aquilo maldito porta giratória traria para ela. Pelo alto-falante ouvia a voz metálica do segurança dizer: "Tem objetos metálicos? Celular? Chaves? Moedas?" Não, não possuía nada disso. Porém, passava pelo constrangimento de abrir a bolsa e procurar. Ou melhor, fazer-se de quem procura o que não perdeu. Depois, olhando para o segurança, apreensivo imporia no rosto um semblante que se traduziria em: "Tô limpa!"</p> <p>Não entendia por que as portas giratórias não giravam na sua vez de adentrar aos recintos. Passou a não portar mais bolsa, somente o necessário</p>	<p>&lt;QUAL O TOM DE UMA FÁBULA?&gt;</p> <p>&lt;QUE TOM?&gt;</p> <p>Relação do olhar para a aranha com as suas acrobacias.</p> <p>Setas que indicam a direção da voz.</p> <p>Barras para marcar pausas.</p> <p>Novas setas que indicam a direção da voz.</p> <p>&lt;Pausar respiração profunda.&gt;</p> <p>&lt;Passado. Presente&gt;</p> <p>&gt;&gt;Voz metálica, masculina&gt;&gt;</p> <p>Barra indicativa de pausa.</p> <p>Destaque colorido: "Tô limpa!"</p> <p>Nova barra de pausa</p>

Fonte: Elaborada pela autora

Observam-se as sinalizações da atriz no texto a ser interpretado, o que configura, portanto, um documento de trabalho de pré-gravação. Para ampliar ou reduzir o tom da voz, ela utiliza setas crescentes e decrescentes; ou, para marcar as pausas e os ritmos do texto, usa barras; para dar destaque ou ênfase a certas palavras ou frases na hora da interpretação, as palavras do texto aparecem sublinhadas. Essas marcações direcionarão a leitura, facilitando a compreensão do texto lido pela atriz e, conseqüentemente, pelo ouvinte, como se pode constatar a seguir.

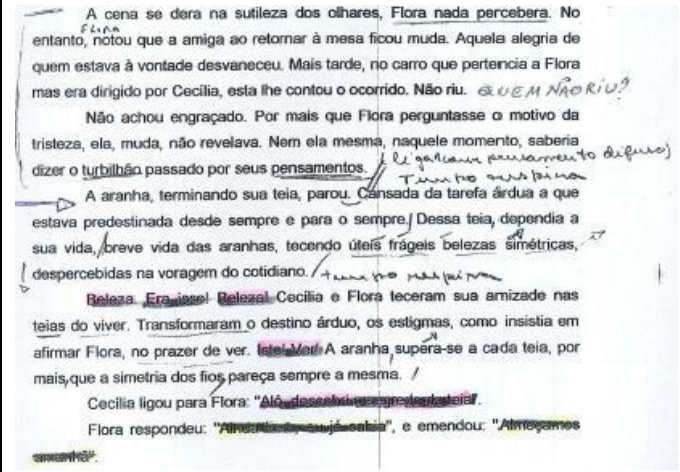
**Figura 3** – Fragmento em fac-símile da parte final do roteiro para leitura interpretada, com as marcações de destaque feitas pela atriz



Fonte: Elaborada pela autora

Na sequência, a Figura 4 apresenta a transcrição do fragmento:

**Figura 4** – Fragmento em fac-símile da parte final do roteiro para leitura interpretada, com transcrição das marcações feitas pela atriz

Roteiro para leitura interpretada com anotações	Transcrição
	<p>sublinhado &lt;FLORA&gt;</p> <p>&lt;QUEM NÃO RIU?&gt;</p> <p>sublinhado, barra dupla &lt;ligar com pensamento difuso&gt;</p> <p>&lt;Tempo respira&gt;</p> <p>Setas ascendentes, uma descendente, barra - &lt;tempo respira&gt;</p> <p>Destaques coloridos: Beleza. Era isso! Beleza! Isto! Ver! “Alô, descobri o segredo da teia!” “Ainda bem, eu já sabia!” “Almoçamos amanhã”.</p>

Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Ainda no período de pré-gravação, foi realizado um ensaio para a leitura interpretada, com registro de gravação em áudio, duração de 50 minutos.

Quanto aos registros colhidos durante o processo, tais documentos cumprem o papel de armazenar, em diversos meios, os materiais produzidos, assim como expor as hipóteses levantadas, as testagens nas gravações, as correções nos ensaios, enfim, nos diversos momentos da criação (SALLES, 1998a). Quando o processo envolve mais de um indivíduo, como no caso das artes performáticas, em que a criação coletiva é que dá o tom, como no processo de criação do referido audiolivro, com a participação de pesquisadores, atores e técnico de som, há uma complexa

[...] interação entre pessoas em contínua troca de sensibilidades. Nas manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos, como o cinema, teatro, dança e música há uma inter-relação de processos que gera uma rede criadora bastante densa. [...] os documentos do processo preservam uma estética em criação, que surge para o crítico genético como a estética do movimento criador (SALLES, 2002, p. 189).

O ator Gideon Rosa, da Escola de Teatro da UFBA, completa, então, esse raciocínio, afirmando que é abandonada a “hegemonia do texto escrito para se recriar um outro: mais espontâneo, falado, o do teatro, que se dirige ao espectador” (ROSA, 2006, p. 29). Ou seria possível afirmar, no caso do audiolivro, que se dirige ao ouvinte, já que se trata de um teatro que não se pode ver, mas é possível imaginá-lo. Compreende-se, então, que é no ato de ler ou de ouvir um texto que a plenitude da fruição do “texto literário se dá na concretização estética das significações” (BORDINI; AGUIAR, 1993, p. 16). A experiência estética é então compreendida como um momento de prazer daquele que interpreta o texto, sendo simultâneos os processos de prazer e compreensão. Na busca de alcançar esse objetivo é que os procedimentos preliminares à gravação ocorreram.

A etapa de gravação foi realizada no Estúdio 40000, de Luciano Salvador Bahia, técnico que detinha uma parceria com a Escola de Teatro da UFBA. Fez-se uso do roteiro elaborado para a leitura interpretada já indicado anteriormente, gravando-se em vídeo parte da sessão, o qual durou 50 minutos e 38 segundos.

Inicialmente, o técnico analisou a voz da atriz, mediante uma leitura de parte do texto feita por ela, o que possibilitou o ajustamento dos equipamentos eletrônicos para a gravação do áudio, assim como da distância e posição da atriz diante do microfone.

Foi possível resgatar, no vídeo produzido durante a gravação, os trabalhos realizados pela atriz e pelo técnico. À medida que a leitura interpretada avançava, a atriz como que ampliava a sua imersão no clima emocional do texto; isso se manifestou pelos ritmos, tons de voz, pausas, como também pelas expressões corporais, faciais mais enérgicas, em alguns momentos mais tensos, como ficou registrado no vídeo. Sobre essas manifestações, considerando a relação do ator com a voz e a palavra na radiofonização, Spritzer (2005, p. 23) afirma: “que a voz é senhora da ação, ou seja, onde a voz não é um elemento a mais no todo, como no teatro, mas sim a protagonista onde não existe a cena teatral”. Assim como,

[...] ao atuar para ser ouvido, o ator tem como foco seu corpo tornado voz. As possibilidades de, através da voz, provocar o imaginário de quem escuta. Em frente ao microfone o ator trabalha com a consciência de que fala em linha direta com o outro, ouvinte (SPRITZER, 2005, p. 58).

A presença desses elementos foi perceptível, como a própria atriz Joana Schnitman revelou ao analisar sua performance na gravação: “Quando você se empolga, o texto sai do papel. Na leitura interpretada, quem está falando, o ator, dá um caráter, é o que ele compreende do texto, contém o ‘eu’ de quem está lendo” (SCHNITMAN, 2012). Tal performance ocorreu dessa maneira por se tratar de uma atriz profissional, que estava em cena. Assim, ressalta-se a pertinência da gravação do audiolivro com profissionais de teatro, os quais possuem formação e experiência para dominar corpo e voz, colocando-os em uníssono.

Durante a gravação do conto, a cada erro de leitura, a atriz interrompia a gravação, retornando ao início da frase. Dessa forma, restou o registro de leituras diferentes no arquivo de áudio, para posterior correção, no momento da edição. Alguns erros foram de pronúncia, como “acrobacias”, “nitidez dos sábios”, “das travas das portas”, “breve vida das aranhas”; outros, de inflexão ou falta da necessária ênfase à voz para dar sentido ao texto, como quando Joana leu: “interpretava o mundo da visão para Flora”, sem dar a entonação necessária.

Na etapa de pós-gravação, passou-se à análise do áudio produzido, com o objetivo de identificar erros, excluir partes da leitura com problemas e manter a segunda gravação da frase, a considerada correta. Nesse momento, também foram incluídas pausas em alguns trechos ou, ainda, pausas foram reduzidas, em outros.

Também nessa fase, o áudio foi novamente ouvido pela equipe, sempre acompanhando com o roteiro utilizado na leitura interpretada. Foram registradas algumas observações, como: se seria interessante metalizar a voz da atriz no momento em que é abordada na porta do banco: “Tem chave? Guarda-chuva? Celular? Moedas? Objetos metálicos?” O efeito, com essa metalização da voz, seria mostrar a atitude quase robotizada do guarda que está ali, repetindo a mesma frase, à entrada do banco, o dia inteiro.

Foram ainda mantidas algumas inversões na leitura da frase, como: “Agora a aranha...”, lido: “A aranha agora...”; o efeito com a inversão foi dar mais musicalidade ao texto.

Finalmente, mais algumas pausas foram acrescentadas, pois os espaços de silêncio também se mostraram significativos para a composição do texto sonoro. Na conclusão dessa atividade de gravação, foram tecidos comentários sobre a identificação da fonte do conto, publicado nos *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos* (RIBEIRO; BARBOSA, 2008), ficando decidido que tal informação constaria da capa do audiolivro.

Ainda nessa fase, a proponente deste estudo realizou uma entrevista com a atriz, em seu apartamento, a qual expôs suas impressões a respeito da leitura interpretada. A gravação em áudio com esses comentários teve a duração de 01 hora e 30 minutos.

Algumas observações da atriz ilustram suas impressões a respeito da participação no trabalho de criação desse audiolivro:

Dificuldade propriamente, não senti nenhuma. Meu trabalho é isso, ler um texto, tentar entendê-lo, o que está contido. Quando li, senti duas coisas diferentes: os dois níveis do conto. Ela falando do momento quando a Cecília descobre, tem o insight, está vendo a aranha, descreve o passado. Ela toca a memória de Cecília e, ao mesmo tempo, fala do momento presente (SCHNITMAN, 2012).

E ela assim se expressa a respeito do conto: “é uma fábula. A sensação que eu tinha é que a autora quer ensinar. A fábula ensina, mas também tem uma coisa que é irreal. O desejo dela e a dificuldade da realização do desejo” (SCHNITMAN, 2012).

Sobre a questão da sonoplastia para o audiolivro, a atriz manifesta a sua opinião: “eu não acho que precise desses sons [inserção de ruídos], pois ela está narrando, já diz que tropeçou na bengala” (SCHNITMAN, 2012).

A atriz manifestou sua satisfação em gravar o conto *A cega e a negra – uma fábula*: “gostei deste mais do que outros que fiz, neles li mais do que interpretei” (SCHNITMAN, 2012).

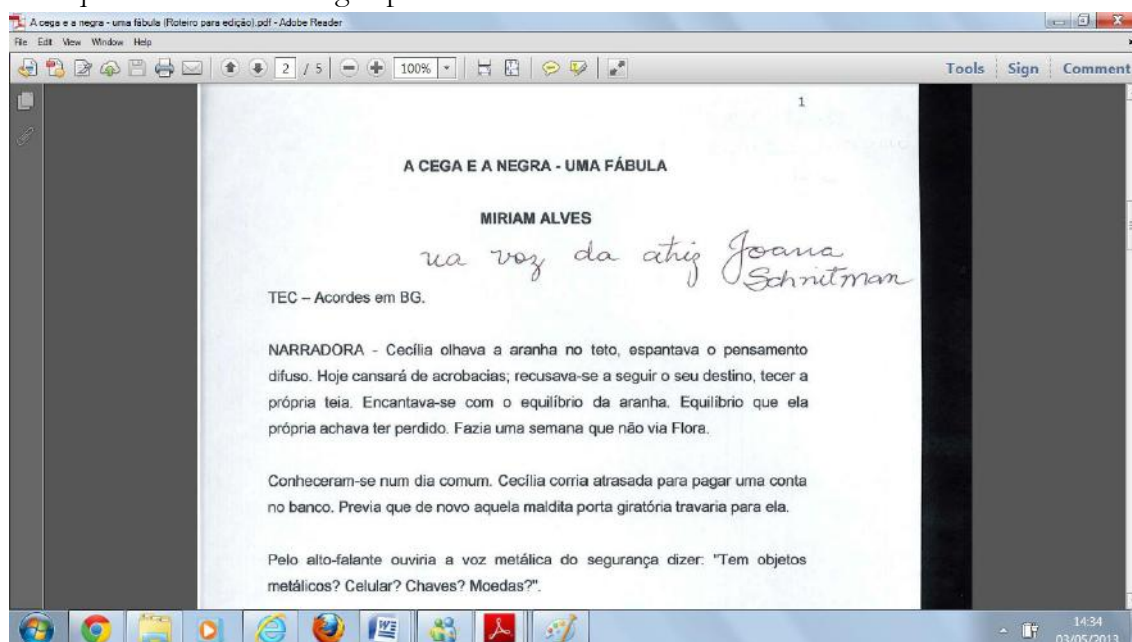
Após essa atividade, houve a gravação complementar dos créditos iniciais e da ficha técnica do audiolivro, novamente no Estúdio 40000; essa sessão durou 22 minutos e 34 segundos gravados em vídeo e 6 minutos e 53 segundos de áudio.

Ainda na terceira fase, a de pós-gravação, foi apresentado ao técnico Luciano Bahia o roteiro para edição do áudio gravado do conto, elaborado a partir das análises posteriores à gravação, quando a Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio, que acompanhou a gravação, o técnico Luciano Bahia e a atriz Joana Schnitman decidiram pela inserção da trilha sonora composta por acordes de teclado na abertura do título; na introdução das partes que compõem o texto, cada uma começando com referência à aranha tecendo a sua teia; e na finalização da gravação, com a ficha técnica. Essas escolhas levaram em consideração o fato de que se trata de um conto curto, com unidades bem demarcadas, narrado por uma única voz, sendo desnecessários outros efeitos sonoros.

As Figuras 5 e 6 reproduzem o roteiro de edição, com o acréscimo “na voz da atriz Joana Schnitman” do crédito do leitor; também, observa-se a inserção de “TEC – Acordes em BG”, que significa indicação técnica para inserção de trilha sonora composta por acordes musicais em *background* (BG), ou seja, acordes como fundo musical.

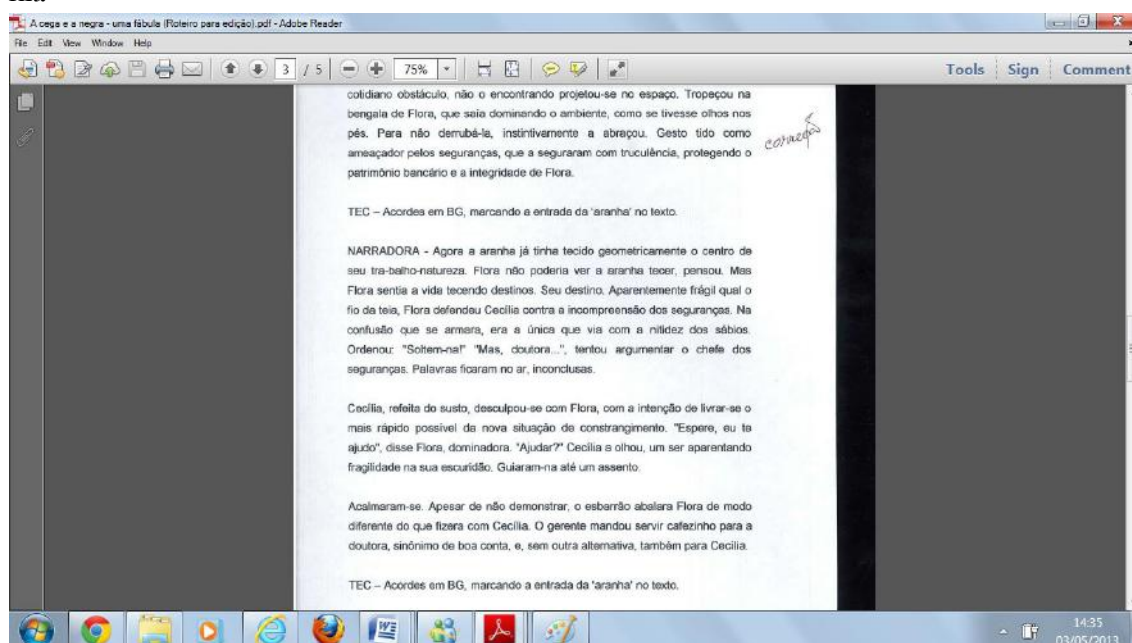


**Figura 5** – Fragmento em fac-símile da parte inicial do roteiro para edição, com o nome da atriz que leu o conto entregue para o técnico Luciano Salvador Bahia inserir a trilha sonora



Fonte: Elaborada pela autora

**Figura 6** – Fragmento em fac-símile da segunda página do roteiro para edição, com as marcações técnicas para inserção da trilha sonora, entregue para o técnico Luciano Salvador Bahia



Fonte: Elaborada pela autora

Enfim, concluído esse trabalho criativo e devidamente editado, o conto ficou em condições técnicas para ser ouvido e analisado nas sessões de recepção pelos sujeitos da pesquisa.

Com o intuito de sintetizar e organizar as peças do dossiê genético do audiolivro, na parte referente ao primeiro conto, o quadro a seguir apresenta os documentos de processo:

**Quadro 2** – Composição do dossiê genético do conto *A cega e a negra* – uma fábula para audiolivro

Nº	Documento
01	e-mail enviado pela pesquisadora para a escritora Miriam Alves
02	e-mail recebido da escritora Miriam Alves
03	Texto do conto digitalizado
04	Roteiro para estudo da atriz
05	Roteiro da leitura interpretada
06	Roteiro para ensaio da leitura
07	Roteiro para edição
08	Áudio do ensaio da leitura interpretada
09	Vídeo da gravação
10	Áudio da entrevista com a atriz
11	Vídeo da gravação da ficha técnica
12	Áudio editado com a gravação da voz
13	Áudio editado com a trilha sonora
14	Arquivos do conto em formato para MecDaisy (.doc; .ar; xml)
15	Texto do conto em formato para DOSVOX (.txt)
16	Questões para recepção

**Fonte:** Elaborado pela autora

Assim, à semelhança do que ocorreu em *A cega e a negra – uma fábula*, em que a aranha teceu sua teia, ao longo do conto, também uma complexa rede foi sendo tecida a partir dos documentos de processo do audiolivro. Um processo de construção coletiva, com escolhas, renúncias e decisões tomadas durante o percurso criativo, com o objetivo de ampliar as possibilidades de acesso aos textos literários a pessoas com deficiência visual.

## **O processo de criação do conto *A terra dos cegos* para audiolivro e seu dossiê genético**

O conto literário *The country of the blind*, escrito em 1899, publicado pela primeira vez em 1904, recebeu várias traduções para língua portuguesa publicadas em sítios eletrônicos. A obra de Ítalo Calvino – *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano* – publicada em 2004, traz a tradução de Renato Pompeu, com o título *Em terra de cegos* (CALVINO, 2004). Outra tradução foi realizada por integrantes do Grupo PRO.SOM da UFBA, em 2012<sup>8</sup>, como *A terra dos cegos*, a qual foi tomada por referência para o desenvolvimento deste estudo.

O autor, Herbert George Wells, escritor inglês que viveu da segunda metade do século XIX à primeira do século XX, nasceu em Bromley, ducado de Kent, na Inglaterra, em 1866, e faleceu em Londres, em 1946. Possui extensa produção literária, sendo considerado “o mais extraordinário inventor de histórias daquela época da literatura mundial, que

<sup>8</sup> Foram tradutores do conto os bolsistas do grupo de pesquisa PRO.SOM: Antonio Deodato Marques Leão, Larissa Loureiro Pereira e Flávio Azevêdo Ferrari, sob a coordenação da professora doutora Sílvia Maria Guerra Anastácio e o texto teve a revisão final de Susie Santos.

floresceu na vida entre os dois séculos”, conforme escreveu Calvino (2004, p. 493). Essa consideração deve-se à sua grande produção literária, abordando temas sociais e políticos sobre a igualdade social e a paz mundial. Também escreveu ensaios humorísticos e romances, sendo considerado pioneiro da ficção científica. Tratou, então, de forma inovadora para sua época, de questões morais, provocando a consciência dos leitores a respeito do colonialismo e da intolerância de qualquer que seja a espécie.

Wells teve uma infância pobre, recebeu influência religiosa de sua mãe, foi aprendiz de tecelão até os 14 anos. Com uma bolsa de estudos, ingressou no Curso de Biologia da *Normal School of Science*, em Londres, onde dirigiu por algum tempo o *Student's Magazine* do *Royal College of Science*. Formou-se professor em 1888 e começou a lecionar, atividade que exercia juntamente com a de jornalista, o que lhe complementava a renda, possibilitando-lhe acesso a grupos intelectuais.

Colaborou, ainda, com periódicos sobre Educação e publicou um manual de estudos preparatórios para exames, *Text Book of Biology* (1892), o qual teve várias edições, como também o *Honours Physiography*, em colaboração com A. R. Gregory. Nesse período, escreveu para revistas, com regularidade, como: *Fornightly Review*, *Globe*, *Saturday Review*, *National Observer*, *Pall Mall Gazette*, *Pall Mall Budget*, *Pall Mall Magazine*, *Saint James Gazette*, *New Review*.

Em 1895, o autor passou a dedicar-se apenas a escrever, deixando de lado a publicação regular de artigos para produzir uma média de dois livros por ano. Sua primeira obra, *The Time Machine (A máquina do tempo)*, de 1895, alcançou grande sucesso, fazendo-o abandonar também as atividades de ensino. Ficou muito conhecido, especialmente por sua obra *The War of The Worlds (A Guerra entre mundos)* (1898), em que tratou de uma invasão marciana na terra, combinando elementos fantásticos e políticos. Esse texto foi adaptado para uma peça radiofônica em 1938, pelo ator e diretor Orson Welles; a peça provocou tamanho pavor aos ouvintes da rádio da época, que, desavisados, pensaram estar enfrentando uma invasão de seres extraterrestres. Além dessa obra, Wells publicou *The Island of Dr. Moreau (A ilha do Dr. Moreau)*, 1896), *The Invisible Man (O homem invisível)*, 1897), *The First Men in The Moon (O primeiro homem na lua)*, 1901), *The Food of the Gods (O alimento dos Deuses)*, 1904), *A Modern Utopia (A moderna utopia)*, 1905), *The War in the Air (A guerra no ar)*, 1908), *The World Set Free (O mundo liberto)*, 1914).

Como Wells era um escritor muito politizado, buscou alertar seus leitores para os perigos do colonialismo e para as diversas formas de intolerância. Assim, várias de suas obras abordam temas sociais e políticos, com a perspectiva de defender a igualdade social e a paz, como em: *Love and Mr. Lewisham (O amor e o Sr. Lewisham)*, 1900), *Kipps* (1905), *Tono-Bungay* (1909), *The History of Mr. Polly (A história do Sr. Polly)*, 1910), *The World of Mr. Crissold (O mundo do Sr. Crissold)*, 1926), *O pai de Cristina Alberta* (1925), *A forma das coisas vindouras* (1933), com destaque para a trilogia referente à humanidade, com aspectos históricos, biológicos e econômicos: *Resumo da História* (1920), *A Ciência da Vida* (1929), escrita em colaboração com J. Huxley e J. F. Wells, e *O Trabalho, Riqueza e Felicidade Humana* (1932).

Wells tornou-se mundialmente famoso por seus romances audaciosos e fantásticos, com visões proféticas sobre a humanidade, que lembravam as fantasias científicas de Júlio Verne e o suspense aterrorizante de Edgar Allan Poe. Esse gênero foi o que dominou, especialmente, a primeira fase de seu percurso literário. Já num segundo momento, a partir de 1920, Wells adotou outro estilo, apresentando-se mais místico, um humanitário, historiador,



socialista e reformador do gênero humano. Ironicamente, foi então que o seu sucesso começou a diminuir.

Referindo-se ao conto *A terra dos cegos*, Calvino (2004, p. 493) define-o como um “grande apólogo moral e político, [...] uma meditação sobre a diversidade cultural e sobre o caráter relativo de qualquer pretensão à superioridade”. Esse argumento foi desenvolvido no decorrer do conto, explicitado no uso da máxima ‘em terra de cego quem tem olho é rei’, sobre a qual Wells constrói a ironia de sua história.

O conto é uma narrativa baseada na lenda da terra dos cegos, que teve origem nas histórias contadas pelos primeiros colonizadores peruanos mestiços, que se aventuraram pelos Andes Equatoriais, ao fugirem da exploração dos espanhóis. Segundo o narrador, esse homem havia retornado em busca de um antídoto para a cegueira que acometera as crianças da aldeia e, também, gradativamente, os mais velhos. A fuga daquelas primeiras famílias de mestiços para as montanhas deveu-se à extrema violência dos colonizadores espanhóis, o que tem registro na história da América (O HISTORIADOR, s.d.).

Buscando contextualizar esse conto fantástico dentro da questão política do colonialismo na Europa, nos séculos XV e XVI, sabe-se que, na busca por uma rota alternativa ao mar Mediterrâneo para alcançar as Índias, os espanhóis, na sua sede de expansão, chegaram ao continente americano e se depararam com um território extenso.

Cristóvão Colombo chegou pela primeira vez à América no ano de 1492 e até 1502 realizou mais três viagens à América Central, afirmando ter chegado às Índias Ocidentais; denominou índios os habitantes das novas terras, nome que acabou sendo mantido pela tradição. Todavia, foi Américo Vespúcio o homenageado com o nome dado ao novo continente, em decorrência das narrativas de suas viagens publicadas em cartas; sua primeira viagem ocorreu em 1499, na expedição de Alonso de Hojeda.

O local aparentava possuir muitas riquezas, despertando a cobiça dos europeus e a população local era organizada em três grandes impérios: o Asteca, o Maia e o Inca. Este último estendia-se pelas terras da América do Sul, a oeste, entre o oceano Pacífico e os Andes, a partir da linha do Equador em direção ao hemisfério sul, provável origem dos mestiços referidos no conto (O HISTORIADOR, s.d.).

Ainda seguindo fatos e dados históricos, consta que, em 1512, o conquistador espanhol Francisco Pizarro chegou ao Peru, mais precisamente a Cuzco, atacando a cidade e prendendo o imperador inca. A supremacia espanhola, com suas armas de fogo e grande exército, subjugou os nativos. Conforme relato histórico no texto raro chamado “A Crônica de Michoacán”, os conquistadores espanhóis foram recebidos com oferendas, “mas bem cedo os indígenas compreenderam que esses ‘deuses do céu’, mensageiros aterradores do outro mundo, não vêm dar resposta a suas preces e oferendas; vêm cumprir a palavra funesta dos oráculos” (LE CLÉZIO, 1985, p. 15).

A exploração de minérios foi a atividade econômica mais significativa implantada na América espanhola, impulsionando a agricultura, como também a criação de mulas e cavalos para as minas. No caso dos incas, sua agricultura já era avançada; fazendo uso inclusive de sistemas de irrigação. A lhama era o animal que utilizavam para o transporte; este lhes fornecia também a lã para os tecidos de suas vestes, mantas e cordas, além do couro, para protegê-los do frio, e da carne, utilizada para alimentação. As construções incas eram fortes, com escadarias, terraços, palácios e templos de pedra, fortalezas e muralhas, em meio às montanhas da Cordilheira dos Andes.

Posteriormente, já no século XIX, o império espanhol na América estendia-se da parte central a oeste, região que atualmente pertence aos EUA, passando pelo México, pelos países e ilhas da América Central e América do Sul, com exceção da maior parte do território brasileiro, como também das Guianas. Eram os Vice-Reinados de Nova Espanha, de Nova Granada, do Peru e do Rio da Prata. A organização da colonização americana deu-se por meio das Capitulações, que consistiam em documentos que davam extensos poderes aos colonizadores nas terras conquistadas, incluindo o direito à exploração da terra e à escravidão dos povos indígenas. Em relação à escravidão dos nativos, havia formas de exploração da força de trabalho por meio de processos denominados *encomienda* e *repartimiento*. A primeira forma consistia na troca de trabalho por proteção e catequização, o que não foi bem aceito pela Igreja Católica e pela Coroa espanhola; esse fato contribuiu para a redução da população local. O *repartimiento* operava com a troca do trabalho por ínfimo pagamento pecuniário, com caráter temporário e rotativo, em atividades pesadas e insalubres, particularmente no trabalho nas minas de extração de ouro e prata. A formação de propriedades agrícolas com o desenvolvimento de monoculturas, chamadas *haciendas*, era destinada ao mercado colonial. Assim foi a plantação de cana-de-açúcar nas Antilhas; algodão e açúcar no litoral do Peru; índigo ou anil na América Central; algodão no México; cacau na Guatemala, dentre outras culturas (SOUSA, s.d.).

A administração das colônias espanholas compunha-se das chamadas Audiências, com competência administrativa, judiciária e de fiscalização, subordinadas ao Conselho das Índias; nas regiões centrais, foram instalados os Vice-Reinados e, nas regiões periféricas, as Capitanias Gerais. Nas povoações, criaram-se os Cabildos, espécie de câmaras municipais, que aplicavam a justiça e arrecadavam os impostos, com os Crioulos no exercício desses poderes. Crioulos eram descendentes dos colonizadores nascidos nas novas terras. Na hierarquia social das Colônias, o primeiro grupo era formado pelos brancos nascidos na Espanha, denominados de Chapetones, que exerciam altos cargos; seguiam-se os Crioulos, depois os mestiços e mulatos, sendo esses trabalhadores livres e assalariados, artesãos, pequenos comerciantes; também, os indígenas submetidos a trabalhos forçados; e, por último, os escravos de origem africana (O HISTORIADOR, s.d.). Essa breve exposição sobre a dominação espanhola na América pode fornecer uma ideia de quanto a população local foi usurpada de sua vida, seus costumes, sua liberdade.

A contextualização histórica pode ser útil para que o leitor do conto de Wells imagine que, em sua sátira social, o autor estaria representando uma situação de exploração de um povo pelo outro e como tais povos viviam em semelhantes circunstâncias.

Sabe-se que, nesse conto, quando aquelas famílias de fugitivos se aventuraram pelos Andes, era possível adentrar na Cordilheira, ao vencer os íngremes desfiladeiros encontrados. A tessitura da narrativa apresenta uma linha divisória que define os dois mundos: aquele que o narrador deixou para trás e o novo mundo, que passa a ser conhecido por meio da descrição de fenômenos naturais da região, bem como de seus campos e vales habitáveis. E, no local onde aquelas pessoas se estabeleceram, sabe-se que, “Neste vale, nem chovia nem nevava, mas havia uma profusão de fontes, que fertilizava as ricas e verdes pastagens, levando a irrigação por todo o vale. Os colonizadores se deram bem por lá. Seus animais se adaptaram e se multiplicaram” (WELLS, 2012, p. 2).

Segundo a lenda, homens e mulheres daquela aldeia nos Andes desenvolveram uma organização social e econômica, que lhes possibilitava levar uma vida tranquila, apesar da

cegueira que os acometera. E, ao ter contato com a referida obra em audiolivro, pode-se refletir sobre a abertura de novas possibilidades dadas pela poesia, enfim, pela ficção, capaz de criar uma realidade cotidiana, num tempo histórico em que o tempo fabuloso ocupa um lugar central.

Ao referir-se às pessoas cegas, Vigotski (2019), na obra *Fundamentos de Defectologia*, na epígrafe do capítulo *A criança cega*, inclui citação de K. Bürklen, que encontra ressonância no conto de Wells, em questão:

Neles, desenvolvem-se particularidades que não podemos notar nos videntes, e é necessário supor que, no caso de uma relação exclusiva de cegos com cegos, sem nenhum tipo de intervenção de videntes, poderia surgir uma categoria especial de homens (VIGOTSKI, 2019, p. 141).

É um tipo de “relação excepcional” entre os habitantes, que Herbert George Wells descreve ao relatar a história que se passa em *A terra dos cegos*, considerando que aquela comunidade vivia em equilíbrio. O fato é que aquelas pessoas levam uma vida ordenada e produtiva, assim como se lê no conto:

Aquela gente levava uma vida simples, laboriosa, com todos os elementos de virtude e felicidade que podem ser entendidas pelos seres humanos. Trabalhavam, mas não de modo opressivo; tinham comida e roupa suficientes para as suas necessidades; tinham dias e estações de descanso; tocavam música e dançavam muito, havia amor entre eles, e crianças pequenas (WELLS, 2012, p. 17).

A descrição daquela comunidade pelo autor é clara e abrangente, ao serem representados diversos aspectos da vida das pessoas que ali moravam, suas atividades diárias e relações interpessoais, destacando-se, inclusive, a vivência das famílias que habitavam o vale. Trata-se da criação de um microcosmo, que representa um universo ficcional em que a questão da acessibilidade é privilegiada.

Se se quisesse traçar uma analogia com a narração fílmica, seria possível dizer que o conto de Wells *A terra dos cegos* tem uma narratividade que se aproxima do tipo mimético, pois tudo é percebido como se o narrador estivesse mostrando, passo a passo e detalhadamente, o que está ocorrendo à sua frente. Enfim, as imagens vão se sucedendo na tela mental, sendo as cenas compostas por “passagens textuais que se caracterizam por uma forte visualização. Enriquecido por um excesso de detalhes”, como refere Reuter (2007, p. 60-61), o conto é repleto de descrições, que dão aos ouvintes do audiolivro em questão a impressão de estarem visualizando uma série de telas mentais que lhes permite seguir os acontecimentos narrados com vivacidade.

Interessante ainda observar que os nomes das personagens representam ou sugerem suas características mais marcantes. Assim, o forasteiro é Nuñez, o guia alpinista equatoriano que chega à aldeia dos cegos, possui um nome espanhol, junto com o de Correa, originário também da península ibérica; um dos anciãos da comunidade, Jacó, possui o nome de um grande patriarca bíblico; Pedro, também de origem bíblica relacionado com a ideia de liderança, e de certa forma essas referências denotam um tom mítico. Quanto a Medina-saroté, a filha de Jacó, por quem Nuñez se apaixona, seu nome em árabe significa um aglomerado urbano dentro de uma fortificação, ou seja, protegido por muralhas dentro das quais as pessoas eram separadas por etnia, religião, e classe social; esta era a situação da filha mais nova

de Jacó, protegida pelo pai e que foi rechaçada pela comunidade ao desejar unir-se a um homem considerado forasteiro. É a história dessas personagens que se desenrola no conto, sendo o recorte de suas experiências.

No que concerne ao espaço construído para servir de palco à história de Wells, trata-se de uma topografia existente no mundo extradiegético, ou seja, também fora daquele mundo ficcional do autor. Localiza-se na conhecida Cordilheira dos Andes, descrita com minuciosa riqueza e cuja neve constitui um elemento determinante no desenrolar da história, com ênfase em imagens exuberantes produzidas pela luminosidade e variação cromática, ora do sol, ora da lua, nas alvas paredes de rocha. Dessa forma, segundo Reuter (2007, p. 52), Wells “ancora a narrativa no real, produzindo a impressão de que reflete o não-texto, [...] remetendo a um saber cultural [...] fora do romance (nos guias, nos mapas)”. A utilização desse determinado local tem, na narrativa, a função de estruturar o grupo de personagens que se organiza como uma comunidade de cegos.

Apesar de se tratar de uma população de cegos, segundo a argumentação narrativa de Wells, a superação daquela deficiência pela comunidade é um dado significativo, assim como a reação do protagonista, um vidente que lá chegou, perante o povo de um vale tão remoto.

O impacto da cegueira para os que veem é grande e, para o protagonista do conto, esse impacto gera um incômodo! O fato é que a personagem principal, Nuñez, vai viver um processo de desconstrução da própria identidade na vila dos cegos, passando por crises que acabam direcionando o desfecho do conto.

Em determinados momentos da narrativa, a explicitação do tempo possibilita a fixação realista da história:

Muitas gerações passaram por ali. Então, quinze gerações depois daquele andari-lho que, um dia, deixou o vale com uma barra de prata para buscar a ajuda de Deus e nunca mais voltou, surgiu, nessa comunidade, um homem vindo do mundo exterior. E essa é a sua história (WELLS, 2012, p. 17).

Verifica-se que o autor especifica os locais, as atividades e as personagens detalhadamente, o que contribui para a dramatização da própria narrativa e constitui um traço importante para a organização textual, conforme aponta Reuter (2007). A referência da narrativa ao mundo real é clara, sendo o conto marcado por um tom de verossimilhança tão forte que o ouvinte tende a se indagar se os acontecimentos descritos aconteceram de verdade! Ao perceber esse efeito de realidade, de verossimilhança do conto, convém citar Reuter (2007), que reflete sobre a importância “[...] de fazer com que o discurso (narração, textualização) que carrega e ficção não seja passível de suspeição. Não deve constituir um obstáculo à crença no mundo descrito e na história contada” (REUTER, 2007, p. 158).

E, assim, lê-se no conto em análise, pontuado por referências históricas e geográficas que, no vale, sem o retorno daquele que havia saído para buscar remédio,

[...] a visão daquelas pessoas foi ficando cada vez mais limitada, a ponto de quase nem notarem quando estavam completamente cegos. Os mais velhos guiavam carinhosamente os jovens cegos por todo o vale até conseguir mapear muito bem o lugar, o que permitiu então a sobrevivência da raça, mesmo quando todos perderam a visão. [...] Era um grupo de pessoas simples, iletradas, que ainda

guardavam certa influência da civilização espanhola, um pouco da tradição artística do Peru antigo e de sua filosofia perdida (WELLS, 2012, p. 3).

O narrador se refere a quinze gerações que tinham se sucedido, após a fuga que aquelas famílias de mestiços peruanos empreenderam; e, um dia, chegou ao vale dos cegos um forasteiro, o Nuñez. Descrito como um homem inteligente e conhecedor da arte do alpinismo, tanto que estava numa expedição exploratória da montanha Parascotopetl, Nuñez substituiu “um dos três guias suíços que tinha ficado doente” (WELLS, 2012, p. 4). E aconteceu que, uma noite, Nuñez sofreu um acidente: caiu neve abaixo, quando procurava alguma coisa, como “[...] pedras para construir sua parte do abrigo. [...] O rastro que deixou dava diretamente à beira do abismo e, daí para frente, tudo era mistério. [...] Descendo, ele rodopiou, ficou atordoado, perdeu os sentidos, mas sobreviveu, sem nenhum osso quebrado” (WELLS, 2012, p. 5).

Mais tarde, quando voltou a si e sob a luz da lua, foi tomando consciência da situação em que se encontrava e do que lhe havia acontecido: “por algum tempo mirou, com um olhar vazio, aquela vasta parede de rocha pálida que se erguia como muralha, surgindo a cada instante, de uma maré rasante da escuridão” (WELLS, 2012, p. 6). E isso o desconcertou: “Aquele beleza misteriosa e irreal o paralisou por algum tempo, mas logo foi tomado por uma crise de soluços e risos sem sentido” (WELLS, 2012, p. 6). O ambiente físico recebeu do autor um redimensionamento na sua aparência imagética, provocado pelo fascínio exercido pelo jogo de luz e sombras nas montanhas.

Vencido pelo cansaço, Nuñez acabou dormindo. Ao acordar, como já era dia, pôde conferir melhor o local onde se encontrava, entre desfiladeiros e precipícios, percebendo uma passagem estreita que dava para um vale arborizado, no qual reconheceu a presença de cabanas de pedra, como um expressivo espaço de vivências, elaborado pelo autor.

Ao aproximar-se da aldeia, o formato e a pintura das cabanas, de um gesso de cores diversas, manchado, levaram-no a pensar que aquilo só poderia ter sido feito por indivíduos cegos... Então, lembrou-se da lenda! A narração poética da aldeia desvela um microcosmo tranquilo, com imagens que indicam intimidade, num espaço de pertencimento daquela gente.

Nuñez observou as pessoas da aldeia e fez contato com três cegos que andavam por perto; examinaram-no minuciosamente e, ao tocarem seus olhos, “achavam estranho o movimento de suas pálpebras” (WELLS, 2012, p. 10). Reconheceram Nuñez como “um homem selvagem, que fala palavras selvagens. [...] A sua mente ainda está se desenvolvendo. Está aprendendo a falar” (WELLS, 2012, p. 12), inclusive pelo uso, por Nuñez, de palavras como “olhar”, “enxergar”, “visão”, “cego”, que, para aqueles homens, não possuíam significado algum, assim como “tropeçar” e “cair”.

Os séculos de isolamento e a cegueira haviam alterado profundamente o entendimento daquelas pessoas a respeito do mundo e de si próprias; e Nuñez percebeu que não alcançaria facilmente seu intento de tornar-se o rei da aldeia! Enquanto isso, “resolveu obedecer a eles, aprender os modos e costumes da Terra dos Cegos” (WELLS, 2012, p. 17).

A percepção que o forasteiro teve da vida dos cegos permitiu-lhe identificar como eram confiantes, mas com uma atitude suave. Tentou ensinar-lhes o que era a visão, mas não conseguiu e rebelou-se. Acabou por entrar em luta corporal com alguns deles e fugiu para além da muralha que delimitava a aldeia. Ficou por lá uns dias e “nas suas meditações, repetiu

muito e sempre, num tom bem sarcástico, com escárnio, o provérbio: ‘Em terra de cego, quem tem olho é rei’” (WELLS, 2012, p. 23). Mas acabou voltando, por uma questão de sobrevivência, e foi aceito; cuidaram dele e praticamente o iniciaram naquela convivência, como se lê:

Ficou alguns dias doente e cuidaram dele com carinho. Tudo isso fez com que ficasse ainda mais submisso. Mas insistiram que ficasse no escuro, o que foi para ele uma grande tristeza. Vieram uns filósofos cegos para lhe dizer que sua mente era leviana e pecadora. O repreenderam tanto por haver duvidado da existência daquela tampa de pedra que cobria a panela cósmica, que quase duvidou se, de fato, não havia sido vítima de alucinação por não ser capaz de ver tudo isso lá em cima.

Assim, Nuñez tornou-se um cidadão da Terra dos Cegos. Antes, eles eram apenas rostos numa multidão, mas pouco a pouco, cada um passou a assumir para ele uma individualidade. Tornaram-se rostos familiares, enquanto o mundo para além das montanhas ficava cada vez mais distante e irreal (WELLS, 2012, p. 24-25).

A integração de Nuñez na comunidade acaba sendo tamanha, que se aproxima de uma das moças cegas, filha do ancião Jacó, seu patrão. Medina-saroté era discriminada na aldeia por não corresponder plenamente ao referencial estético do grupo, pois:

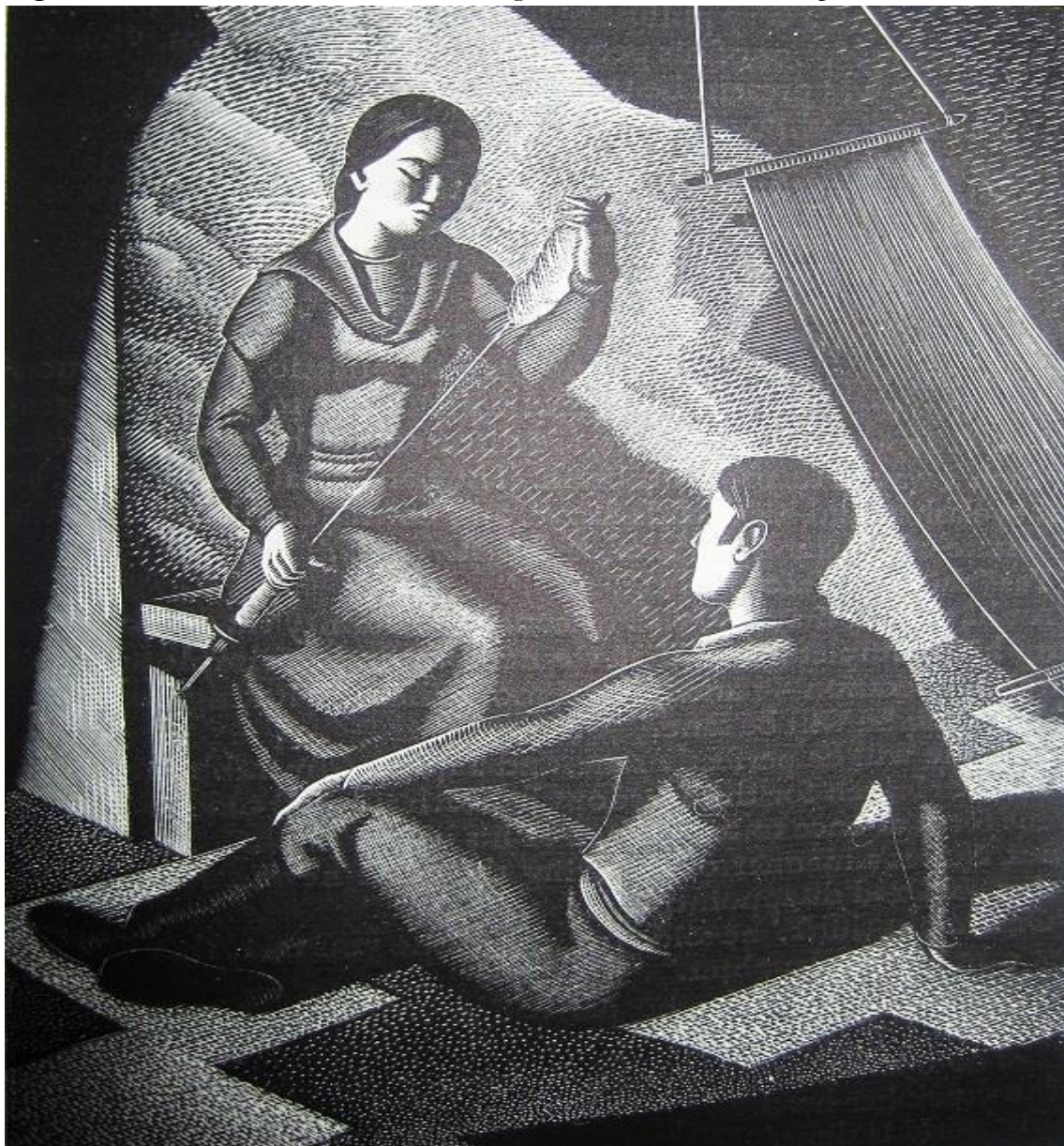
[...] tinha traços bem definidos, sem aquela suavidade que, para o cego, representa o ideal de beleza feminina. [...] Suas pálpebras não eram fundas, nem avermelhadas, como as do resto das pessoas daquele vale, mas davam a impressão de que poderiam abrir-se a qualquer momento; e tinha cílios longos, que eram tidos por eles como grave defeito. Sua voz, suave, não era bem aceita pelos jovens daquele vale, que tinham um ouvido tão apurado. Por isso, não tinha namorado (WELLS, 2012, p. 25).

A subversão de valores dos habitantes daquela comunidade, especificamente de natureza estética, constitui mais uma das ironias de Wells nesse conto, pois Medina-saroté era quem menos tinha desfigurado seu rosto, em particular, as pálpebras e os cílios, em decorrência da cegueira. E, por mais estranho que pareça, isso era motivo de repulsa por parte da comunidade, enquanto, para seu amado, a moça era muito bela. Nuñez a amava tanto que pensou mesmo em viver para sempre na vila dos cegos se conquistasse Medina-saroté; ela correspondeu ao seu amor, ouvia-o embevecida falar sobre ela e sobre a visão, descrevendo o mundo como ele conhecia, em voz poética, plena de imagens exuberantes, ainda que ela não entendesse tudo.

A arte em xilogravura, a seguir, reproduz um desses momentos de intensidade íntima.



**Figura 7** – Nuñez e Medina-saroté, em xilogravura de Clifford Webb para a versão de 1939



**Fonte:** <http://deficienciavisual14.com.sapo.pt/r-terradoscegos-hgwells.htm>

Essa representação pictórica da história de Wells ilustra uma categoria de intermediariedade, que é a transposição midiática, ou seja: “a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKI, 2012, p. 12). No caso, o texto literário impresso serviu de base para o novo produto, que é a representação artística em xilogravura, do enlevo entre Medina-saroté e Nuñez.

Como foi o regresso de Nuñez? Até onde avançou? Chegou a Bogotá? O autor deixa o desfecho ao arbítrio do leitor, despertando possíveis sentimentos contraditórios ao final do conto.

Manifesta-se, no conto, claramente, o sentido da importância da acessibilidade para os cegos, a fim de que possam viver de forma confortável, ajustada ao seu contexto, e, assim, trabalharem eficientemente. Essa adequação do ambiente às necessidades dos cegos foi a condição *sine qua non*, capaz de prover-lhes as condições necessárias para o bem viver daquela

comunidade. Como se lê, no conto: “era maravilhoso ver com confiança e a precisão administravam aquele mundo tão organizado” (WELLS, 2012, p. 17), um espaço geográfico modificado com referências de itinerários seguros. Assemelhava-se, talvez, a um novo mundo, como preconizava Wells, em suas obras, ao falar sobre mudanças sociais necessárias à humanidade, naquele final de século.

Vale a pena refletir sobre essa situação ficcional e sobre o conceito de acessibilidade utilizado atualmente na legislação brasileira, especificamente o decreto nº 5.296, de 02 de dezembro de 2004, que regulamenta a Lei Federal nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000, assim expresso no artigo 8º:

I – acessibilidade: condição de utilização, com segurança e autonomia, total ou assistida, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos serviços de transporte e dos dispositivos, sistemas e meios de comunicação e informação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida (BRASIL, 2004).

Observa-se, portanto, já no mundo da ficção de Wells, a presença de elementos de acessibilidade, uma vez que o mobiliário urbano da aldeia era completamente adaptado à condição de cegueira da população: os caminhos formavam raios na área do vale, com ângulos definidos num desenho que possibilitava o acesso a todos os locais; as ruas que davam acesso às casas eram numeradas; os muros delimitavam os espaços e, ao mesmo tempo, orientavam sua localização. E o referido desenho favorecia a mobilidade de todos, das crianças aos anciãos. Essas são características que, de uma maneira ou outra, assemelham-se às construções das cidades incas. Lê-se:

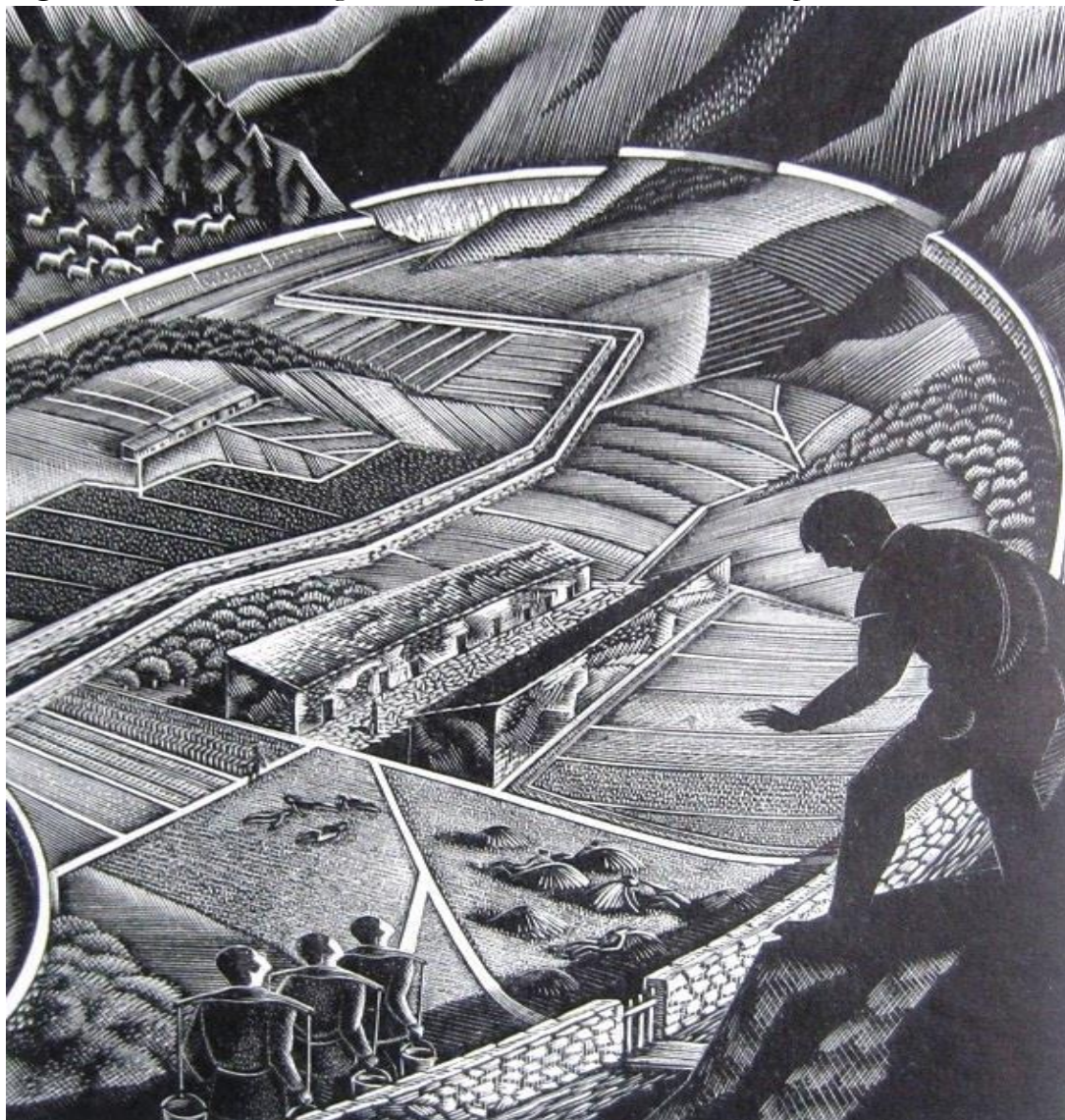
Tudo ali havia sido projetado para atender às suas necessidades: daquela área do vale os caminhos se irradiavam, mantendo entre si um ângulo constante; em cada caminho havia uma marca especial no meio fio; todos os obstáculos e as irregularidades do caminho e da relva que haviam ali tinham sido removidos há muito tempo; todos os métodos e procedimentos que adotavam tinham sido naturalmente desenvolvidos para atender às suas próprias necessidades especiais (WELLS, 2012, p. 17-18).

Citando novamente a legislação brasileira, lê-se sobre a importância de se ajustar o mobiliário urbano, ou seja, o “conjunto de objetos existentes nas vias e espaços públicos” (BRASIL, 2004) para atender à questão da acessibilidade. Alude-se às adequações sociais necessárias para incentivar a locomoção autônoma e segura das pessoas cegas, o que também beneficia a todos. Dentre esses recursos, destacam-se os pisos táteis direcionais e os de alerta, os quais vêm sendo utilizados exatamente para orientar a locomoção independente dessas pessoas cegas.

A representação da aldeia na Figura 8 registra a chegada do forasteiro ao vale e sua primeira visão daquele local. Sabe-se como a aldeia estava disposta, sendo composta por fileiras de casas, mas também havendo espaços cultivados e outros destinados aos animais.



**Figura 8** – A aldeia dos cegos em xilogravura de Clifford Webb para a versão de 1939



Fonte: <http://deficienciavisual14.com.sapo.pt/r-terradoscegos-hgwells.htm>

No conto de Wells (2012), juntamente com a linguagem, os habitantes cegos do vale também aprimoraram os sentidos remanescentes – audição, tato, gosto, olfato, propriocepção<sup>9</sup>, como expõe o conto:

Os sentidos tinham se aguçado: podiam ouvir e distinguir os menores gestos de um homem a uma dezena de passos de distância – podiam ouvir até mesmo as batidas de seu coração. A entonação para eles há muito tempo tinha substituído a comunicação através de expressões faciais, assim como o toque tinha substituído o gesto (WELLS, 2012, p. 18).

---

<sup>9</sup> Refere-se à cinestesia, capacidade de reconhecimento da localização espacial do corpo, à consciência da posição do próprio corpo, resultante de um trabalho de músculos e articulações. Sensibilidade própria aos ossos, músculos, tendões e articulações e que fornece informações sobre a estática, o equilíbrio, o deslocamento do corpo no espaço, etc. ([www.pt.wikipedia.org/](http://www.pt.wikipedia.org/)).

A representação artística apresentada na Figura 9 ilustra as alterações dos órgãos visuais daquelas pessoas e a utilização do toque para o reconhecimento tátil.

**Figura 9** – O reconhecimento de Nuñez, em xilogravura de Clifford Webb para a versão de 1939



Fonte: <http://deficienciavisual14.com.sapo.pt/r-terradoscegos-hgwells.htm>

Esses recursos lhes possibilitavam uma convivência social e a realização de atividades inerentes à vida pessoal de cada um, na comunidade, quer fosse no lazer ou no trabalho, como se apresenta no conto: “sentiam-se confiantes e à vontade para trabalhar com jardinagem, usando a enxada, a pá e o ancinho” (WELLS, 2012, p. 18).

Wells faz uso de sequências descritivas com o objetivo de favorecer a compreensão do texto, ou dar concretude ao universo ficcional que quer construir e, ao mesmo tempo, dá-lo a conhecer aos seus leitores. Assim, identifica-se no conto a acentuada dimensão informativo-explicativa do texto, com o intuito de instruir, sendo uma característica dos contos fantásticos do século XIX (REUTER, 2007).

O modo como é tratada pelos cegos a “incapacidade” da personagem central do conto, Nuñez, pode remeter, ironicamente, à visão corrente da sociedade a respeito das pessoas com deficiência visual: “[...] é que o consideravam alguém diferente, um ser à parte, um idiota, um incompetente, inferior aos outros homens” (WELLS, 2012, p. 26). O autor expressa, assim, sua crítica social, a luta contra a intolerância em relação ao diferente, de modo que o conto pode ser considerado atual e pertinente no debate das capacidades dos cegos, seus direitos humanos e sua inclusão social.

De fato, o conto em questão satiriza a maneira como a sociedade determina o padrão de homem a ser aceito por ela, menosprezando aqueles que apresentam diferenças. Pode-se apontar também a dificuldade de lidar com o diferente, bem como a sensação de superioridade daquele que não sofre de nenhum tipo de incapacidade. Afinal, pensava o protagonista: “em terra de cego quem tem um olho é rei” (WELLS, 2012 p. 9), com o antigo provérbio a ecoar em sua mente.

É interessante analisar como o autor lida com essa noção de incapacidade das pessoas com deficiência, noção construída historicamente na sociedade, até pela dificuldade de se confrontar com tais concepções. Inicialmente, é apresentada uma visão mística dessa deficiência, encarada quase que como um pecado. Lê-se:

Foi pensando em procurar um feitiço ou um antídoto contra a praga da cegueira, que ele tinha voltado, morto de cansaço, enfrentando perigos e dificuldades até chegar ao desfiladeiro lá embaixo. Naquela época, em casos assim, os homens não pensavam em vírus ou infecções, mas, sim em pecado. Pareceu-lhe que o motivo de toda essa aflição deveria estar no descaso dos imigrantes que chegaram lá sem levar nenhum padre com eles e não construíram nenhum santuário, quando vieram para o vale. Queria que fosse construído ali um santuário, belo, simples, mas que as pessoas pudessem frequentar; queria que houvesse ali relíquias e tantos outros símbolos poderosos de fé, objetos abençoados, medalhinhas milagrosas e rezas. Na sua bolsa, levava uma barra de prata, que não dizia onde tinha conseguido; mas, como não sabia mentir, insistia que no vale não havia nenhuma prata. Disse que os moradores do vale tinham juntado todo seu dinheiro e muita prata, pois precisariam desses tesouros para comprar um talismã sagrado que livrasse o povo daquele mal (WELLS, 2012, p. 2).

Essa visão mística é apresentada por vários pesquisadores a respeito de pessoas com deficiência, como uma primeira compreensão da deficiência, que busca a explicação no sobrenatural, tendo perdurado na antiguidade e durante a idade média; essa perspectiva foi seguida pela visão biológica e, posteriormente, pela científica (BUENO, 1993; BIANCHETTI, 1998; CAIADO, 2003; VIGOTSKI, 2019).

Posteriormente, no conto de Wells, essa incapacidade é ironicamente atribuída ao forasteiro Nuñez e manifesta-se por meio da sua linguagem, quando se refere insistentemente ao ato de ver, enquanto os outros daquela comunidade perdida nem sequer atinam para o que seria a visão. Mas, apesar de ser o único capaz de enxergar, é considerado rude e primitivo pelos habitantes da terra dos cegos; o fato é que ele parece sempre muito desastrado e até tropeça, com frequência, ao caminhar, o que remete à visão de infantilidade e até de inferioridade com que a sociedade costuma tratar as pessoas diferentes ou com algum tipo de deficiência. No final do conto, a solução apresentada a Nuñez para que ele possa integrar-se à comunidade, uma vez que deseja casar-se com uma das moças da aldeia, é tornar-se igual aos demais, deixando que lhe tirem os olhos. Ironicamente, teria que passar a não enxergar e a ser como os demais habitantes daquela terra distante.

Nuñez não aceitava ser tão humilhado por aqueles homens, que o viam como alguém com:

Uma mente ainda em formação! Uma mente ainda em formação! Que não desenvolveu ainda os próprios sentidos! Mal sabem que estão insultando o seu deus e senhor, que lhes foi enviado do céu... Vejo que preciso ensiná-los a raciocinar. Deixem-me pensar, deixem-me pensar (WELLS, 2012, p. 15).

E Nuñez não se conforma quando se dá conta de que “passaram quatro dias e, no quinto, o Rei dos Cegos ainda estava incógnito entre eles, como um estranho, desajeitado e inútil, no meio dos seus súditos” (WELLS, 2012, p. 17). E a máxima que veio norteadando o conto é quebrada ironicamente!

Dentro da temática de Wells, que privilegia questões morais e éticas, vê-se também o protagonista Nuñez enfrentar alguns conflitos de lealdade. Há um instante em que deseja fugir, mas é cercado pelos cegos de tal maneira que somente alcançaria o seu intento agredindo alguns deles. Tem nas mãos uma pá, todavia “descobriu algo novo a seu respeito: que era impossível para ele agredir um cego a sangue-frio”, como também “começou a perceber



que não se pode lutar com ânimo contra criaturas que encontram-se num nível mental diferente do seu” (WELLS, 2012, p. 20).

O efeito que a leitura desse conto causa no leitor é, provavelmente, de admiração, respeito e até surpresa, por um lado, e de ironia, por outro. Admiração e respeito pelo tanto de superação que aquela população mostrou-se capaz de conseguir, ao dar conta do seu dia a dia com esmero; o elemento surpreendedor encontra-se nas atitudes de intolerância, preconceito e mesmo racismo diante daquele que, além de ser e pensar diferente daquela população, queria ensinar ao povo como verdadeiramente era o mundo. Ironia porque, afinal, aquele que enxergava não conseguiu comprovar a máxima: “em terra de cego, quem tem olho é rei”. Ao contrário, parecia ser sempre a criatura menos desenvolvida e mais primitiva daquela sociedade, segundo seus parâmetros, como admitiu, ao fracassar em sua fuga: “Eu estava louco, mas tinha acabado de nascer, disse Nuñez” (WELLS, 2012, p. 24). Assim, o autor, por meio do discurso da personagem Nuñez, colocou em xeque uma máxima tradicional que, em grupos de cegos na atualidade, tem sido usada jocosamente como: em terra de cego, quem tem olho é escravo!

Portanto, uma história contada com tanta minúcia de detalhes é passível de causar uma impressão sobre o seu leitor, ao despertar nele um turbilhão de emoções e sentimentos distintos, como os mencionados. Juntamente com o desfecho inesperado, “a unidade de efeito ou impressão”, tão vital para Poe (1967, p. 889), é despertada no leitor por esse texto literário, que provoca interesse pela atualidade de sua temática relacionada às pessoas com deficiência e questões sobre acessibilidade, prende a atenção do receptor, uma vez que a narrativa atinge um nível de tensão capaz de envolvê-lo.

Estudar como o audiolivro em análise dará conta de transpor esse efeito da mídia literária impressa para a sonora é o desafio e que tem seu detalhamento nas peças do dossiê genético dos processos de gravação e edição dos dois contos referidos.

A construção do dossiê genético do audiolivro com o conto *A terra dos cegos*, semelhante ao processo descrito com o conto anterior, constituiu-se num processo que objetiva registrar, para tornar visível, o processo de criação. Assim, comporta a forma de geração das ideias, as escolhas e mesmo rejeições de procedimentos, marcados principalmente nos documentos, com suas rasuras, cortes e acréscimos, resultante de um trabalho colaborativo realizado por vários profissionais, constituindo-se numa obra de autoria coletiva.

Implica, portanto, em dinâmicas de organização do material, reunindo os manuscritos/documentos, classificando-os conforme sua natureza, ordenando-os temporalmente, transcrevendo arquivos de áudio, enfim, como refere Salles (1998a, s.p.) quanto ao registro: “resta-nos estudar o papel desempenhado por cada um desses objetos que são nosso alvo de estudo”, convivendo com eles “por um tempo para ser capaz de organizar o movimento de cada processo específico”.

Inicialmente, na fase de pré-gravação, o conto *A terra dos cegos* foi traduzido, em 2011, do inglês para o português, por alunos de iniciação científica do Instituto de Letras da UFBA<sup>10</sup>, sendo todos membros integrantes do grupo de pesquisa Processo de Criação e Gravação de Mídias Sonoras - PRO.SOM. A supervisão do trabalho foi realizada pela Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio e a revisão final da tradução, por Susie Santos.

---

<sup>10</sup> Antonio Deodato Marques Leão, Flávio Azevêdo Ferrari e Larissa Loureiro Pereira.

Disponibilizado o conto traduzido e revisado, seguiu-se a leitura interpretada, sendo que o grupo de pesquisa PRO.SOM foi quem elaborou o roteiro.

As fases de pré-gravação e de gravação do conto de Wells transcorreram num período de tempo mais longo que a gravação do conto de Miriam Alves; além disso, ainda ocorreu em espaços diversos, envolvendo atores e profissionais de som diferentes de *A cega e a negra – uma fábula*.

Planejada a gravação do conto no Estúdio do Grupo de Pesquisa PRO.SOM, a fase de pré-gravação teve início com o ensaio do texto realizado com o ator Elmir Mateus Pereira de Almeida Silva. Investiu-se, particularmente, nas partes mais complexas, como as que trazem longas descrições na referida narração e as que contêm diálogos, cuja tradução e interpretação precisaram atentar para a necessidade de incluir marcadores do discurso oral. Exemplificando, observem-se as alterações de palavras, ao longo da gravação, como pode ser constatado na Figura 10.

**Figura 10** – Fragmentos em fac-símile de parte das páginas 5, 8, 19 e 20 do roteiro utilizado para leitura interpretada

qualquer outra região daquele vale estreito. Abatidos com o desastre, abandonaram seus planos de, naquela tarde, continuarem escalando e Pointer acabou sendo convocado para a guerra, antes mesmo de começar uma nova escalada. Até hoje, ainda se consegue ver o cume da montanha Parascotopetl, inexplorada. E o

Conseguia ver alguns homens e mulheres descansando em montes de relva empilhados, como se estivessem tirando uma soneca lá adiante, na relva mais próxima da aldeia, havia algumas crianças

Uma manhã, Nunez viu Pedro <sup>caminhando pela</sup> vindo da Rua Dezessete em direção às casas que ficavam no centro, mas ainda estava longe demais para conseguirem ouvi-lo ou sentir o seu cheiro; disse, então, aos

Ao longe, viu um grupo de homens carregando espadas e paus, saindo da rua cheia de casas e avançando, em fila, espalhando-se pelos vários caminhos que iam dar na direção dele. Avançavam <sup>devagar</sup> lentamente, falando <sup>uns com os outros</sup> geralmente entre si. De instante em instante, toda a fileira parava, cheirava o ar e ouvia. Da primeira vez que

---

Fonte: Elaborada pela autora

A escolha de novas palavras para compor o texto interpretado para audiolivro, como também o deslocamento de partes de frases, no roteiro, estão relacionados à passagem do

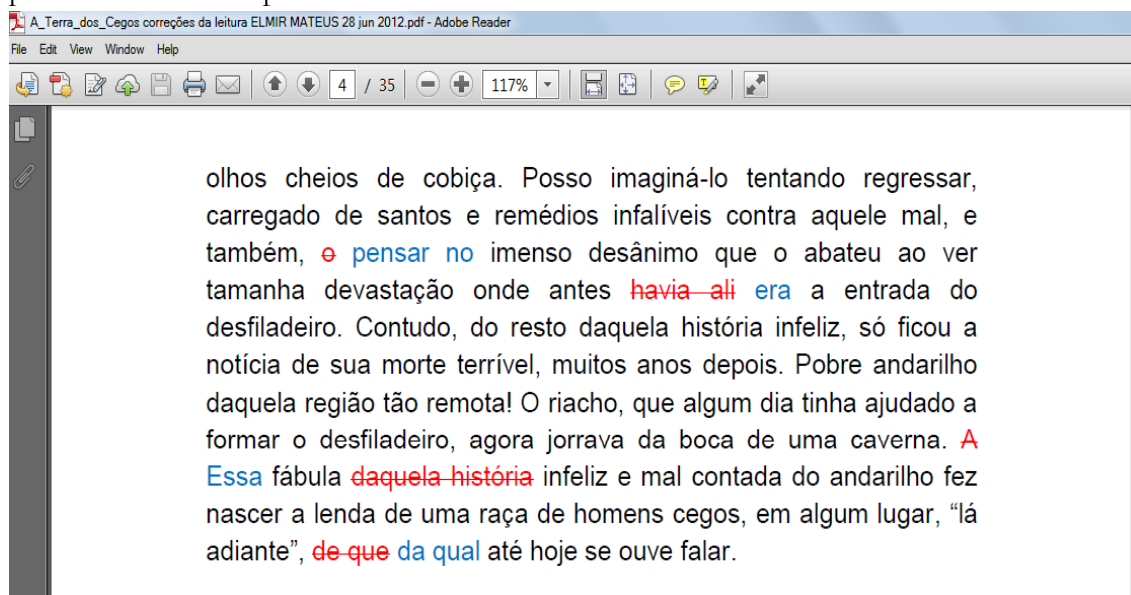
texto escrito para a oralidade, quando “a voz acrescenta algo de próprio”, como expõe Silva (2005, p. 55), o que enriquece e abre o sentido do texto a ser transmitido.

Sob a direção do ator e professor da Escola de Teatro da UFBA, Gideon Rosa, foi gravado o áudio do conto *A terra dos cegos* pelo ator Elmir Mateus Pereira de Almeida Silva, a partir do roteiro elaborado pelos bolsistas do Grupo de Pesquisa do PRO.SOM, também responsáveis pela tradução. Esse roteiro contém as últimas alterações do texto, propostas no ensaio, e algumas até no ato da própria gravação.

Durante a gravação da primeira versão do conto em mídia sonora, foram tiradas fotografias do estúdio, produzidos videocliques que registram as atividades relacionadas com a gravação do conto em questão e contêm comentários emitidos pelos participantes, ao longo do processo. Foram computados 56 minutos e 23 segundos de gravação, alcançando o tamanho de 6.159 MB.

Constam, no arquivo, correções do texto utilizado na leitura do ator, conforme apresentado na sequência. Utilizou-se a cor vermelha para marcar as exclusões e a cor azul para registrar inserções de palavra. Além das apresentadas na Figura 11, outras correções foram realizadas, ao longo do texto, como: “nunca mais” trocado por “jamais”, “escalando” por “a escalar”, “que não conhecia” por “desconhecido”, “provavelmente teria” por “talvez tivesse”, “vindo da rua” por “caminhando pela rua”, falando “geralmente entre si” por falando “uns com os outros”, “achava que era” por “acreditava ser”, dentre outras. As modificações introduzidas buscaram evitar repetições de palavras na mesma frase, dar mais ênfase ou colorido a determinadas ideias ou expressões e, principalmente, privilegiar o ritmo dos enunciados. Enfim, considerando que, como o texto impresso passaria para uma mídia sonora, “teremos algo diferente do que fora elaborado a partir da escrita”, expõe Silva (1999, p. 54). E continua: “até mesmo um texto que em princípio não é pensado em termos de oralidade, ao ser vocalizado adquire materialidade e, portanto, identidade diferente” (SILVA, 1999, p. 54).

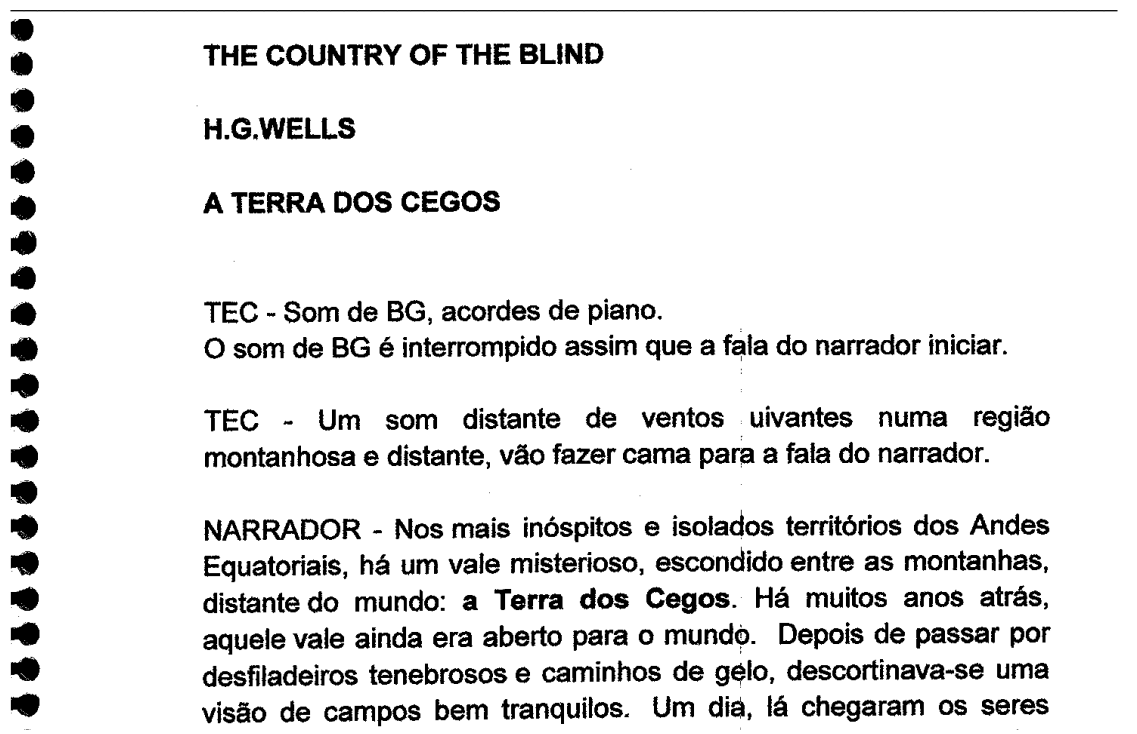
**Figura 11** – Fragmento em fac-símile de parte da página 3 do roteiro com as alterações a partir da leitura interpretada



Fonte: Elaborada pela autora

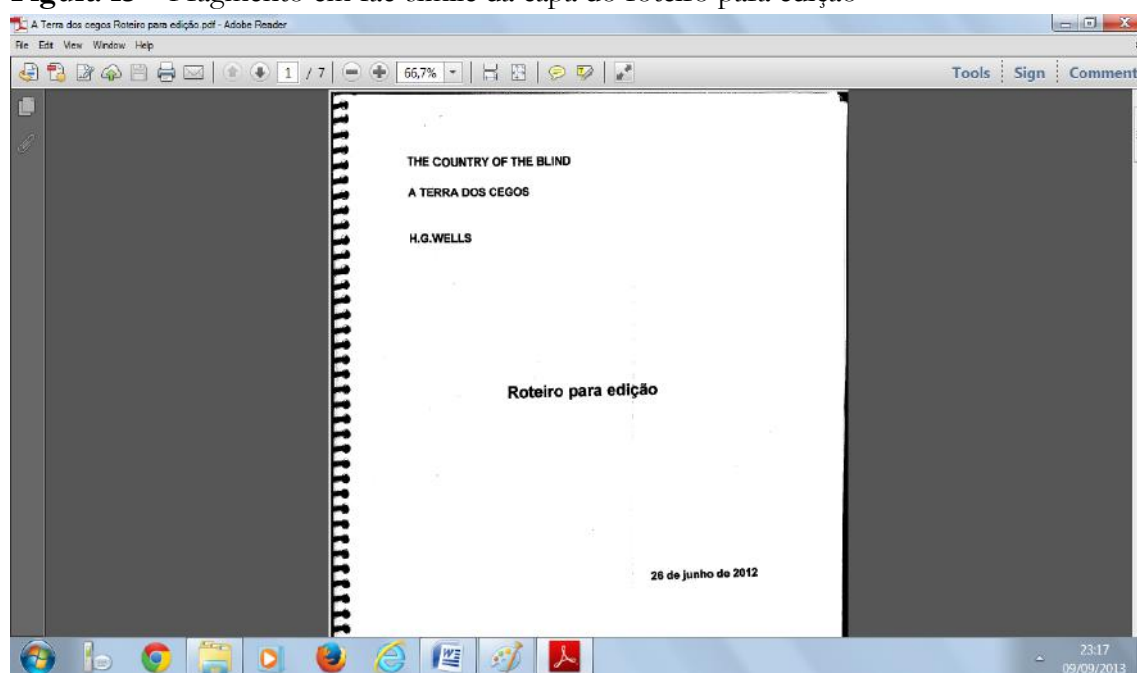
Para o processo de edição do áudio desse conto, foram detalhadas no roteiro observações importantes para a sonoplastia. Foram registradas conversas da equipe a respeito da inserção ou não de uma trilha sonora, acrescida de efeitos e ruídos.

**Figura 12** – Fragmento em fac-símile da página inicial do roteiro para inserção de trilha sonora



Fonte: Elaborada pela autora

**Figura 13** – Fragmento em fac-símile da capa do roteiro para edição



Fonte: Elaborada pela autora

A gravação comentada foi a primeira do conto feita pelo Grupo PRO.SOM, no estúdio da UFBA. Mas outras versões dessa mídia se seguiriam, com a parceria da Associação Cascavelense de Pessoas com Deficiência Visual – ACADEVI, em Cascavel, Paraná, tornando-se uma articulação importante para o grupo, pela realização de testes de recepção dos audiolivros produzidos.

A partir dessa parceria, foram buscados profissionais de Cascavel para continuidade da produção técnica. Assim, foi feito contato com o músico e compositor Ricardo Denchuski, da Produtora Paraná Records. Trata-se de um respeitado profissional da área de produção musical naquela cidade, que ajudaria a finalizar o trabalho iniciado com a gravação do áudio do conto *A terra dos cegos* em Salvador. Ficou evidente que era ainda necessário aprimorar certos componentes da sonoplastia do conto em questão, especificamente a trilha sonora, bem como a produção, masterização e edição final do áudio gravado.

O profissional Ricardo Denchuski é músico, compositor e produtor fonográfico, com premiações em diversos festivais. Criou os grupos Viola de Arame e Viola da Terra, tendo ajudado a formar e estabelecer a Orquestra Paranaense de Viola Caipira – FAG, a qual representou o Paraná em Paris, no Ano Brasil na França, em 2005, como também em Salões de Turismo, em São Paulo e Curitiba. Gravou vários CDs individuais e com os grupos de viola (PREZI, 2014). Possui parceria de trabalho com músicos e estúdios fonográficos locais.

Diante das dificuldades técnicas de aproveitar a versão gravada em Salvador, especialmente devido ao fato de a interpretação do texto ter ocorrido num tempo mais acelerado do que seria de se esperar, tomou-se a decisão de gravar novamente o conto *A terra dos cegos*. Assim sendo, todo o processo de gravação e edição foram retrabalhados, o que gerou um novo dossiê de criação.

A experiência desse profissional e sua inserção no meio artístico da cidade facilitaram a escolha do ator para a gravação da leitura interpretada, Wanderlei dos Anjos, diretor da Associação do Centro de Pesquisa Teatral – ACPT, de Cascavel, Paraná.

A ACPT foi criada, em 1993, como um Grupo de Teatro. Com o objetivo de ser

[...] mais representativa e consolidar a característica abrangente do teatro, como força motriz das mudanças na sociedade, tornou-se uma Associação no ano de 2001. Nos trabalhos adultos a busca foi constante pela estética e a visão plena da arte como um todo, mostrando sempre o lado agonizante da discriminação em suas formas mais hipócritas e escondidas da sociedade, discutindo com o homem o seu conflito existencial (ACPT, s.d.).

O diretor e ator Wanderlei dos Anjos dirigiu inúmeras peças teatrais de autores nacionais e estrangeiros para o público adulto e infantil; autor e adaptador de peças teatrais, atuando em vários estados brasileiros e na América Latina, sendo inclusive premiado em eventos nacionais.

Ricardo Denchuski e Wanderlei dos Anjos, então, tomaram conhecimento da natureza e do andamento do projeto, o que os motivou a aceitar o desafio de trabalharem juntos nas atividades propostas e que, a seguir, seguem relatadas, reiniciando as fases do processo de criação do audiolivro no que se refere ao conto de Wells.

Assim, as atividades a serem relatadas, na sequência em que ocorreram, iniciaram-se com o acesso ao texto do conto pelo ator, por meio de e-mail. Na sequência, ocorreram os



procedimentos da fase de pré-gravação de *A terra dos cegos*, sob a direção de Ricardo Denchuski para interpretação do texto, no estúdio da Produtora Paraná Records.

Esse foi um momento importante, que incluiu ensaio para repassar o texto do conto a ser gravado e atentando-se para a modulação dos tons da voz, e para a colocação dos timbres que o diretor observou, considerando os diferentes contextos e personagens do conto. O ator utilizou o roteiro para leitura interpretada.

Há partes específicas no conto de Wells em que é preciso mudar o tom da leitura, a fim de marcar determinada situação e definir personagens. Essa importância da voz é destacada por Felici (2012, p. 8), quando expressa que ela tem o poder de “[...] sugerir el mayor número de matices posibles al oyente”<sup>11</sup>.

São longos períodos de narração, iniciando com a história da lenda dos cegos que acometera aquela comunidade longínqua; depois, com a descrição do acidente do alpinista que foi parar lá e se passou a narrar sua história; a descrição do espaço físico daquela aldeia, partes essas que ocupam as nove primeiras folhas do roteiro; mais adiante, as explicações filosóficas dos anciãos sobre a própria vida e valores em que acreditavam, e, finalmente, a saída de Nuñez da aldeia.

Já há outros períodos em que predominam os diálogos, como no encontro inicial do narrador com os cegos da aldeia, ou quando o narrador tentara fugir dali e, depois, na parte final, na reunião dos anciãos, com Jacó e a interlocução com Medina-saroté.

**Figura 14** – Fragmento em fac-símile da página 11 do roteiro para leitura interpretada

**Seguraram Nunez e o apalparam, sem dizer uma única palavra.**

Nunez gritou: “Cuidado!” Um deles colocou um dedo em seu olho e foi então que se deu conta de que achavam estranho o movimento de suas pálpebras. Seus dedos continuaram tocando e explorando Nunez.

“É uma criatura estranha, Correa,” disse Pedro. “Sintam como o seu cabelo é áspero. É como o pêlo das lhamas.”

“É áspero como as rochas de onde ele veio,” disse Correa, investigando, com suas mãos macias e ligeiramente úmidas, o queixo de Nunez, que estava com a barba por fazer. “Talvez ele melhore, com o tempo, no futuro.”

Nunez tentou escapar, mas o seguraram com firmeza.

“Cuidado!” Gritou novamente!

**Fonte:** Elaborada pela autora

---

<sup>11</sup> sugerir o maior número de matizes possíveis ao ouvinte (tradução nossa).

Assim, para trabalhar longos períodos de narração e de diálogo, o diretor apontou para a necessidade de repetir a leitura cada vez que houvesse algum erro de pronúncia ou entonação, gerando marcações no roteiro para direcionar o trabalho. A frase “E se a sorte estivesse a seu favor?”, por exemplo, foi marcada devido à ênfase que se decidiu imprimir a tal enunciado, especialmente para registrar a importância da força do destino num momento tão dramático do texto.

**Figura 15** – Fragmento em fac-símile da página 33 do roteiro para leitura interpretada

**E depois? Conseguiria vencer aquela ribanceira. Dali, talvez, pudesse encontrar uma subida para atravessar o precipício, por baixo do limite das neves perpétuas. E se não houvesse aquela chaminé, haveria outra, a leste, que o ajudaria a chegar onde desejava. E então? Então chegaria até o lado de fora, sobre a neve, cor de âmbar, e a meio caminho do pico daqueles lugares tão belos e desolados. E se a sorte estivesse a seu favor?!**

Fonte: Elaborada pela autora

Nesta fase, a parte inicial de *A terra dos cegos* foi lida várias vezes, começando pela menção à lenda relacionada com aquela comunidade, depois pelo acidente do alpinista. Considere-se que, nesse momento, seria preciso ambientar a história a ser narrada e colocar o ouvinte no clima do conto.

Na fase seguinte, a da gravação, alguns procedimentos foram tomados, como, inicialmente, a adequação do microfone à voz do ator. Trata-se de um modelo profissional condensado, que funciona com alimentação da mesa de som e da placa de áudio. Cuidou-se também de ajustar o *headphone*, modelo Porta Pro, o qual dá o retorno da voz do ator, possibilitando-o ter um *feedback* sobre a própria gravação; do pedestal para colocação das folhas com o texto, atividades com registros feitos em vídeo.

O cuidado para não gravar nenhum texto enquanto o ator estivesse virando a folha de leitura foi observado no estúdio; embora pareça uma observação óbvia, é um problema que frequentemente acontece e que depois não se pode corrigir na edição sem que haja prejuízo para a gravação já realizada.

O diretor procedeu aos testes computacionais do *software* Pro Tools HD 10, versão 10.3.0, que é uma plataforma de produção de áudio padrão do mercado internacional, lançada a sua 11ª versão em 2013. Trata-se de uma estação de trabalho de áudio digital – DAW, composta por um *software* de áudio com um complexo de componentes internos e externos de *hardware* para gravação, edição e mixagem, exibindo um desempenho altamente sensível. Consiste em um dos mais populares tipos de *software* sequenciadores de produção do mercado. O *Pro Tools* vem com uma enorme e abrangente coleção de *plug-ins* para criação de música e processamento de som, possuindo uma interface de fácil manuseio e compatível com a maioria de instrumentos virtuais. Sua produção é da *Digidesign*, uma divisão da *Avid Technology*, empresa norte-americana que se encontra no mercado há mais de 25 anos (AVID TECHNOLOGY, s.d.).

Também foi utilizado, nas gravações, o *software* da SONY, *Sound Forge Pro 10.0*, que é um aplicativo eficiente, que permite aos usuários gravar sons, mixar canais, adicionar efeitos e masterizar faixas de até 32 canais de áudio (TECHTUDO, 2013). Completam os equipamentos para a gravação: a mesa de som, onde é regulada a modulação da voz do ator, além das caixas de som para escuta e monitoração do áudio.

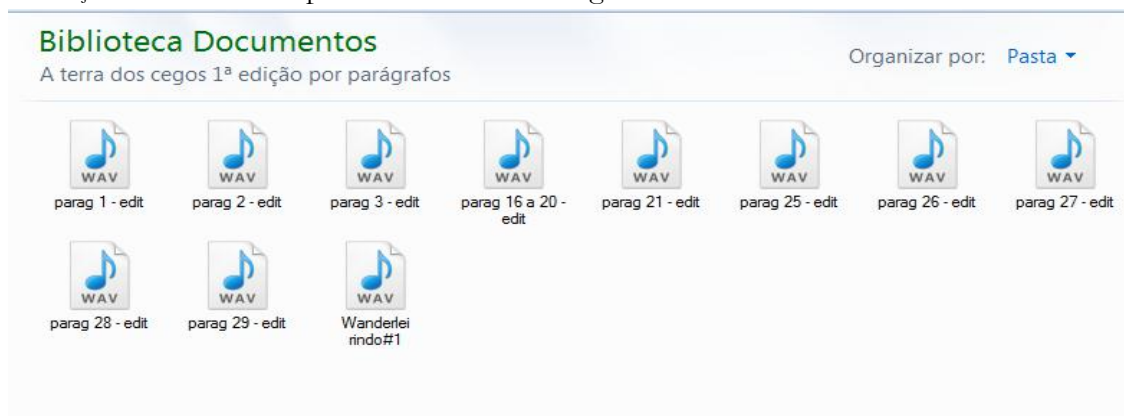
Após esses preparos, deu-se início à gravação de áudio do conto *A terra dos cegos*, realizada no sistema *som wave*, que é um formato padrão de arquivo de áudio. Foram gerados onze arquivos, com a duração de 2 horas, 11 minutos e 34 segundos de áudio, compondo um total de 689 MB.

O diretor Ricardo Denchuski marcou também o roteiro para registrar observações para inserção da trilha musical e dos efeitos sonoros. Interessante observar as marcações feitas à mão, ao lado dos TECs, inclusive para criar um clima de suspense.

**Figura 16** – Fragmento em fac-símile das páginas 7 e 11 do roteiro para trilha sonora

- (12) Muito tempo depois, deu-se conta de que estava em um nível mais baixo, onde ficavam neves perpétuas. Logo abaixo, numa encosta iluminada pela lua, viu uma relva escura e áspera, salpicada de rochas. Mesmo com as articulações e os membros doloridos, lutou para ficar de pé, livrou-se com dificuldade da neve que estava em volta, rumou para baixo até dar num toirão de terra e ali caiu. Jogou-se ao lado de uma pedra bem grande, bebeu toda a água do cantil que levava no bolso e, instantaneamente, adormeceu.
- TEC - Som de folhas e de pássaros cantando em BG, fazendo cama à fala do narrador.
- (13) NARRADOR - Foi acordado pelo som dos pássaros nas árvores lá embaixo. Sentou-se e percebeu que estava num pequeno monte ao pé de um imenso precipício, que ia dar num desfiladeiro de onde ele e um monte de neve tinham vindo. À sua frente, erguia-se, na direção do céu, outra parede de rocha. O desfiladeiro entre esse
- (19) NARRADOR- Andavam devagar e bocejavam, como tivessem ficado acordado a noite toda.
- Tinham um jeito tão acolhedor, de pessoas bem sucedidas e respeitáveis que, depois de hesitar por um momento, Nunez ficou em pé na rocha de propósito para ser visto e deu um grito que ecoou por todo o vale.
- TEC - Som de grito ecoando.
- (20) NARRADOR - Os três homens pararam e viraram a cabeça como se estivessem procurando alguma coisa, por perto. Viraram o rosto para lá e para cá, enquanto Nunez gesticulava animadamente. Mas não pareciam vê-lo. Apesar de todos os gestos que fazia e, depois de algum tempo, virando-se para as montanhas lá longe, à direita, gritaram de volta. Nunez berrou de novo, mais uma vez, e, enquanto gesticulava mais uma vez, sem resultado, a palavra "cego" veio bem clara na sua cabeça. Ele murmurou: "Esses tolos devem ser cegos".
- TEC- Som de gritaria em BG seguido de som de água corrente.
- (21) NARRADOR- Quando, por fim, depois de muita gritaria e impaciência, Nunez atravessou o córrego passando por uma pequena ponte, depois por um portão, e se aproximou deles. Então, teve a certeza de que eram cegos. Sabia que essa era a Terra dos Cegos de que falavam as lendas. Essa convicção tomou conta dele, sendo também contagiado por um grande e invejável espírito
- Fonte: Elaborada pela autora

**Figura 17** – Cópia da tela do notebook mostrando os arquivos gravados por parágrafos, na 1ª edição da leitura interpretada de *A terra dos cegos*



**Fonte:** Elaborada pela autora

Ao longo da gravação, dividiu-se o material sonoro em arquivos diferentes para facilitar o processo, com as necessárias correções. Esses arquivos também foram conservados para compor o dossiê genético.

No decorrer dessas atividades, no dia 27 de outubro de 2013, produziram-se vídeos, cuja duração totalizou 27 minutos e 17 segundos, em arquivos que somam 1.825,5 MB. Esses registros constituem-se em documentos digitais do processo de criação do áudio, compondo parte do dossiê genético analisado, que se somam aos registros impressos, como os roteiros para a leitura dramática, trilha sonora, edição e mixagem.

Esses documentos indiciam como ocorreu a atuação do diretor, a *performance* do ator no ensaio e na gravação da leitura dramática, assim como as observações, os comentários de ambos e a tensão dramática que se estabeleceu durante a execução de tais atividades, o que ocorreu com muita emoção. Esse sentimento foi evidenciado quando o ator exclamou: “dá vontade de ouvir a história” (vídeo 4) e o diretor assim se manifestou: “eu já havia gostado, mas agora eu confesso que estou gostando mais!” (vídeo 6). Tais comentários revelam, como afirma Silva (2005, s.p.), que “o ouvinte é solicitado enquanto indivíduo a participar mentalmente despertando-lhe emoções e sensações”.

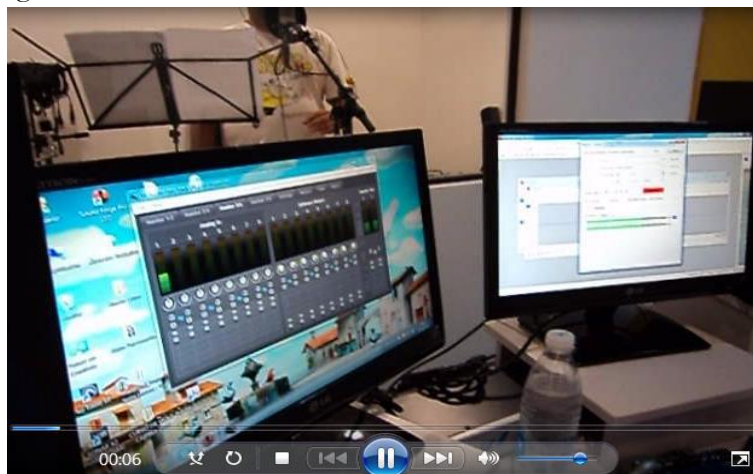
Destaca-se a atuação do diretor, que, desde o momento do ensaio, em inúmeras ocasiões, investiu na releitura de certas frases ou palavras do texto, na busca da modulação mais adequada ao texto, ou a entonação para a voz de determinada personagem, quer de Nuñez, quer dos cegos, quer de Medina-saroté; ressalte-se o cuidado de manter a mesma inflexão de voz para cada uma dessas vozes, já que havia apenas um narrador para fazer vozes de diversos personagens. No vídeo 4, encontra-se a orientação do diretor para o ator: “cria uma voz para o Nuñez”; noutro momento, adverte: “ele está falando com ele mesmo”, referindo-se a uma passagem em que Nuñez reflete em voz alta.

Também houve a orientação para que a leitura transcorresse num ritmo mais lento, pois teria faltado fôlego para o ator devido à narração do parágrafo ser demasiado longa, dizendo o diretor: “Cuide com a respiração para não cansar demais, em todas as vírgulas aí, segura um ar de reserva” (vídeo 3).

O acompanhamento minucioso das variações da postura do ator frente ao microfone e da altura da sua voz exigia, também, novas leituras a cada momento, como nesta passagem: “Nossos pais contaram que os homens podem ter sido criados pelas forças da natureza”,

disse Correa. “Pela força do calor, da umidade e da podridão... da podridão” (WELLS, 2012, p. 11). Então, o ator elevou o tom da voz, num crescendo, ultrapassando o pico de altura do som aceitável na sua captação, o que o diretor sinalizou; seguiu-se, de imediato, nova leitura daquele trecho. Por isso é tão importante atentar para a modalização da voz, considerando que um tom de voz muito alto pode causar o que se chama de clipagem. Ela acontece quando se amplifica o sinal de forma a ocorrer uma distorção, sendo então o sinal cortado ou clipado.

**Figura 18** – Computadores mostrando gravação em curso, com uso dos softwares Pro Tools e Sound Forge, no estúdio da Produtora Paraná Records



Fonte: Acervo da autora

Ouviram-se, então, a gravação feita, parágrafo por parágrafo, atentando-se para o modo como foi dividido o roteiro para a gravação da voz, para a equalização do som, ou seja, para o controle do aumento ou diminuição de uma faixa de frequência específica, que dá nova qualidade ao som e remove ruídos ou chiados indesejáveis. Dessa forma, verificando-se ou checando-se sempre se a qualidade sonora do material produzido estava de acordo com o esperado, conforme registro da figura a seguir.

**Figura 19** – Programa computacional em uso na gravação da leitura do conto, operado pelo artista e técnico Ricardo Denchuski, no estúdio da Produtora Paraná Records



Fonte: Acervo da autora

As partes do texto compostas por diálogos intercalando a longa narração foram consideradas mais trabalhosas, já que caberia a um só ator expressar ou incorporar, por meio de sua voz, as características e o perfil deste ou daquele personagem; teria, então, que expressar, pelo seu tom, as nuances exigidas. Várias tentativas foram feitas nesse aspecto, especialmente para a criação das personagens de Jacó, o ancião pai de Medina-saroté, com o ancião médico, e de Nuñez com Medina-saroté.

Os trabalhos relacionados à fase de pós-gravação iniciaram-se com a audição da gravação e as correções necessárias no roteiro para edição. A audição atenta do áudio produzido, acompanhada da leitura do respectivo roteiro impresso foi fundamental para detectar erros de pronúncia, troca ou omissão de letras, sílabas ou palavras, que ocorreram, por exemplo: “servindo” ao invés de “surgindo”, ou ainda, “enorme” no lugar de “em forma”; ou a omissão da palavra “boa” no diálogo em que Jacó comentou sobre a fria recepção de Nuñez à notícia da possível cura da confusão mental que a visão lhe provocava e, ainda nessa etapa, palavras ou expressões que não soaram bem no ritmo da frase foram alteradas, como “um monte”, substituído por “uma grande quantidade”; “ficasse”, por “permanecesse”; “barulho”, por “som”, dentre outras. Considerando-se sempre o ritmo e as características da versão sonora do conto, ocorreram deslocamentos do texto escrito para atendê-las, conforme pontua Balsebre (1994), sobre a questão da estética radiofônica:

Pero no podemos olvidar que el texto escrito no existe a los oídos del radioyente más que como texto sonoro, que reivindica una autonomía significativa en función del carácter interventor que ejercen algunos factores de percepción. El texto sonoro exige un cierto “naturalismo”, un tratamiento análogo a los registros sonoros, de la comunicación interpersonal, y demanda sus propias reglas de puntuación. El locutor de radio tiene que sustituir las pausas “gramaticales” para las pausas “lógicas” pausas inesperadas que subrayan el sentido de una determinada palabra o construyen una nueva estructura sintáctica, más adecuada a la oralidad y sonoridad del texto (BALSEBRE, 1994, p. 57).<sup>12</sup>

Na sequência, numa primeira edição do áudio, procederam-se às alterações necessárias no arquivo gravado, com o ator lendo e gravando novamente o que fora apontado para correção na revisão do áudio, buscando a melhor interpretação de frases ou períodos inteiros que foram repetidos. Resultou, dessa forma, um novo arquivo editado com 1 hora, 19 minutos e 11 segundos, composto de 378 MB.

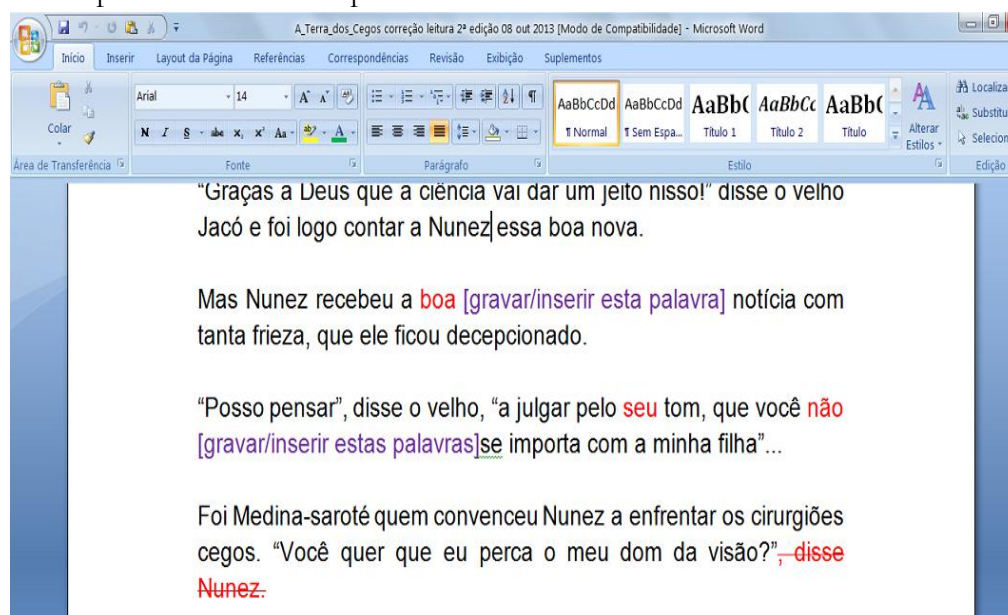
Com o áudio editado, nova audição foi feita com o objetivo de conferir o texto corrigido e de avaliar a qualidade dos resultados obtidos, verificar e anotar as inserções de pausas necessárias que pudessem fortalecer a dramaticidade do conto, o que originou um novo roteiro de correções. A troca de palavras na leitura, como “acompanhara” ao invés de “acompanhava”, “seus” ao invés de “meus”, palavras no singular quando, no texto, estão no plural; foram lapsos que ocorreram na leitura e na primeira correção, seguindo-se regravação do segmento. Para essa atividade, o diretor encaminhou a audição da parte do texto,

<sup>12</sup> Mas não podemos esquecer que o texto escrito não existe aos ouvidos do ouvinte do rádio, mas que como texto sonoro, que reivindica uma autonomia significativa em função do caráter de intervenção que exercem alguns fatores de percepção. O texto sonoro exige um certo “naturalismo”, um tratamento análogo aos registros sonoros, à comunicação interpessoal, e determina suas próprias regras de pontuação. O locutor do rádio tem que substituir as pausas “gramaticais” pelas pausas “lógicas”, pausas inesperadas que sublinham o sentido de uma determinada palavra ou constroem uma nova estrutura sintática, mais adequada à oralidade e sonoridade do texto (tradução nossa).



contextualizando a frase a ser regravada, com o objetivo de retomar o clima da leitura, a impoção correta da voz, gravando-se duas vezes ou mais até que a palavra corrigida tivesse uma inserção correta, de acordo com o acompanhamento técnico no *software* de gravação.

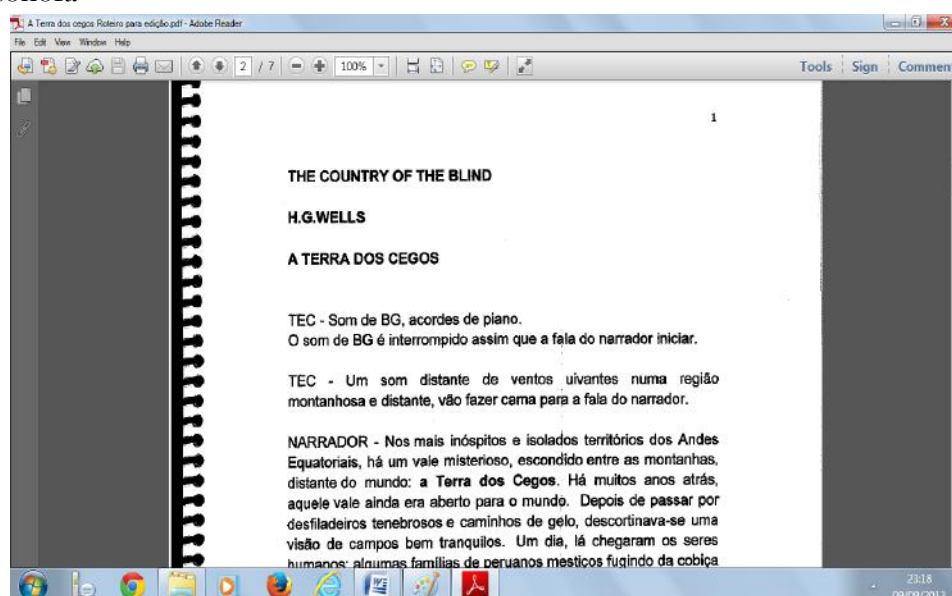
**Figura 20** – Fragmento em fac-símile de parte da página 28 do roteiro com as correções realizadas a partir da leitura interpretada



Fonte: Elaborada pela autora

Assim, o arquivo de áudio ficou pronto para a inserção de trilha sonora, com a duração de 1 hora, 19 minutos e 6 segundos, com 378 MB, completando-se a fase de gravação.

**Figura 21** – Fragmento em fac-símile da página inicial do roteiro preparado para inserção de trilha sonora



Fonte: Elaborada pela autora

A fase de pós-gravação teve início com o processo de produção do áudio, obtido a partir da gravação e das correções da leitura do conto.

Seguiu-se a inserção de trilha sonora, depois dos efeitos de sonoplastia, ruídos e pausas, requerendo programa computacional específico para tal fim. Foi utilizado o SONAR X1 e, também o X2, da empresa CAKEWALK, lançado em 2010. Esse *software* possui programa que permite gravações e edições de áudio, com mesa de mixagem, proporcionando acabamento de qualidade (RAMOS, s.d.).

A Figura 22 apresenta outro momento de execução do programa SONAR X1 com a ampliação das faixas de efeitos, trilha e trilha editada, o qual corresponde ao processo de escolhas dos vários sons e ruídos pesquisados e separados para utilização, inserindo e salvando a trilha editada.

**Figura 22** – Imagem da tela do computador operando o software SONAR X1 para inserção de trilha sonora



**Fonte:** Acervo da autora

Nas palavras do compositor Ricardo Denchuski, durante os trabalhos de produção do áudio em análise, gravadas em vídeo, “[...] a música tem a ver com o contexto, será aumentado o volume e essa é a parte mais complicada, é a da execução da trilha sonora, que já está criada, masterizada, pronta para inseri-la no arquivo de locução”.

E ainda mais: “Também por ser um conto histórico e geograficamente localizado, tem de ser som da região, no caso, andina”. O comentário pode ser considerado como bastante pertinente e que, certamente, poderá ajudar a compor a ambiência da história narrada. Aliás, nessa fase, uma pesquisa sobre música andina tradicional já havia sido realizada na rede mundial de computadores para que o compositor entrasse no contexto histórico e cultural do conto. A audição de vários vídeos disponíveis no Youtube contribuiu para essa imersão necessária à criação da trilha sonora.

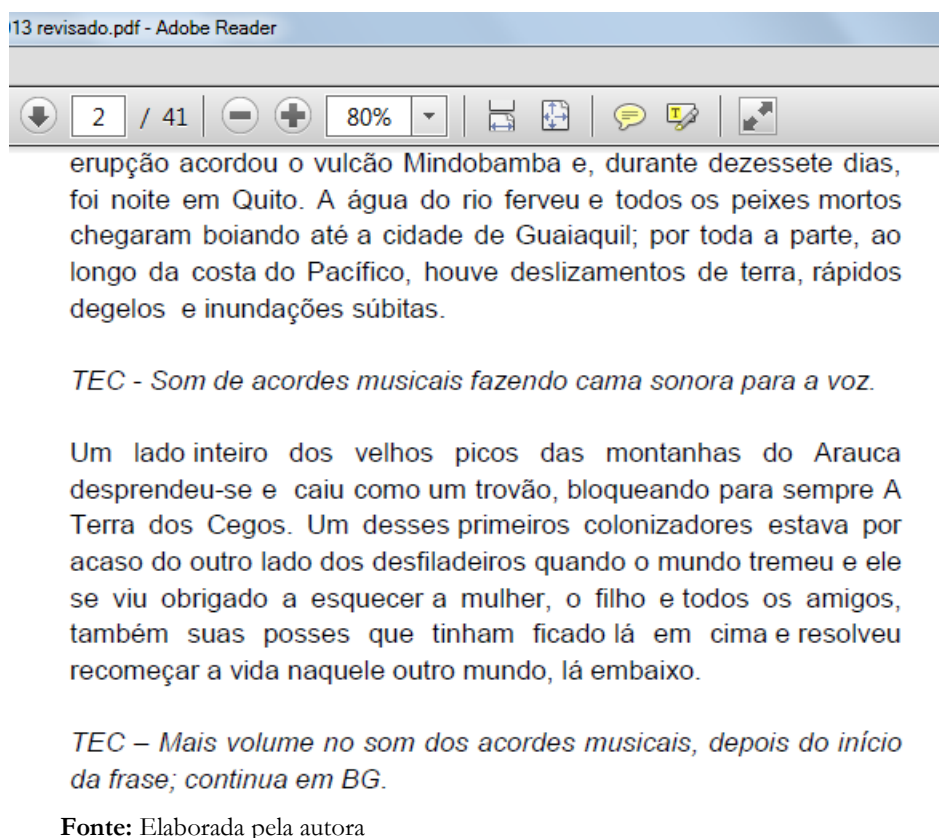
Importa destacar a música como “[...] un elemento de refuerzo y apoyo a la palabra. [...] es un vehículo de transmisión de sentimientos que causa una empatía o rechazo em el



oyente”<sup>13</sup>, como afirma Felici (2012, p. 12). Desempenha, segundo Balsebre (1994), uma função expressiva ao provocar a criação de certo ambiente emocional, num movimento afetivo determinado pela energia sonora, assim como uma função descritiva ao possibilitar certa percepção do espaço em que “la música describe un paisaje, ubica la escena de la acción, el lugar donde discurren los hechos”<sup>14</sup> (BALSEBRE, 1994, p. 82-83).

Seguindo esses conceitos, a inserção de música em *back ground* (BG), compondo um fundo musical como se fosse “uma cama sonora” para a voz, foi mais utilizada nas partes narrativas, enquanto, nos diálogos, a dinâmica da voz é que criava o ambiente, sendo desnecessário ou entrando bem sutilmente o fundo musical.

**Figura 23** – Fragmento em fac-símile da página 2 do roteiro para trilha sonora com indicação de som em BG



A inserção de acordes musicais obtidos em teclado, utilizando efeitos sonoros com flauta, harpa paraguaia, e, ainda, acordes com violoncelo, instrumento musical clássico para dar um tom de drama, percussão, compondo a trilha sonora, foram usados conforme comentou o diretor compositor: “É necessário ouvir o texto, várias vezes para adequar a trilha sonora criada, contextualizá-la de acordo” (DENCHUSKI, 2013). E completa: “Analisar a seleção de efeitos sonoros com várias músicas para escolher a que mais se adequa”.

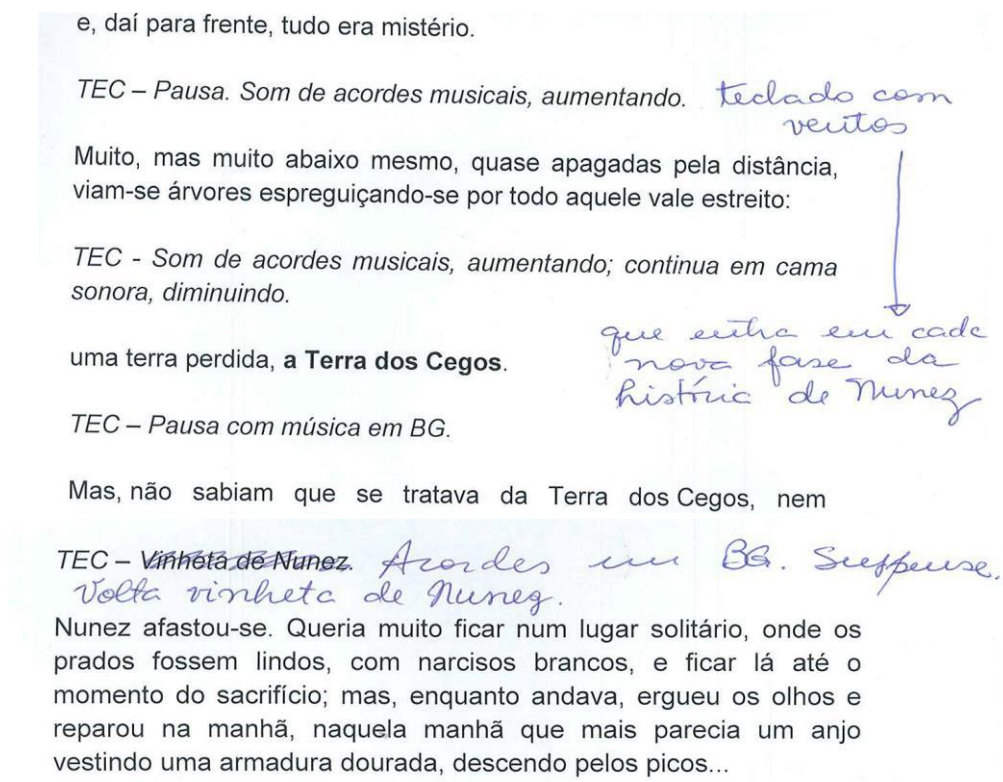
A inserção da voz de cada personagem na história foi acompanhada por uma música própria, que a identificasse; assim, cada vez que uma ou outra entrava em cena, a sonoplastia

<sup>13</sup> [...] um elemento de reforço e apoio à palavra, [...] é veículo de transmissão de sentimentos que causam empatia ou rejeição no ouvinte (tradução nossa).

<sup>14</sup> a música descreve uma paisagem, localiza a cena de ação, o local onde ocorrem os acontecimentos (tradução nossa).

dava conta de fazer o ouvinte identificá-la com mais facilidade. Uma das personagens mais importantes, naturalmente, é o narrador Nuñez, sendo a sua entrada marcada por acordes de teclado. Trata-se de um som romântico, intensificado por ruídos de vento, presente no início da narrativa, que identifica entrada do alpinista; o mesmo som aparece também em outros momentos dramáticos da história, como quando a personagem conversa com Medina-saroté, sua amada, ou, então, na sua saída da aldeia.

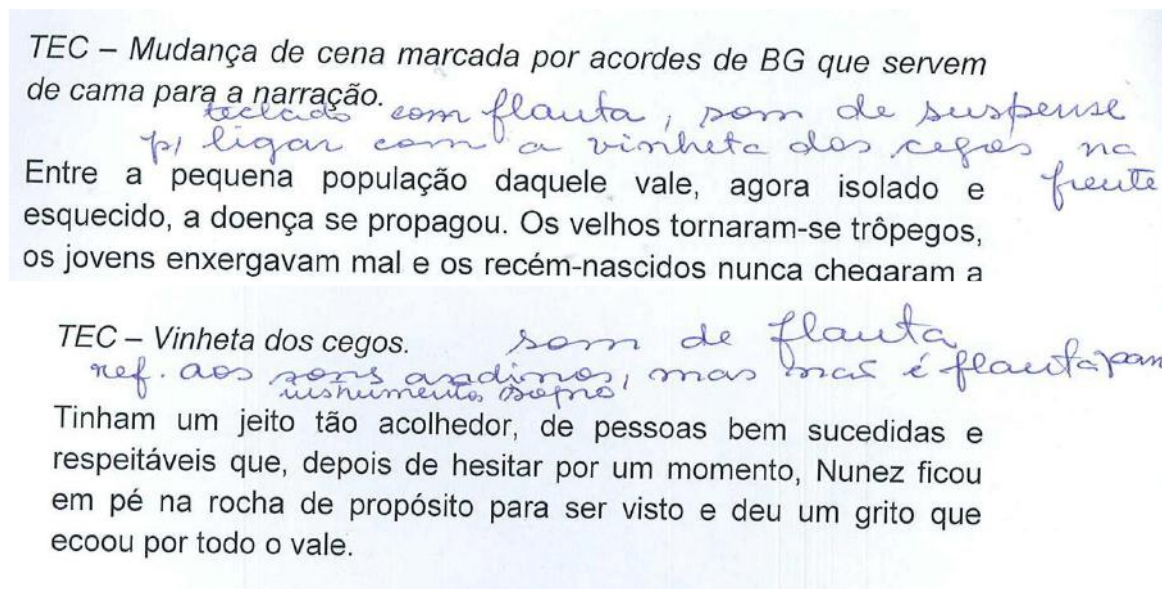
**Figura 24** – Fragmentos em fac-símile das páginas 7 e 38, do roteiro para faixas, contendo elementos da trilha sonora



**Fonte:** Elaborada pela autora

Outras personagens destacadas com vinheta sonora são os habitantes da aldeia, os cegos, e é a flauta doce que marca sua presença. É um som que liga o ouvinte aos instrumentos de sopro utilizados pelos povos andinos, especialmente a flauta pan. A sua utilização remete à sabedoria dos anciãos, e suas tradições, já que aquele tipo de instrumento é muito usado em tal região. Os acordes de flauta somam-se aos do teclado e esses sons passam como que uma mensagem subliminar ao ouvinte, pois, assim que se inicia um desses sons, já se espera determinada presença marcada por eles.

**Figura 25** – Fragmentos em fac-símile das páginas 5 e 12, do roteiro para faixas, contendo elementos da trilha sonora



**Fonte:** Elaborada pela autora

Pode-se considerar que esses efeitos sonoros têm como característica a sutileza, pois, mesmo sendo importantes na composição do audiolivro, são secundários à voz e à trilha sonora, composta de músicas. Exemplificando, na passagem do encontro de Nuñez com os cegos, que buscam reconhecê-lo pelo tato, lê-se: “Sinta como seu cabelo é áspero”; então, um leve ruído sugerindo a exploração tátil foi inserido.

O efeito de reverberância, ou *reverb*, foi utilizado para marcar o fluxo de consciência da personagem Nuñez quando faz a reflexão a respeito da ideia dos cegos sobre si: “Uma mente ainda em formação! Uma mente ainda em formação! [...] Vejo que preciso ensiná-los a raciocinar. Deixem-me pensar, deixem-me pensar” (WELLS, 2012, p. 8). Trata-se de um recurso parecido com eco, um som num grande espaço, proporcionando a impressão de que o som está mais distante, no caso, referindo-se ao pensamento da personagem.

Também sons de água corrente, vozes na multidão, batidas de estacas, gritos, som de respiração, batidas de coração, foram outros ruídos utilizados para expressar e intensificar tanto as situações da narrativa, como os fenômenos da natureza, mas também as emoções presentes na história: atenção, suspense, ansiedade, raiva, admiração etc.

Destaca-se, portanto, essa função da inserção dos ruídos no contexto, de acordo com o entendimento do diretor, assim expresso: “A gente tem de analisar se ficou baixo este efeito, se fica um barulho, atrapalha... o principal é o texto, para a gente viajar no texto” (DENCHUSKI, 2013).

**Figura 26** – Imagem da tela do computador operando o software SONAR X1 para inserção de trilha sonora



**Fonte:** Acervo da autora

Foram produzidos oito vídeos das sessões de produção da trilha sonora desse conto, com 1 hora, 34 minutos e 21 segundos de duração, no tamanho de 6.159 MB. Há também registro de mais quatro fotografias tiradas no Estúdio Digital Veronese, onde ocorreram os trabalhos, considerando ainda parceria existente entre os músicos Ricardo Denchuski e Luciano Veronese; essa parceria possibilitou a utilização de espaço e de equipamentos especiais para a fase da produção e edição do conto gravado em áudio.

A mixagem, que consiste na sobreposição das faixas sonoras de música e de ruídos, obtendo-se como resultado a gravação da mistura desses elementos, juntamente com a edição final, foram realizadas por meio da utilização do *software* Pro Tools e o arquivo de áudio do conto completou 834 MB, com duração de 1 hora, 21 minutos e 59 segundos.

**Figura 27** – Imagem da tela do computador operando o software Pro Tools para finalização da edição e mixagem



**Fonte:** Acervo da autora

A divisão do áudio do conto em faixas tornou-se necessária face à extensão do texto e obedeceu a um processo de análise da trama e do tempo de narração. Respeitaram-se, portanto, as unidades narrativas e as temáticas de cada faixa, de modo a possibilitar interrupções de audição sem perda do sentido, interesse ou continuidade da história.

A divisão foi realizada levando-se em conta os episódios da história, sua duração no áudio e o clima composto pela narrativa e a trilha sonora, chegando-se a oito faixas, com a média de dez minutos cada uma.

**Quadro 3** – Relação das faixas do conto *A terra dos cegos*, editadas em 12 de dezembro de 2013, no estúdio Paraná Records

Faixas	Tamanho	Comprimento
01	07,06 MB	00:10:17
02	08,39 MB	00:12:13
03	07,57 MB	00:07:57
04	05,30 MB	00:05:30
05	12,32 MB	00:12:32
06	11,30 MB	00:11:30
07	12,02 MB	00:12:02
08	09, 28 MB	00:09:28

**Fonte:** Elaborado pela autora

Ouvindo o diretor, ao completar o trabalho, foi possível perceber a sua preocupação com os requisitos de avaliação da qualidade do produto. Assim expressou:

Termino hoje toda produção do audiolivro básico: a produção da voz, as trilhas musicais e os efeitos. Concomitantemente, a gente está fazendo a mistura disso tudo, o equilíbrio de som que a gente chama de mixagem. E aí, a gente tem que testar esta mixagem em diversos aparelhos de som, em situações sonoras. Por exemplo: aqui estou num ambiente de estúdio de gravação que tem monitores, caixa de som profissional, computador profissional, então a qualidade do som é muito alta, ouve o detalhe do detalhe, do detalhe... Mas a gente tem que pensar isso em várias situações: dentro do carro, num som dentro de casa, no aparelho de televisão e nos fones de ouvido, onde a maioria das pessoas acaba ouvindo. Acredito que os cegos ouvem mais com fone de ouvido (DENCHUSKI, 2013).

Destaca, portanto, a importância de realizar esse controle de qualidade, em especial para o momento da recepção. Comenta, inclusive, a utilização dos fones de ouvido para testar essa recepção, que permite ao ouvinte ter uma noção mais exata de como esse som será recebido. Denchuski ressalta, ainda, que, cada vez, mais as pessoas estão ouvindo audiolivros, também nos celulares; então, “a gente está fazendo um audiolivro em cima do texto *A terra dos cegos*, mas que não é só para cegos, as pessoas estão cada vez mais ouvindo no computador, no celular” (DENCHUSKI, 2013).

Outro ponto que mereceu análise foi pensar que o processo de criação parece nunca terminar, pois sempre podem ser vislumbradas novas possibilidades. Como afirma Biasi (2010):

A ideia de criação está terminando um processo de inversão, iniciado há quase dois séculos, que chega a fazer do processo criativo o próprio conceito da obra, seu centro de gravidade móvel, a favor de uma imagem instável da beleza em



estado nascente, concebida em termos de intencionalidade, de inacabamento e de virtualidade. Ao procurar conhecer e interpretar os segredos da “caixa-preta”, a genética faz muito mais que promover um novo ponto de vista crítico sobre a obra: ela grava e designa uma mutação histórica na noção mesma de obra artística (BIASI, 2010, p. 166).

Há sempre mais um novo caminho que pode ser escolhido. O próprio percurso traçado e marcado nos documentos do processo constitui indicativo para outras criações.

**Quadro 4** – Composição do dossiê genético do conto *A terra dos cegos* para audiolivro

Nº	Documento
01	Texto em inglês <i>The country of the blind</i> , de H. G. Wells
02	Texto do conto traduzido pelo Grupo de Pesquisa PRO.SOM
03	Roteiro da leitura interpretada
04	Roteiro para correções do ensaio da leitura
05	Roteiro para inserção da trilha sonora
06	Roteiro para correções da gravação e edição
07	Áudio de gravação no estúdio Grupo de Pesquisa PRO.SOM
08	Vídeo de gravação no estúdio Grupo de Pesquisa PRO.SOM
09	Fotografias do estúdio Grupo de Pesquisa PRO.SOM
10	Roteiro para leitura interpretada
11	Roteiro para correções de leitura 1
12	Roteiro para correções de leitura 2
13	Roteiro para trilha sonora
14	Roteiro para trilha sonora revisado
15	Roteiro para divisão em faixas
16	Áudios do ensaio da leitura interpretada
17	Áudios da primeira correção da leitura interpretada
18	Áudios da segunda correção da leitura interpretada
19	Áudio com parte da trilha sonora
20	Áudio editado com trilha sonora
21	Áudio editado com faixas
22	Áudio finalizado
23	Áudio da entrevista com músico e diretor
24	Vídeos de ensaio e gravação no estúdio da Paraná Records
25	Vídeos de criação da trilha sonora no estúdio Digital Veronese
26	Fotografias do estúdio Paraná Records
27	Arquivos do conto em formato para MecDaisy (.doc; .ar; xml)
28	Texto do conto em formato para DOSVOX (.txt)
29	Questões para recepção
30	Anotações do grupo focal

**Fonte:** Elaborado pela autora

O audiolivro produzido foi, posteriormente, publicado (ANASTÁCIO; ROSA; TUR-RECK, 2015), fato que possibilitou o acesso a essa temática da acessibilidade a um número maior de pessoas.

Após a produção do audiolivro, com os dois contos gravados e editados, a continuidade da pesquisa consistiu no processo da recepção desse audiolivro por um grupo de pessoas cegas, conforme exposto no início deste estudo.





# III

## O AUDIOLIVRO E A ACESSIBILIDADE

Apresenta-se o processo de recepção do audiolivro em análise, considerando as condições de acessibilidade de tal produto e seu aceite por pessoas com deficiência visual. Este estudo do processo de criação de um audiolivro com dois contos sobre uma temática em comum, a saber, *A cega e a negra – uma fábula*, de Miriam Alves, e *A terra dos cegos*, de Herbert George Wells, está relacionado a investigações sobre a estética radiofônica. As diferenças das condições perceptivas e imaginativas da leitura com o uso de vozes sintéticas e com a utilização da leitura interpretada de textos literários, incluindo o aproveitamento de recursos diversos, como efeitos sonoros até contando com aparato tecnológico sofisticado, são preocupações que nortearam este estudo.

A pertinência e relevância desta produção têm por base o fato de que o processo de inclusão social de pessoas com necessidades especiais demanda não apenas ambientes próprios, ou seja, a acessibilidade arquitetônica, mas também o investimento em processos para busca de informações e de conhecimento colocados ao alcance dessas pessoas. Toda essa demanda implica, na verdade, que o trabalho realizado atenda a determinadas exigências e tenha certas características relacionadas com a questão da acessibilidade.

Assim, tem-se a definição de acessibilidade relativa às questões da vida das pessoas com deficiência, conforme apresentado pela Secretaria Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência. Trata-se de

[...] um atributo essencial do ambiente que garante a melhoria da qualidade de vida das pessoas. Deve estar presente nos espaços, no meio físico, no transporte, na informação e comunicação, inclusive nos sistemas e tecnologias da informação e comunicação, bem como em outros serviços e instalações abertos ao público ou de uso público, tanto na cidade como no campo (BRASIL, 2013).

Nesse contexto e objetivando alcançar o atributo acessível dentro das características específicas das diversas deficiências, deve-se atentar para o fato de que tais circunstâncias geram necessidades particulares. Seja no mobiliário doméstico adaptado aos equipamentos eletrônicos para obter informações e conhecimentos, seja no *software* adequado, como os tipos de leitores de tela, de *scanner* com voz, de telelupas e inúmeros outros, a ideia é investir na acessibilidade e acompanhar as chamadas tecnologias assistivas, que se constituem

[...] em uma área do conhecimento, de característica interdisciplinar, que engloba produtos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivam promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação, de pessoas com deficiência, incapacidades ou mobilidade reduzida, visando a sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social (TECNOLOGIAS ASSISTIVAS, 2013, p. 1).

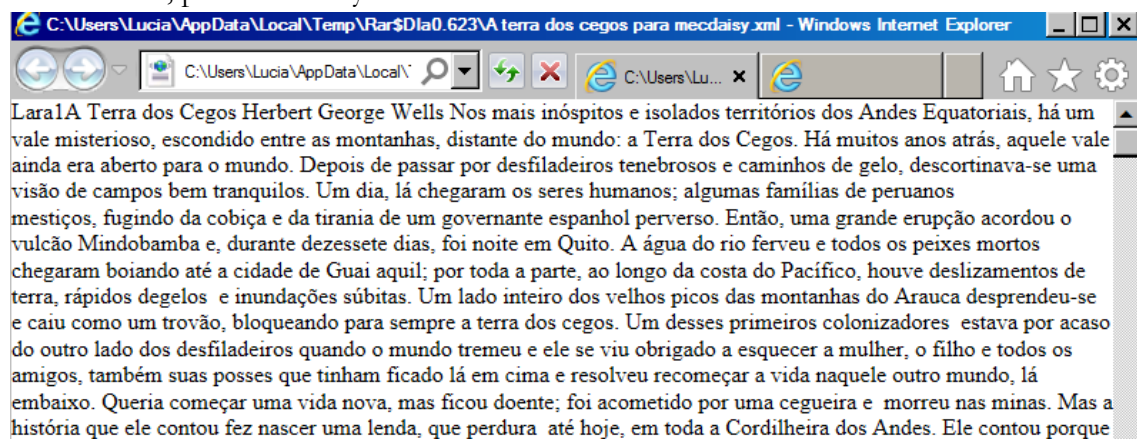
Compreende-se que alcançar autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social resulta de um percurso vivido em determinado tempo, no qual o conhecimento e as

condições concretas de uso efetivo de tais tecnologias assistivas têm um papel central pela intermediação que possibilitam às pessoas com deficiência.

Por um lado, nas condições gerais para a vida independente, que se referem aos cuidados pessoais, à vida social, à educação, ao transporte e ao trabalho, incluem-se os aparatos tecnológicos presentes, cada dia mais, nos equipamentos eletrônicos, na informática, no acesso à rede mundial de computadores. Por outro lado, a implantação da inclusão escolar dos alunos com deficiência visual em todos os níveis de ensino, bem como a obrigatoriedade da promoção dos recursos de acessibilidade desde a educação infantil, passa a ser de responsabilidade estatal. Por isso, o Ministério da Educação tem o dever de fornecer, além de outros materiais, como lupas, jogos com sinalização em relevo, bengalas, também os livros didáticos acessíveis para cumprir essa tarefa (BRASIL, 1996; 2004; 2008; 2009; 2011a; 2011b). A partir de 2009, iniciou-se a utilização do padrão *Digital Accessible Information System*, cuja sigla é Daisy, para produção e leitura de livros digitais.

Conforme informações disponíveis no Portal do MEC (BRASIL, 2011) para o sistema educacional brasileiro, o Ministério da Educação estabeleceu parceria com o Núcleo de Computação Eletrônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro – NCE/UFRJ, criando o MecDaisy, programa que possibilita a geração de livros digitais falados e sua reprodução em áudio gravado ou sintetizado. Esse padrão apresenta facilidade de navegação pelo texto, permitindo a reprodução sincronizada de trechos selecionados, o recuo e o avanço de parágrafos e a busca de seções ou capítulos pelo fruidor. Possibilita, também, anexar anotações aos arquivos do livro, exportar o texto selecionado para impressão em Braille, podendo-se ter acesso à sua leitura em caracteres ampliados e com contrastes de cor à escolha do usuário. Todo texto é indexado, facilitando, assim, a sua manipulação por meio de índices ou buscas rápidas.

**Figura 28** – Fragmento em fac-símile da parte inicial do texto do conto *A terra dos cegos* em formato xml, para MecDaisy



Fonte: Elaborada pela autora

Com o recurso mencionado, os Centros de Apoio Pedagógico para alunos com deficiência visual, em instituições estaduais e municipais, utilizam essa tecnologia para a geração de seus livros didáticos, os quais são distribuídos para as escolas. As editoras que fornecem os livros didáticos para o MEC encontram-se em processo de adaptação às novas exigências,

inclusive as salas de recursos multifuncionais do tipo II, distribuídas pelo MEC para as escolas no país e que possuem equipamentos para o aluno utilizar o tocador MecDaisy.

Destaca-se que, para ouvir um texto no tocador MecDaisy, o documento é salvo em arquivo do *word*, com os títulos e subtítulos gravados em fontes diferentes de todo o resto. As ilustrações existentes são descritas detalhadamente para, em seguida, tal material ser salvo novamente no formato *daisy*, em pasta que comporta vários arquivos. Para ouvi-lo, basta abrir o arquivo e rodá-lo no tocador MecDaisy. O Núcleo de Computação Eletrônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro disponibiliza o *link* [intervox.nce.ufrj.br/mecdaisy](http://intervox.nce.ufrj.br/mecdaisy), por meio do qual é possível fazer *download* do programa gratuitamente, além de acessar um tutorial em vídeo sobre sua utilização e materiais de referência para livros didáticos.

Nesse contexto, o Grupo de Pesquisa PRO.SOM, ao produzir audiolivros com contos literários inéditos em língua portuguesa voltados para pessoas com deficiência visual, abriu espaço para o estabelecimento de parcerias no sentido de analisar a acessibilidade do audiolivro, confrontando-o com a audição dos contos pelo MecDaisy e pelo sistema operacional DOSVOX. Dessa forma, o este estudo contou com a parceria do Programa Institucional de Ações Relativas às Pessoas com Necessidades Especiais - PEE, da Unioeste, e com a Associação Cascavelense de Pessoas Cegas - ACADEVI, que congrega pessoas com deficiência visual em Cascavel, liderando um movimento social em defesa de seus direitos e compondo o grupo de sujeitos que realizaram a recepção do audiolivro em análise.

## A recepção do audiolivro

Os significativos avanços e as ampliações das tecnologias que vêm marcando o início do século XXI têm influenciado muito as práticas culturais. Dentre elas, destaca-se a leitura de textos, que podem chegar ao receptor de várias formas, como citado anteriormente. Também os avanços das mídias, como a fotografia e o cinema, a partir do início do século XX, ampliaram-se com o desenvolvimento dos meios eletrônicos de comunicação, na chegada ao século XXI e, como afirma Dencker (2012, p. 131), “têm mudado radicalmente a compreensão da obra de arte e do artista”.

Dilatam-se, e mesmo diluem-se, as fronteiras interdisciplinares pelo impulso das relações cada vez mais intensas entre as áreas do saber, relativizando-se assim os objetos de conhecimento. Conforme cita Araújo (2008, s.p.), “esse fato é reflexo da disseminação das tecnologias midiáticas na sociedade e a capacidade que elas têm de incorporar a expressão artística, seja em forma de códigos para serem utilizados em seus formatos ou em forma de difusão dos produtos culturais”.

Num contexto marcado por tais características, importa refletir sobre o espaço ocupado pelos textos literários e seus leitores que, sob muitas formas, podem querer interagir com eles. As formas de apresentação de um texto, portanto, apropriam-se dos novos aparatos tecnológicos, dentre eles, o suporte audiolivro.

Do ponto de vista dos estudos literários, o foco sobre o leitor e a recepção do texto constitui a característica principal de estudos que marcaram a metade o século XX, superando a visão tradicional sobre a criação literária, tanto da inspiração divina quanto da aura que a protegia, “num redimensionamento das noções de *autor*, de *texto* e de *leitor*”, como aponta Zappone (2009, p. 189). Datam desse período as três tendências dos estudos chamados de Teorias da Recepção, que estabelecem um novo patamar para o leitor como produtor

de sentido, pois o sentido provém da relação entre leitor e obra, assim como o prazer do texto e da leitura surge do próprio ato da leitura.

A primeira delas, denominada Estética da Recepção, foi formulada por Hans Robert Jauss (1979), como uma teoria literária no período pós-estruturalista, ao final da década de 1960, inicialmente na Alemanha. Foi na Universidade de Konstanz, ao proferir uma aula inaugural, que Jauss provocou um deslocamento da estética tradicional, das teorias da literatura. Rompendo o paradigma hegemônico do autor e do texto, colocando-o no leitor, concebeu a leitura na dimensão passível de reconstruir o texto, tendo por base os horizontes de expectativas do leitor, mantendo dessa forma a obra atualizada.

Jauss (1979), em seu texto *A estética da recepção: colocações gerais*, assim se refere à importância das condições sócio-históricas mediadoras das diferentes formações de sentido, em contraposição ao que era chamado de interpretações corretas:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 1979, p. 46).

Dessa forma, Jauss (1979) propõe uma nova visão da história literária embasada no aspecto recepcional, que articula a recepção atual de um texto, numa visão sincrônica, com a sua recepção no decorrer da história, numa visão diacrônica, nas várias recepções do texto que se sucedem, com a possibilidade de novos sentidos em textos antigos, permitindo uma reavaliação dos textos literários.

Noutro texto, o autor ainda destaca sua tese a respeito do prazer estético enquanto vivência e produção individual, mas que se projeta para fora do sujeito, na compreensão da realidade do mundo vivido:

[...] a conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação como normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. As três categorias básicas da experiência estética, *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* não devem ser vistas numa hierarquia de camadas, mas sim como uma relação de funções autônomas: não se subordinam umas às outras, mas podem estabelecer relações de sequência (JAUSS, 1979, p. 81).

Esses três momentos da experiência estética demonstram que o ato de recepção não é neutro, pois provoca no outro reações de identificação ou oposição, despertando emoções, prazer. A fruição, o gozo, nasce do ato da leitura, com o leitor compreendendo o mundo e a si mesmo, assim mexendo com o leitor, desinstalando-o do seu *status quo* por meio dessa experiência estética.

O autor conclui em seu texto:

Em todas as relações entre as funções, a comunicação literária só conserva o caráter de uma experiência estética enquanto a atividade da *poiesis*, da *aisthesis* e da *katharsis* mantiver o caráter de prazer. Este estado de oscilação entre o puro prazer sensorial e a mera reflexão nunca foi descrito de forma mais incisiva de que em um aforisma de Goethe, que, aproximando-se aí da teoria moderna da arte, já antecipava a inversão da *aisthesis* em *poiesis*: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o inter-médio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recia a obra de arte” (JAUSS, 1979, p. 83).

A obra de arte, portanto, se completa e se realiza nesse receptor quando ele atribui significados ao texto, o que ocorre quando se dá a compreensão desse texto, “compara com outras obras já lidas, percebe-lhe as singularidades e adquire um novo parâmetro para avaliação de obras futuras (elabora um novo horizonte de expectativas)”, conforme analisa Zappone (2009, p. 194).

A segunda tendência recepcional é representada por Stanley Fish e Jonathan Culler, ambos norte-americanos, bem como pelo alemão Wolfgang Iser; ela é denominada de *Reader-Response Criticism* e data da segunda metade do século XX. A ênfase dessa tendência encontra-se nos efeitos que os textos promovem no leitor (no caso deste estudo, no ouvinte), a partir dos quais serão pensados seus possíveis significados. Isso porque a leitura é considerada uma *performance*, que se completa na subjetividade do fruidor, pois não há significados fixos. A obra que é recebida inclui, portanto, a história do leitor, que se relacionará com outros leitores, formando as comunidades de leitores, assim denominadas por Fish, como apresenta Compagnon (2001, p. 160): “[...] Fish, depois de ter substituído a autoridade do autor e a autoridade do texto pela autoridade do leitor, julgou necessário reduzir as três à autoridade das comunidades interpretativas”. E essas comunidades é que criam os padrões de interpretação e orientam como as obras devem ser lidas.

Já a Sociologia da Leitura constitui a terceira tendência, representada por Robert Scarpit, com sua obra *Sociologia da literatura*, de 1958, Roger Chartier e Pierre Bourdieu, com enfoque expressivo também no livro, além do próprio leitor e do ato da leitura. Segundo Zappone (2009, p. 191), “para esses autores, o estudo da literatura é feito por via dos elementos que dão base e sustentação para que ela exista, a saber, o público (leitores), o próprio livro e a leitura”. A citação de Chartier (1998) ilustra a relação desses três elementos:

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. Segundo a bela imagem de Michel de Certeau, o leitor é um caçador que percorre terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor, seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades,

convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas da leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão (CHARTIER, 1998, p. 77).

Antoine Compagnon (2001), ao fazer uma análise crítica de vertentes teóricas relacionadas com a recepção, assinala:

[...] a experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção do outro e a pre-ocupação consigo mesmo (COMPAGNON, 2001, p. 164).

Com essa perspectiva, compreendendo que o ato de recepção não é neutro, entende-se que o texto interage com o leitor, estabelecendo relações entre o que representa e as vivências do leitor.

A partir dessa premissa, buscou-se analisar a recepção do audiolivro em questão. Portanto, o audiolivro produzido foi submetido ao processo de recepção para se ter uma ideia sobre o posicionamento dos sujeitos quanto à audição da gravação dos contos literários em análise. Os sujeitos ouviram a versão interpretada pelos atores no audiolivro, a em formato McdDaisy e também pelo DOSVOX, entendendo-se que cada uma das modalidades é capaz de gerar alterações de efeito e sentido.

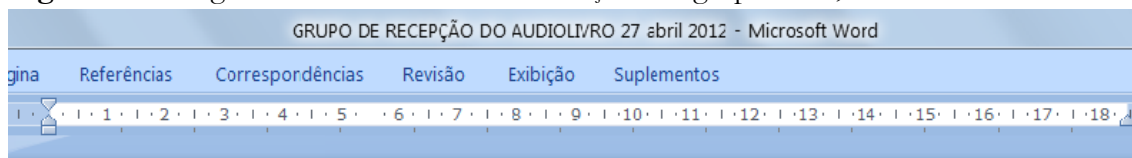
Inicialmente, optou-se por uma abordagem coletiva com várias pessoas com deficiência visual, em sessões de grupo focal<sup>15</sup>, objetivando a geração de conhecimentos e de interesse desses sujeitos por temas como literatura, audiolivro e acessibilidade. A motivação para tal procedimento deveu-se ao fato de que, para a maioria desses sujeitos, o contato com textos literários era restrito. O grupo focal, então, cumpriu a tarefa de introduzir minimamente os participantes a um texto literário, discutindo-se o gênero conto, com suas características, seus autores e o contexto das histórias em questão, a saber: o de Miriam Alves, pelo foco nas questões do preconceito em relação à etnia e à deficiência; e o de Wells, considerando-se a época de sua escritura e enfatizando o contexto histórico e geográfico do conto.

Realizou-se, assim, estudo e audição de contos, seguidos de comentários interpretativos no grupo focal. Ocorreram três reuniões, com anotação de observações dos participantes.

---

<sup>15</sup> Apesar de pouco utilizado com pessoas cegas, o grupo focal favorece a reflexão e a discussão de um tema a partir das experiências pessoais de determinado grupo, sendo técnica de pesquisa qualitativa. Há algumas experiências com pessoas cegas na última década, particularmente nos EUA, na área da saúde, sendo incipiente seu uso no Brasil, conforme apresentado por Morgado, Campana e Tavares (2012).

**Figura 29** – Fragmento em fac-símile de anotações do grupo focal, reunido na ACADEVI



#### GRUPO DE RECEPÇÃO DO AUDIOLIVRO - 27 DE ABRIL DE 2011

##### Apresentação de textos da Literatura para pessoas com deficiência visual:

- impressos em braille
- arquivos em txt para leitura no DOSVOX – leitura 'branca', sem pontuação
- audiolivros com leitor: percepção de mais pontuação; facilita compreensão; faz pausa

##### Avaliação do audiolivro:

- versão muito boa, perfeita!
- com mais intérpretes para cada personagem, ampliará as sensações, como nas peças radiofônicas
- traz a emoção do texto, vivendo a realidade daquilo que o texto traz
- deixa o leitor mais relaxado
- pausas são importantes para 'entrar' no texto e os sons dão vida
- é possível prestar atenção na leitura com outras sensações
- é diferente de um texto de estudo, o audiolivro é melhor para o texto literário
- aumenta a imaginação, dá para viajar com as imagens
- bom trabalho de voz
- aproxima a imagem
- vive a literatura
- bom para textos curtos
- áudio não tem como voltar, mesmo com faixas, volta a faixa inteira
- o audiolivro favorece também as pessoas que usam leitura com tipos ampliados porque tem baixa visão; mesmo que tenham condições de ler, há necessidade de um determinado esforço e pode perder um certo sentido.

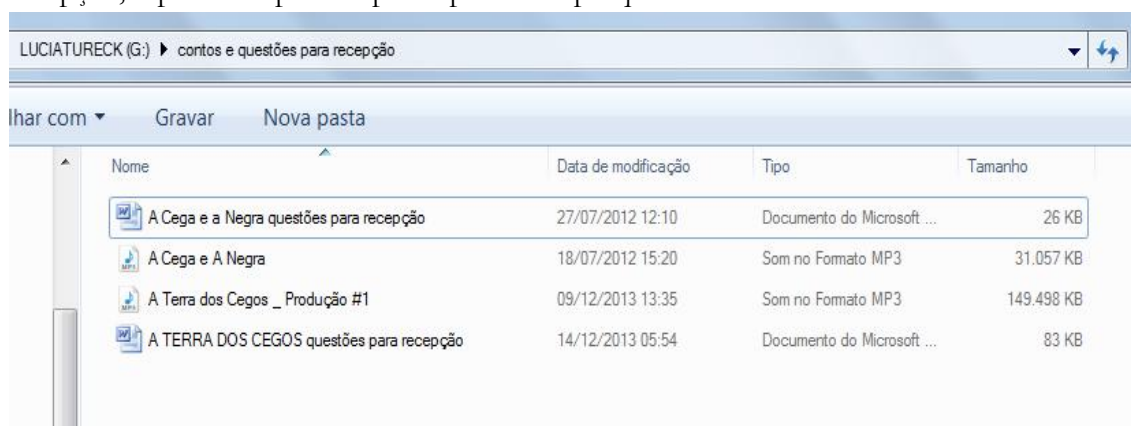
##### Participantes do grupo:

**Fonte:** Elaborada pela autora

A partir dessa atividade, formou-se um grupo de dez sujeitos, os quais aceitaram realizar a recepção do audiolivro individualmente.

A audição individual dos contos do audiolivro produzido foi seguida da aplicação de um questionário. Cada um dos sujeitos recebeu os arquivos com os contos, em formato de som mp3, mais as questões, diretamente em seu correio eletrônico ou no *pendrive*. Realizadas as atividades propostas, a devolução das respostas seguiu o mesmo procedimento de envio.

**Figura 30** – Fragmento em fac-símile da pasta com os arquivos dos contos e questões para recepção, repassados para os participantes da pesquisa

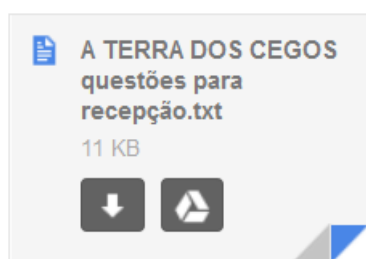


**Fonte:** Elaborada pela autora

A figura seguinte reproduz parte do *e-mail* recebido pela pesquisadora com o arquivo contendo as respostas ao questionário sobre o conto *A terra dos cegos*, em arquivo sem formatação (.txt), produzido por meio do DOSVOX, de um dos sujeitos da pesquisa.

**Figura 31** – Fragmento em fac-símile de e-mail com as respostas ao questionário

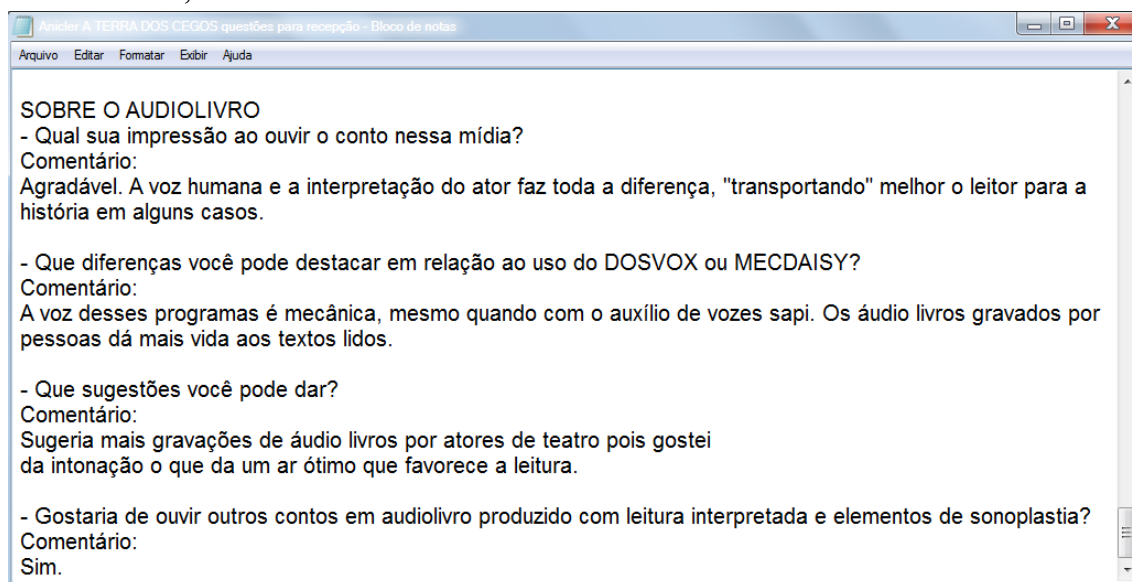
Desculpe a demora, mas aqui está o questionário!



**Fonte:** Elaborada pela autora

Essas atividades cumpriram o objetivo de colher dados para avaliar a inteligibilidade e interpretação literária dos contos, bem como as condições de acessibilidade do audiolivro produzido. Tais atividades geraram novos manuscritos digitais, pois os integrantes do grupo de recepção responderam ao questionário utilizando o editor de texto do DOSVOX e as respostas foram compiladas, em seguida, salvas num arquivo.

**Figura 32** – Fragmento fac-símile de resposta ao questionário de recepção do conto editado no DOSVOX, no bloco de notas



**Fonte:** Elaborada pela autora

As questões que compuseram os questionários para a interpretação dos dois contos pelos sujeitos da pesquisa geraram discussões a respeito da cegueira, do preconceito em relação à deficiência e da acessibilidade para pessoas com deficiência visual possibilitada pela mídia sonora. As respostas foram analisadas e seguem nas próximas duas subseções; na

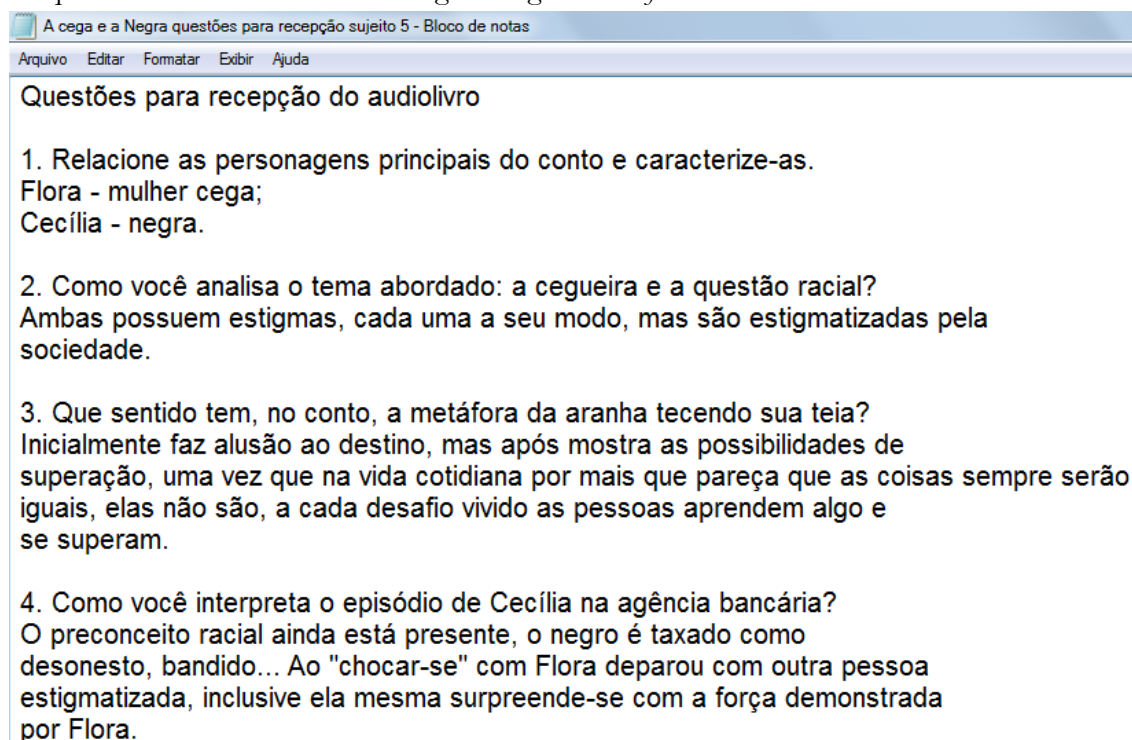


terceira, encontra-se a avaliação do audiolivro produzido enquanto uma mídia sonora. Para resguardar sua identidade, os sujeitos participantes foram indicados com algarismos de 1 a 10.

### **A recepção do conto *A cega e a negra – uma fábula* em audiolivro**

A interpretação do conto *A cega e a negra – uma fábula*, seguindo as questões propostas, trouxe, primeiramente, a identificação das duas personagens, com suas características e como, ao mesmo tempo, “tanto uma quanto a outra tem sido compreendida de forma discriminatória e preconceituosa” (sujeito 1); a questão racial também apareceu de forma aberta, com “a desvalorização da personagem” (sujeito 3), enquanto, em relação ao tema da cegueira, visualiza-se “como sendo sinônimo de escuridão; também é visto como algo místico” (sujeito 2).

**Figura 33** – Fragmento em fac-símile de arquivo do bloco de notas contendo as respostas ao questionário sobre o conto *A cega e a negra – uma fábula*



**Fonte:** Elaborada pela autora

Obteve destaque a abordagem da cegueira e da questão racial num texto literário, como “algo educativo, principalmente quando esta não é referenciada de forma depreciativa” (sujeito 3). E ressalta que, mesmo com a apresentação da personagem cega “de uma boa maneira, a autora demonstrou o preconceito velado da sociedade e como o sentimento de pena é forte” (sujeito 3).

Em relação à questão de associar a fragilidade ao tema da cegueira, presente no conto, a citação que vem a seguir propõe outra perspectiva. Destaca a existência de outras habilidades que a pessoa com deficiência desenvolve, ao mesmo tempo em que se explicita que as

peessoas cegas não têm que ser todas iguais, como realmente não o são, mesmo quanto à sua própria condição de cegueira.

Na agência bancária, Flora pareceu ser bem atendida. Interpretei que por ter sido chamada de doutora, deveria possuir um poder aquisitivo maior. Cecília, talvez por falta de convivência com pessoas cegas, subestimou em pensamento a oferta de ajuda por parte de Flora, vendo nela fragilidade, quando na realidade na pessoa cega não há tão somente limitações, mas também, capacidades. A falta de conhecimento também leva a sociedade a entender que pessoas cegas vivem na escuridão, quando isto também não corresponde à realidade. Para quem perdeu a visão após uma determinada idade, sua psique continua “iluminada”, temos registros mentais, conceitos apropriados, percepções de claridade ou vultos. Para quem nasceu cego, não vivenciou o claro, então o escuro é uma referência prática (sujeito 3).

Nessa mesma linha de análise sobre o entendimento a respeito da cegueira na sociedade, um dos sujeitos marcou uma questão apresentada no conto, a qual mereceu um aprofundamento reflexivo. Discutiui-se, então, a questão confrontada com a realidade que se vivencia também no mercado de trabalho:

Ser cega era muito melhor do que ser negra, pois o respeito e a consideração dirigidos à Flora eram a contradição vivida diariamente por Cecília. A vida não é um conto, pois se assim o fosse, por certo seria preferível ser negro a ser cego, porém, o que se nota é que, se hoje uma pessoa negra e uma pessoa cega, com o mesmo grau de escolaridade, ou que o cego tenha uma titulação mais vantajosa em relação ao negro, com certeza o negro ficará com o cargo, se este for o pleito. Pois é sabido que muitas empresas preferem pagar multas exorbitantes a contratar pessoas com deficiência, ainda mais se esta deficiência estiver relacionada à visão (sujeito 7).

A questão posta é bem representativa na vida desse grupo de sujeitos, pois, em suas informações pessoais relacionadas ao exercício profissional, dos dez participantes, os sete que concluíram curso superior encontram-se exercendo sua profissão mediante aprovação em concurso público para ingresso em órgãos municipal, estadual e federal.

Na esteira dessa análise social, explicitou-se que a pobreza é também uma marca que gera preconceito numa sociedade de classes e, quando aliada à raça e à deficiência, amplia sua potência: “as pessoas são mais atingidas por práticas preconceituosas e discriminatórias quando as mesmas, além de ser cega ou negra, também são pobres” (sujeito 1).

Na interpretação dos sujeitos em relação à metáfora da aranha na tessitura de sua teia, presente no conto, consta: “Tem o sentido das consequências a partir do que sai do interior da pessoa, do seu pensamento, entendimento de mundo” (sujeito 4); “A aranha tecendo sua teia se compara às duas amigas construindo sua vida em meio aos desafios impostos pela mesma, a necessidade de superá-los” (sujeito 2). Essa ideia de superação é descrita como algo que impele as pessoas à luta, pois não se trata de “alusão ao destino”, mas “[...] na vida cotidiana por mais que pareça que as coisas sempre serão iguais, elas não são, a cada desafio vivido as pessoas aprendem algo e se superam” (sujeito 5), relacionando-se, assim, o conteúdo ouvido aos enfrentamentos dos desafios postos na realidade do dia a dia de cada uma dessas pessoas com deficiência.

Ficou manifesta a identificação das situações vividas por pessoas cegas reais com a narrativa ficcional do conto, como segue:

Relaciono ao pensamento de Adler “tudo o que não me destrói me faz mais forte”. Cecília traz consigo um histórico de prejulgamentos, olhares discriminatórios, vivências doloridas, mas tira de dentro de si a força e a coragem para continuar prosseguindo. Flora embora pareça estar em uma situação social mais “confortável”, também tem que enfrentar momentos difíceis e precisa tirar de seu interior a vontade de vencer e superar.

Relacionei com a nossa própria história de vida, a cada dia vamos construindo e reconstruindo nossa teia. Às vezes ela é destruída, danificada, mas podemos “consertá-la”, superar e voltar a tecer, sendo que tudo se torna mais fácil quando temos pessoas com quem contar, dialogar, confiar etc. (sujeito 3).

E também foi analisada a amizade construída entre duas pessoas nas circunstâncias apresentadas pelo conto, que reproduzem as relações cotidianas em que as pessoas encontram pontos comuns em suas vidas. Lê-se:

Um dos principais elementos que levam duas pessoas a contrair uma amizade profunda está relacionado à existência de um forte vínculo, que no caso da fábula, deve ter sido as próprias condições de existência dos personagens, ou seja, a cegueira de Flora e o fato de Cecília ser negra (sujeito 1).

Tal atitude ainda é demonstrada por outro sujeito, ao reforçar a importância da ausência de preconceitos, que assim se expressou: “A autora deixa transparecer que a amizade entre dois seres com tão distintas vivências aproximou-os, construindo teias de afeições, despidas de valores preconceituosos. O que havia eram duas mulheres, não uma cega e uma negra” (sujeito 7).

As manifestações expressas pelos sujeitos do processo de recepção do audiolivro demonstram como o sentido do texto se constrói na relação com o leitor, no caso do audiolivro, com o ouvinte. Isso porque o sentido do texto não é inerente a ele mesmo, nem a seu autor, pois “é um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura”, conforme afirma Compagnon (2001, p. 149). Nesse sentido, há que se destacar o significado da constituição do grupo de sujeitos cegos, pois cada qual traz suas vivências às análises interpretativas do texto literário com a temática específica da cegueira, abordada no audiolivro.

### **A recepção do conto *A terra dos cegos* em audiolivro**

Na continuidade, para a interpretação do conto *A terra dos cegos*, foram propostas duas questões: a primeira, sobre a vida naquela comunidade, seus habitantes e a acessibilidade construída por eles; a segunda, a concepção de Nuñez a respeito da visão.

Uma das respostas à primeira questão é especialmente significativa e pode ilustrar as expressões dos demais sujeitos no que diz respeito ao questionamento das impressões dos ouvintes sobre a vida na terra dos cegos:

A narração do conto permeada pela descrição minuciosa do vale possibilitou-me construir na mente aquele lugarejo e ter uma sensação de visualizar a natureza

tão belamente presente e cultivada/preservada pelos cegos, os quais mesmo sem enxergar, tinham a capacidade de trabalhar, ensinar as crianças, dar explicações fundamentadas em suas crenças, cuidar do “forasteiro” que chegou faminto e machucado, dentre outros aspectos que expressaram as aptidões destes sujeitos (sujeito 3).

Mais adiante, esse mesmo sujeito analisa a organização da vida social e produtiva na aldeia dos cegos, que remete aos propósitos de Wells, na busca de uma sociedade mais humana, de um mundo que fosse melhor para todos, como segue:

[...] as habilidades desenvolvidas a partir da necessidade da sobrevivência posta a todo o ser humano, e a estes em particular; bem como os valores, ou a lógica existente neste vale explicitado na frase “produziam somente o necessário”, não estando presente a dominação de um grupo por outro ou situações de exploração. As moradias sem portas ou janelas, o que leva o leitor a considerar ser a terra dos cegos um local sem maldades ou os perigos que [sic] hoje a população, independente de suas características estão expostas (sujeito 3).

Nessa mesma linha de reflexão, encontra-se a resposta apresentada pelo do sujeito 4: “A obra permite refletir também sobre uma sociedade não consumista, tendo o trabalho como forma de suprir as necessidades da comunidade e não para um ter o poder sobre o outro”. É a percepção de um desejo do autor, que se encontra no subtexto da obra literária, e com a qual o ouvinte parece se identificar, ao interpretar o texto.

Todavia, o isolamento das pessoas daquela aldeia tem consequências, principalmente ao assumirem uma compreensão mais limitada do mundo, como a maneira que encaram ou não a visão, já que não faz mais parte do seu mundo, e a forma de tratarem alguém que lhes parece diferente: “o conto limita-os a crendices constituídas no decorrer das gerações passadas, mantendo-os no patamar de questões concretas, apesar da habilidade da cinestesia corporal, do tato e da audição” (sujeito 8).

Quanto à forma como a acessibilidade é tratada na aldeia e também hoje, na contemporaneidade, essa questão valeu algumas discussões. Pelo que se pôde identificar, a interpretação dos sujeitos da recepção do audiolivro colocou-a na arena das discussões, contradições e lutas atuais para tornar a sociedade acessível, entendendo-se a acessibilidade como elemento fundamental para se alcançar qualidade de vida e inclusão social. Lê-se: “Devido à necessidade de se tornarem autossuficientes para manutenção da vida, todos os lugares e afazeres eram organizados de modo sistemático, objetivando a autonomia de todos que ali viviam” (sujeito 8). E ainda:

Bem diferente da atualidade já que tudo hoje está organizado a partir da perspectiva de quem enxerga, neste sentido, valorizam-se aspectos visuais em detrimento dos aspectos que auxiliariam uma pessoa cega a se locomover de forma segura (sujeito 2).

Aquele é um exemplo do que seria a acessibilidade perfeita – mas é absolutamente impossível. No ambiente em que vivemos, onde os cegos não são os únicos, tampouco a maioria, em um ambiente movimentado que vai além da rotina estabelecida, aquelas medidas não funcionariam (sujeito 10).

A sociedade é planejada não pensando na existência de pessoas com deficiência, mas na reprodução deste regime societário. As conquistas recentes em termos de história referente à acessibilidade por parte das pessoas com deficiência são resultados de uma organização coletiva, enfrentamentos políticos, mobilizações e pressões. Não fosse isto, o Estado não se preocuparia em dar respostas ou atender determinadas demandas, haja vista que não é de seu interesse. Embora tenha havido alguns avanços, a falta de acessibilidade ainda é imensa, seja nas ruas/calçadas; transporte; escolas; prédios públicos ou comerciais, etc. (sujeito 3).

A acessibilidade é uma temática atual e polêmica, certamente. O conto de Wells traz a questão como resolvida naquela aldeia, pois “a acessibilidade foi edificada pelos próprios sujeitos que dela precisavam” (sujeito 3) e, dessa forma, as pessoas daquela comunidade alcançaram autonomia e independência, proporcionando a todos, geração após geração, condições de vida ativa, familiar, laboral e social, com qualidade de vida naquele contexto, conforme a narrativa ficcional de Wells.

A análise proposta na segunda questão, a respeito da concepção de cegueira pela personagem central, Nuñez, e sua postura frente aos moradores cegos daquela aldeia, demonstrou o quanto a valorização dos sentidos perfeitos está imbricada na condição de vida do ser humano, como se lê:

Percebe-se que para Nuñez a visão é a essência da vida, dá a impressão de que, para ele, ver é como respirar, como alimentar-se e como ver a vida esgotar-se sem a visão. Nuñez desconsidera as possibilidades já existentes naquele espaço demonstrando que a cegueira seria a vida na escuridão, não apenas conceitual, mas vivificada a cada passo que desse naqueles verdes campos daquela paisagem (sujeito 7).

A valorização da visão traz um elemento importante na construção do conto, assim exposto: “Observar a postura de Nuñez em relação a [sua] visão é perceber que ele desmistifica os contos românticos onde o homem faz tudo por seu ser amado” (sujeito 7), uma vez que ele renuncia a sua namorada e aventura-se num retorno incerto.

A constatação da diferença existente entre os seres humanos e a aceitação da pessoa com deficiência na convivência social é crítica e parece ser mais complexa quando há uma inversão de posições, como está explicitado a seguir: “Para ele foi impossível abjurar de tudo o que julgava conhecer, principalmente por se ver em uma situação discriminatória onde ele era visto como o diferente” (sujeito 10).

Uma resposta, ainda, pode ser destacada por ser um depoimento pessoal, em relação à perda da visão, decorrente da mobilização da memória e das emoções que a fruição literária pode provocar. Lê-se:

Nos dias atuais, já conheci muitas pessoas cegas com uma dificuldade enorme em lidar com a perda da visão, pessoas estas que se martirizam, que se isolam do convívio social, que se sentem inferiores às demais pessoas. Eu mesma quando fiquei cega disse a um membro da família, preferia ter morrido a ter esta condição. Postura horrenda. A partir do momento que conheci e passei a conviver com outros cegos, fui aprendendo, me conscientizando que podemos ter uma vida ativa mesmo enquanto cegos e que é necessário ter perspectiva de vida, mas isto não se dá espontaneamente, é construído, adquirido, considerando todas as influências sociais que permeiam a existência do ser humano. Mais feliz ainda

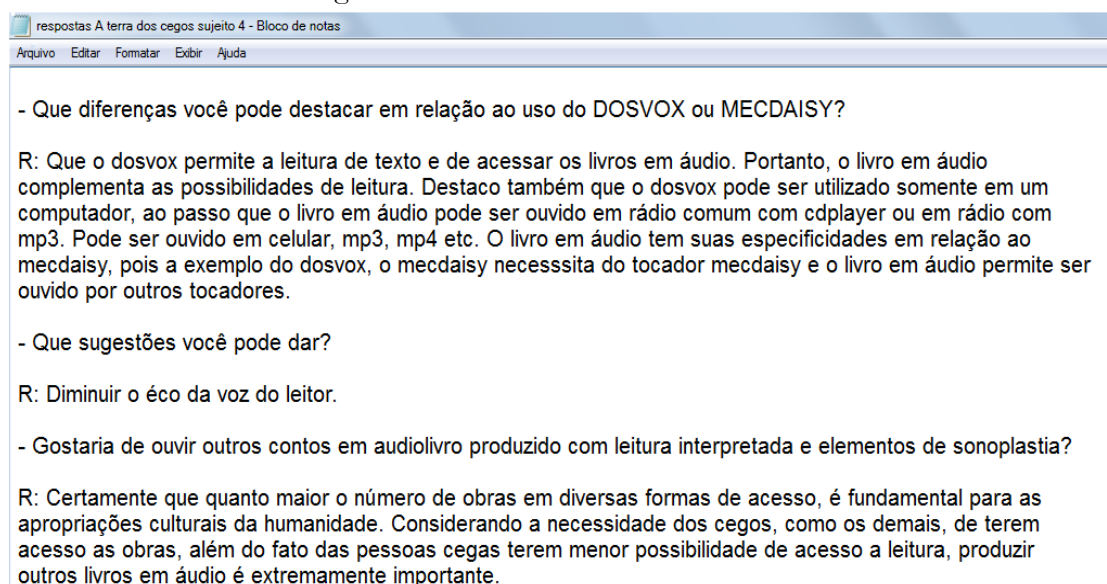
fiquei quando tive a oportunidade e condição de me apropriar de uma base científica acerca do defeito da visão a partir do legado histórico e cultural de Vigotski (sujeito 3).

Demonstra, assim, o enfrentamento da adversidade como possibilidade de obter uma condição mais humana e com plenas possibilidades de realização; trata-se do denominado processo de supercompensação, reportando-se aos estudos de Vigotski (2019), já mencionados neste estudo, os quais demonstram que os sentidos remanescentes à perda da visão são integrados numa reorganização do funcionamento cerebral, e não uma mera substituição sensorial, como defende a visão biológica da deficiência.

## A avaliação da mídia sonora com os dois contos e a audição em MecDaisy e DOSVOX

A terceira parte do processo recepcional refere-se à avaliação da mídia sonora em análise. Os sujeitos foram questionados a respeito de suas impressões decorrentes da audição dos dois contos por meio da mídia sonora produzida, comparando-a com a audição dos textos dos contos utilizando-se no tocador MecDaisy e a leitura pelo DOSVOX. Seguiu-se um elenco de sugestões por parte dos sujeitos entrevistados, analisadas a seguir.

**Figura 34** – Fragmento em fac-símile de arquivo em txt com as respostas ao questionário sobre o conto *A terra dos cegos*



**Fonte:** Elaborada pela autora

Inicialmente, importa citar que algumas dessas pessoas cegas indicaram que o contato com o audiolivro foi uma novidade para elas, sendo bem aceito pela sensação agradável que tiveram ao ouvi-lo. Quanto às impressões que tiveram da mídia, a avaliação enfatizou destaque para as vozes dos atores.

Em relação à voz da atriz na gravação do conto *A cega e a negra – uma fábula* tem-se:

Ouvir este conto narrado pela voz da Joana foi agradável, pois não foi cansativo e nem deixou [sic] espaços. A sutileza e a melodia da voz da atriz contribuíram muito para que a leitura não cansasse a quem estivesse lendo de ouvido. Situação essa imprescindível ao cego e à pessoa de baixa visão (sujeito 7).

E, também: “Foi possível perceber que a voz é trabalhada. É agradável para ouvir, sugestiva para entrar no texto” (sujeito 8).

A emoção dos ouvintes foi mobilizada, abrindo espaço para a compreensão das histórias, como demonstram as respostas a seguir sobre o primeiro conto: “Uma excelente interpretação. Conseguiu transmitir com emoção e clareza os acontecimentos narrados” (sujeito 2); “Gostei muito. O tom de voz é firme e claro. Tem emoção nas palavras, a expressão de indignação, do riso, enfim, um bom trabalho” (sujeito 3); “A atriz realizou uma leitura interpretada do conto, trazendo um maior realismo à história” (sujeito 5).

Algumas críticas referem-se ao ritmo da leitura do conto *A cega e a negra – uma fábula*: que a leitura foi “muito lenta” (sujeito 1); e ainda: “[...] poderia ter feito a leitura em menos tempo. Quando estamos acostumados a ler utilizando o computador com voz sintetizada, nos habituamos [sic] a uma maior velocidade, o que no caso não prejudicaria a interpretação realizada” (sujeito 5).

Em relação à trilha sonora desse mesmo conto, a observação: “O fundo musical com mais ruídos favoreceram a imaginação e a emoção” (sujeito 8), e mais: “O som de fundo foi um bálsamo para os ouvidos, [...] a imaginação flui com mais suavidade e a impressão é de estar na pele de cada uma das personagens” (sujeito 7), indicam que os elementos de sonoplastia cumpriram o objetivo de criação de um clima favorável à compreensão e fruição do texto literário.

Com relação à gravação da leitura interpretada do conto *A terra dos cegos*, as avaliações indicam: “A voz humana e a interpretação do ator faz [sic] toda a diferença, ‘transportando’ melhor o leitor para a história em alguns casos” (sujeito 10) e “A voz de Vanderlei dos Anjos é ótima. Usou uma entonação e mudanças no timbre da voz para simular a fala dos diferentes personagens que dão ao leitor uma sensação prazerosa” (sujeito 3). Nessa resposta, observa-se que o ouvinte reconheceu o trabalho do ator ao definir personagens pela voz, como ocorreu no diálogo inicial de Nuñez com os cegos e na reunião dos anciãos, com a voz do velho médico. E ainda:

A narração é excelente, pois busca dar aos fatos entonação na voz, possibilitando que o leitor cego se prenda aos fatos, visualize as cenas [sic], superando a monotonia de uma leitura cansativa. Isto se dá devido à qualidade narrativa do texto, do áudio, e da sonorização do audiolivro (sujeito 4).

Foram apresentadas sugestões, como a ampliação de participação de atores na leitura, “assegurando-se a questão de gênero” (sujeito 8), quando houver personagens femininos e masculinos no texto; a inclusão de mais ruídos e sons, particularmente quando o audiolivro for destinado a crianças; “mais sonorização do ambiente de leitura [...] com sons de pedras rolando, cachoeiras, etc.” (sujeito 9) e a produção de mais audiolivros.

Uma sugestão importante referiu-se à inclusão de faixas, considerando que o conto *A terra dos cegos* é longo e o áudio de leitura tem a duração de quase uma hora e meia. Essa

avaliação, anteriormente, havia sido manifestada pelos participantes do grupo focal e, também, na resposta do sujeito 6:

Para facilitar o acesso aos audiolivros seria bom que as partes tivessem um tamanho razoável, nem muito curto nem longo, esse, por exemplo, acabou ficando longo demais, tive que começar a lê-lo várias vezes até que consegui terminar, pois é difícil termos tempo de sentar e ficarmos por mais de uma hora apenas ouvindo um livro sem interrupções externas. Dessa forma, seria interessante dividir em capítulos ou por temas, para que não se comece um assunto em uma parte e termine em outra.

Atendendo ao exposto, ocorreu a separação do material gravado em faixas, buscando-se que os episódios da narrativa tivessem, também, mais ou menos o mesmo tempo de duração. A partir da finalização desse conto em mídia sonora, com a incorporação da trilha musical e dos recursos sonoplásticos, houve a necessidade de alteração dessa divisão. Para tanto, atentou-se para o clima que caracterizou cada parte, decorrente da leitura do ator e da música, bem como da necessidade de haver maior ou menor número de pausas. Essa atividade foi realizada pelo músico Ricardo Denchuski e constituiu um trabalho de percepção da atividade da leitura interpretada e do clima criado, conjugados com os elementos da sonoplastia.

**Quadro 5** – Divisão do conto *A terra dos cegos* em faixas, com descrição, duração e indicação da frase inicial de cada uma

Nº	Tema	Duração	Início
1	a lenda da terra dos cegos, descrição do local em que o conto é ambientado; o contador de histórias, vindo de uma aldeia situada num vale andino, isolado após uma erupção vulcânica	00:10:17	<i>A Terra dos Cegos...</i>
2	o acidente que sofre o forasteiro que vai parar naquela aldeia perdida do mundo, sua sobrevivência, a descoberta do vale	00:12:13	<i>Era um alpinista de uma região...</i>
3	a chegada à aldeia, o primeiro contato com os cegos, as descobertas mútuas	00:07:57	<i>Desceu um monte, chegando à muralha...</i>
4	apresentação de Nuñez aos anciãos, o contato com a comunidade	00:05:30	<i>Ouviu umas pessoas gritando...</i>
5	a vida na terra dos cegos, período em que ocorre a adaptação do protagonista, sua crise	00:12:32	<i>Pouco a pouco, Nuñez...</i>
6	as tentativas de Nuñez ensinar aos cegos o que era a visão; decisão de usar a força	00:11:30	<i>Ouviu uma voz vinda da aldeia...</i>
7	a luta com os cegos, a saída da aldeia, o retorno e a sujeição de Nuñez	00:12:02	<i>Pensou em pegar uma pá...</i>
8	a personagem Medina-saroté e o amor dela e Nuñez; a condição imposta a Nuñez para casar-se com ela; a decisão e a fuga final + ficha técnica	00:09:28	<i>Assim, Nuñez tornou-se um cidadão da....</i>

**Fonte:** Elaborado pela autora

Ao comparar a audição dos contos na voz interpretada e no tocador MecDaisy, bem como no sistema operacional DOSVOX, muito utilizado pelos sujeitos da pesquisa, a ênfase



principal recaiu sobre a força da voz: humana, de um lado, e a voz robótica, de outro. Leia-se:

A voz humana dá a ideia da personalidade do personagem, que a robótica não possibilita. É mais envolvente! A entonação de voz expressa a emoção de quem fala. Com a robótica não acontece isso. No DOSVOX, qualquer voz é linear, mesmo as vozes humanas, podem não ter a tonalidade metálica da robótica, mas não tem a entonação. [...] A pessoa com deficiência visual, pela necessidade do uso, tem preferência por alguma das vozes disponíveis. Há uma adaptação do ouvido à voz. Isto pode tornar-se uma dificuldade com o tempo, para a pessoa. Importante que haja alternância de voz, talvez até para maior atividade cerebral, não se prendendo num só tipo (sujeito 8).

Ainda que haja recursos computacionais que busquem a aproximação com a voz humana, como as vozes *SAPI*<sup>16</sup>, apenas minimizam a metalização do som, mas não lhes confere a entonação e as variações de timbres presentes na voz humana. Essa realidade foi assim manifestada: “Isto significa dizer que ainda não se tem um sintetizador de voz capaz de substituir a voz humana com toda a sua riqueza de nuances” (sujeito 8).

Há que se considerar uma questão específica da estética radiofônica quando relacionada à recepção de textos pelas pessoas cegas. Esta diz respeito ao ritmo; à velocidade da leitura do texto; aos avanços e retrocessos na execução da leitura eletrônica; à conferência de ortografia e pontuação do texto, uma atividade necessária e realizada com frequência por elas. Isso porque, não lendo visualmente, a apropriação da ortografia fica dificultada e a soletração possível com o uso de um *software* leitor de tela, que contribui para suprir tal lacuna. Enfim, é importante considerar a forma como essas pessoas lidam com os textos por meio dos sistemas operacionais de leitura de tela e tais procedimentos fazem parte do seu dia a dia, pois a utilização da leitura de textos impressos no sistema Braille ocorre quando se trata de textos curtos. Há que se considerar que o acesso a livros em Braille ainda é reduzido, o que restringe as escolhas dos leitores. É nessa situação de uso operacional da leitura, que se lê:

A principal diferença com relação aos livros digitais é que no audiolivro apenas se ouve sem a possibilidade de interação com a leitura, enquanto no livro digital, utilizando o DOSVOX como ferramenta de leitura, por exemplo, podemos avançar e retroceder no texto quantas vezes quisermos, fazer marcações, soletrar palavras entre outros (sujeito 5).

Referindo-se mais especificamente ao MecDaisy e a atitudes que os alunos com deficiência visual manifestam sobre sua utilização, um dos sujeitos escreveu:

Os alunos não gostam da voz padrão que vem com o software, a qual é gratuita. Tem preferência por outras vozes, por exemplo, a da Raquel, a qual deve ser comprada, e alguns já disseram que o consideram lento. Mesmo configurando a voz do sintetizador para acelerar a leitura, alguns cegos ainda preferem ler pelo Dosvox. Os alunos de baixa visão gostam do MEC Daisy [sic] pela possibilidade de aumentar o tamanho da letra, colorir a tela em relação ao contraste de cores, tipo fundo da tela, letras e cor de destacado, bem como porque as imagens são preservadas (sujeito 3).

---

<sup>16</sup> *SAPI* é a sigla de um padrão de vozes sintéticas da Microsoft, chamado de *Speech Application Program Interface*, compatível com o sistema operacional DOSVOX.

E acrescenta: “materiais em áudio são outras possibilidades de acesso à leitura, e devem ser considerados como um recursos importantes [sic]” (sujeito 3), o que também foi destacado por outro sujeito, que ressaltou a ampliação das possibilidades de leitura, pois com o audiolivro o acesso pode dar-se até pelo celular, em mp3, mp4 ou outros formatos, em aparelhos de som e em qualquer local, no carro, no ônibus, andando no parque, dentre outros. Ao passo que os livros no formato MecDaisy apenas podem ser ouvidos fazendo-se uso do tocador MecDaisy num computador.

Quanto ao áudio de *A terra dos cegos*, a observação foi assim apresentada:

Existem efeitos sonoros que contribuem com a contextualização da história, porém existem outros fatores que numa primeira leitura acaba [sic] por dispersar, como a respiração do narrador, a mudança de voz em personagens distintos. Talvez a questão da mudança de voz tenha sido fator de dispersão, devido eu estar acostumada com um tipo de voz com tonalidade linear no processo de leitura. No caso a voz da Raquel (sujeito 8).

Como o próprio sujeito explica, cria-se, muitas vezes, o hábito de ouvir determinada voz eletrônica, dentre o leque existente das disponíveis para o tipo de *software* que seja leitor de tela. Mas a velocidade da leitura e quaisquer hábitos relativos a essa atividade podem ser mudados para evitar fatores limitantes; a própria adaptação do ouvido a determinada voz pode ser um fator limitador e, nesse aspecto, os audiolivros possibilitam novas experiências estéticas. Os próprios sujeitos submetidos aos testes de recepção afirmaram que gostariam de ouvir outros contos em audiolivro, até para conhecer diferentes padrões dessa mídia e rever as próprias impressões a respeito.

Portanto, a totalidade dos sujeitos do grupo de recepção manifestou o desejo de ouvir outros audiolivros produzidos com leitura interpretada e elementos de sonoplastia, destacando-se que “quanto mais recursos tiverem à disposição das pessoas cegas e com baixa visão, mais acesso a leituras e ao conhecimento essas pessoas terão” (sujeito 2).

Houve também quem achou importante ir se “[...] disciplinando mais em relação à atenção e concentração neste formato de livro” (sujeito 3), “enquanto lazer ou praticando algum exercício, usando fones de ouvido” (sujeito 5). Além disso, foi lembrado que é reduzido o acesso de pessoas com deficiência visual à leitura, como apontado anteriormente, vislumbrando-se, assim, os audiolivros como elemento ampliador de tal acesso, como se pode ler:

Certamente que quanto maior o número de obras em diversas formas de acesso é fundamental para as apropriações culturais da humanidade. Considerando a necessidade dos cegos, como os demais, de terem acesso às obras, além do fato das pessoas cegas terem menor possibilidade de acesso a leitura, a produção de outros livros em áudio é extremamente importante (sujeito 4).

Verificou-se a força que o texto performatizado que compõe o audiolivro, acompanhado da trilha sonora e dos efeitos sonoplásticos, tem para interagir com o ouvinte. Nesse processo, os receptores desempenham um papel ativo de construção e reconstrução de sentidos. Ressalta-se, assim, que:

[...] os textos são lidos sempre de acordo com uma dada experiência de vida, de leituras anteriores e num certo momento histórico, transformando o leitor em instância fundamental na construção do processo de significação desencadeado pela leitura de textos (sejam eles literários ou não) (ZAPPONE, 2009, p. 189).

Observou-se, ainda, que esse processo de produção de sentidos, desencadeado pelos textos literários impressos, ampliou-se, significativamente, com a tradução intermediática, constituindo-se o audiolivro a “reconstitución y recreación del mundo real a través de voces, música y ruidos, y creación de un mundo imaginario y fantástico”<sup>17</sup> (BALSEBRE, 1979, p. 7). A manifestação, a seguir, ressalta o nível de envolvimento tanto mental quanto emocional que o audiolivro provocou, aliada à qualidade da narrativa do conto de Wells:

Nuñez não pertencia a [sic] “terra dos cegos”, sua concepção e valores eram outros. Não se imaginava vivendo como cego e para ele a visão era um bem muito valioso. Ao observar a natureza e relatá-la, eu, enquanto leitora cega, quase enxerguei a beleza do local, por ter ficado cega após a vida adulta e estar com uma construção e apreensão mental já elaborada. Digo isto apenas para tentar exemplificar o quanto esse conto foi emocionante (sujeito 3).

Referindo-se especificamente ao conto de Wells, sobre as reflexões suscitadas pelo seu conteúdo, além de sua tradução intermediática, tem-se o depoimento seguinte:

A obra é simplesmente extraordinária e justifica o esforço em deixá-la em diversos formatos. Ao ouvir este livro em áudio, além de ter que parabenizar todos os que participaram pela visão em deixar em formato acessível esta obra, devo também assinalar que outras obras em formato de audiolivro, com esta qualidade, são fundamentais, tanto para pessoas cegas, como para um público maior. A obra permite muitas reflexões aos ouvintes, tanto para os cegos, como aos videntes, possibilitando estes perceberem as especificidades que a cegueira coloca para as pessoas cegas, tanto de limites, quanto das possibilidades que se abrem. Uma das reflexões é a percepção de que a cegueira não inferioriza e nem deixa a pessoa um ser superior aos demais, mas força toda uma reorganização em sua vida (sujeito 4).

Ainda, as respostas apresentadas anteriormente corroboram as afirmações de Silva (2003; 2005), ao afirmar que “[...] a intervenção da voz significa lhe conferir existência, realidade sônica, uma vez que ela dissolve tudo o que é material em voz descorporificada, o que constitui a sua essência e significa a sua possibilidade artística” (SILVA, 2003, p. 1). E privilegiava a escuta, pois:

[...] a partir desta linguagem este ouvinte é solicitado enquanto indivíduo a participar mentalmente despertando-lhe emoções e sensações. [...] a audição apresenta-se como um sentido especial, pois ao acioná-la a peça radiofônica incita o ouvinte a usar as suas imagens “interiores” para entendê-la, e estas são as que produzem experiências e enriquecem. Portanto, para incitar o imaginário, as emoções e as sensações individuais do ouvinte que é convidado a remontar em seu palco interior as cenas, tornando-se co-autor da obra, a peça radiofônica ou

---

<sup>17</sup> [...] reconstituição e recreação do mundo real através de vozes, música e ruídos, e criação de um mundo imaginário e fantástico (tradução nossa).

a arte acústica recorre à audição através da qual é possível acionar em profundidade diferentes camadas do consciente e do inconsciente (SILVA, 2005, p. 4-5).

E esse palco “torna-se tão amplo como a imaginação do ouvinte”, conclui Silva (2001, p. 5), que é intensa nas pessoas cegas, uma vez que a percepção que elas têm do mundo não passa pelas imagens visuais, mas é composta pelas informações advindas do conjunto dos sentidos remanescentes, decodificadas e articuladas pelo intelecto. Mas não apenas é o audiolivro relevante na vida das pessoas com deficiência visual, mas, como apresenta Silva (2005, s.p.), “mesmo inserido em um contexto inflacionado pelas imagens, pela necessidade de visibilidade e pela valorização da visão, o homem ainda busca a escuta”. Essa realidade pode ser conferida pelo desenvolvimento e atualidade dos audiolivros, que mostram, “com os avanços e a coexistência de linguagens de diferentes áreas – literatura, cinema, teatro, música, eletroacústica, informática e tantas outras – a permanência da escuta” (SILVA, 2005, s.p.), considerando, ainda, o que expressa Umberto Eco: “Em diversos domínios, o livro eletrônico proporcionará um conforto extraordinário” (CARRIÈRE; ECO, 2010, p. 17).

Além desse aspecto importante, possibilitado pela fruição de textos literários, via audiolivro, sabe-se que esse suporte tem condições de contribuir para a educação e cultura da sociedade, conforme apresentado a seguir:

Um audiolivro de boa qualidade como desses contos em questão cumpre seu papel pedagógico e cultural, mesmo nos dias de hoje com tantas informações disponíveis via rede pela internet, pois nem todas as pessoas cegas ou não cegas têm acesso à tecnologia computadorizada. E o audiolivro, nesse caso, se apresenta como uma alternativa de acesso ao conhecimento, seja ele literário ou científico (sujeito 1).

Ao acessar e apropriar-se da cultura literária, como analisa Santiago (2004), é o leitor que, ao ter aprimorada sua qualidade de gosto, enquanto consumidor e espectador, poderá provocar a melhoria da qualidade dos produtos culturais de massa. E esta é uma tarefa da educação, que não influencia apenas a formação do público-alvo de maneira direta, mas que serve de instrumento de luta social dos grupos minoritários excluídos, para não falar na grande massa de trabalhadores, expropriados dos bens culturais de uma sociedade capitalista. As possibilidades de contribuição das pesquisas acadêmicas para a ampliação da acessibilidade à cultura evidenciaram-se nessa relação com os sujeitos participantes do processo de criação do audiolivro em tela.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desenvolvido mostrou, mais uma vez, a atualidade das discussões voltadas para a inclusão social de grupos minoritários, dentre eles as pessoas com deficiência. Logo, criar mecanismos e produtos que promovam a acessibilidade de bens culturais, no caso, textos literários, para essas pessoas, implica no envolvimento de processos de criação, recriação, adaptação e uso de tecnologias diversas que podem ser acionadas para tal fim. Nesse viés, as pesquisas acadêmicas têm muito a contribuir, ao propor um trabalho desenvolvido de forma interinstitucional, a saber, nesse caso, entre o Grupo de pesquisa PRO.SOM da UFBA e o Programa de Educação Especial da Unioeste, juntamente com a ACADEVI, ambos de Cascavel, Paraná.

No que concerne à produção do conhecimento científico decorrente de processos tradutórios de textos literários em línguas estrangeiras modernas para o português, avançou-se, neste trabalho, no sentido de torná-los acessíveis, especialmente a sujeitos com deficiência visual. Isso ocorre quando o sentido da audição se torna um canal preponderante para tal fim e que o audiolivro passa a ser visto como um produto tecnológico significativo para a fruição literária dessas pessoas.

Trilhar, portanto, caminhos para compreender as necessidades dos sujeitos com deficiência visual e atendê-las na produção de um audiolivro constituiu o desafio maior desta pesquisa, trazendo, em seu bojo, possibilidades de contribuição no âmbito da acessibilidade para a inclusão social, ao disponibilizar um produto cultural, com as adaptações tecnológicas pertinentes.

A compreensão do processo de produção de uma obra artística – o audiolivro sobre a temática da cegueira, na qual várias linguagens dialogam e as fronteiras de cada uma se ampliam e se interpenetram – encontra-se, portanto, no centro deste estudo. No percurso da sua criação, foram registrados os rastros dos bastidores dos artistas e de todos os envolvidos na produção que, num trabalho coletivo, deram forma ao audiolivro em análise.

Os estudos sobre a teoria da tradução e da adaptação, outros sobre a intermedialidade, ou a respeito da estética radiofônica e performática vocal trouxeram elementos teóricos importantes para a construção dessa mídia sonora, bem como para as reflexões que surgiram a partir do referido processo. Tais reflexões sempre buscaram um entendimento cuidadoso de como as pessoas com deficiência visual lidam com as formas de acesso à leitura, especialmente ao fazerem uso de equipamentos eletrônicos para a escuta.

Nessa caminhada, o eixo teórico-metodológico da Crítica Genética constitui importante instrumento, ao tornar possível um olhar que busca e identifica o percurso da criação, registrado nos documentos de trabalho. Dentre esses documentos, observou-se a presença de manuscritos que possuem diferentes materialidades, conforme as linguagens artísticas e os suportes trabalhados.

Nessa produção, o computador ocupou um lugar central para registro e armazenamento de manuscritos digitais, produzidos pelos recursos tecnológicos utilizados. Dentre eles, destacam-se os arquivos de sons, de imagens estáticas e de imagens em movimento, assim retratando uma ampla amostragem de documentos de estudo do âmbito da crítica genética nos tempos tecnológicos. Tais documentos, muitos deles acessíveis apenas em suportes digitais, passam a exigir novos caminhos de análise, assim como o trabalho de parceria

com profissionais de várias áreas, sejam atores, músicos, técnicos de som. Portanto, o estudo da gênese da obra em análise buscou remontar esse processo de criação ao observar toda uma rede de operações em que múltiplas escolhas foram sendo feitas ao longo do caminho.

Os dossiês genéticos referentes aos dois contos que compõem o audiolivro produzido trouxeram, em sua dinamicidade, o movimento da criação, em suas várias etapas, e as relações de tensão, as seleções feitas e as decisões tomadas, registradas nos diversos manuscritos que se sucederam. Há toda uma progressão de acabamento/inacabamento, ao longo desses caminhos, conforme define Salles (1998b; 2002), que considera que a criação ocorre em um processo contínuo e que tende a acontecer também em um tempo plural. Foram observadas, ainda, contradições inerentes ao próprio processo criador, numa intensa rede de relações em que a renúncia a tantas e inúmeras outras possibilidades que cada obra comporta fizeram parte deste processo. Mostrou-se necessário, todo o tempo, cortar, apagar, fazer escolhas, que significaram esforços abandonados e sacrifícios feitos, tudo isso, especialmente devido a uma característica do ser humano, que é falibilidade; ou seja, somos falíveis e costumamos a nos contentar com o produto que vai sendo construído.

A escolha dos contos revestiu-se de um caráter especial, relacionado com a realidade de quem convive com a cegueira. De um lado, o primeiro conto, da literatura afro-brasileira, despertou interesse pela abordagem conjunta de dois temas que trazem à baila discussões sobre preconceito, no caso, a deficiência visual e a etnia, num contexto vivencial de amizade entre duas jovens. Por outro lado, o conto de Wells, apesar de ter sido escrito ao final do século XIX, é extremamente atual, tratando da questão da acessibilidade e da exclusão, com uma narrativa intensa e envolvente, que provocou profundas reflexões no grupo de recepção, criando expectativas para a continuidade de leitura de textos literários no formato audiolivro.

Espera-se, com o desenvolvimento deste estudo, que novos horizontes se abram para o estudo do processo de criação de audiolivros a partir da recepção de grupos de sujeitos com deficiência visual, em especial, pela riqueza que suas respostas apresentaram. Para eles, foi uma experiência nova, em que a construção de imagens pela palavra, apoiada em muitos momentos pela música, produziu novos significados aos textos literários em análise, o que não ocorre nas situações de escuta por meio da leitura mecânica com o auxílio de sintetizadores de voz.

## REFERÊNCIAS

ACPT. Associação Centro de Pesquisa Teatral. s.d. Disponível em: <[www.acpt.com.br](http://www.acpt.com.br)> Acesso em: 26 ago. 2013.

ALVES, Miriam. A cega e a negra – uma fábula. *In*: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio T. (Orgs.). **Cadernos negros**. Três décadas: ensaios, poemas, contos. São Paulo: Quilombhoje: Secretaria Especial de Políticas para a Promoção da Igualdade Racial, 2008. p. 223-226.

\_\_\_\_\_. **Re: Solicitação sobre um conto seu.** [*mensagem pessoal*]. Mensagem recebida por <[lutureck@hotmail.com](mailto:lutureck@hotmail.com)> em 08 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. **Exército de Palavras. Miriam Alves em Eventos.** 12 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.eventosmiriamalvesescritora.blogspot.com.br/>> Acesso em: 08 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. **Miriam Alves.** Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafr/data1/ autores/107/dados.pdf>> Acesso em: 28 jul. 2011.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. A criação de um áudio-livro em português baseada em textos de língua inglesa: da tradução à gravação. *In*: Congresso Internacional da APCG, 9., 2008, Vitória, ES. **Anais** [...]. 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.

\_\_\_\_\_. O processo de recriação de uma peça de Soyinka para audiolivro. *In*: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética: materialidade e virtualidade no processo de criação, 10., Porto Alegre, 2010, RS. **Anais Eletrônicos** [...] Porto Alegre: PUCRS, 2010. p. 104-113. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10.html>> Acesso em: 21 dez. 2012.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra; ROSA, Gideon Alves; TURECK, Lucia Terezinha Zanato (Orgs.). **Uma luz na escuridão**. Salvador: EDUFBA, 2015. Brochura + CD Room (audiolivro).

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

ASSISTIVA. **O que é Tecnologia Assistiva?** s.d. Disponível em: <http://www.assistiva.com.br/tassistiva.html>. Acesso em: 17 out. 2013.

AVID TECHNOLOGY. **Acerca de AVID**. s.d. Disponível em: <<http://www.avid.com/ES/about-avid>> Acesso em: 21 out. 2013.

BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Cátedra, 1994.

BEER, Patricia. **An introduction to the metaphysical poets**. Bristol: Macmillan, 1972.

BIANCHETTI, Lucidio. Aspectos históricos da apreensão e da educação dos considerados deficientes. In: BIANCHETTI, Lucidio; FREIRE, Ida Mara (Orgs.). **Um olhar sobre a diferença: interação, trabalho e cidadania**. Campinas, SP, Papirus, 1998. p. 21-51.

BIASI, Pierre-Marc de. O horizonte genético. In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 219-252.

\_\_\_\_\_. **A genética dos textos**. Tradução de Marie-Helène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire. **Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura, a formação do leitor: alternativas metodológicas**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BRASIL. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>> Acesso em: 16 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 10.098**, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/L10098.htm>>. Acesso em: 03 abr. 2010b.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 5.296**, de 02 de dezembro de 2004. Regulamenta as Leis nºs 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/decretos/D5296.htm>>. Acesso em: 03 abr. 2010a.

\_\_\_\_\_. **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**, 2008. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/politicaeducespecial.pdf>> Acesso em: 07 set. 2011.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Resolução nº4**, de 02 de outubro de 2009. Institui diretrizes operacionais para o Atendimento Educacional Especializado na educação básica. Brasília, DF: MEC/SEESP. 2009. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/rceb004\\_09.pdf](http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/rceb004_09.pdf)> Acesso em: 19 ago. 2011.



\_\_\_\_\_. **Decreto nº 7.611**, de 17 de novembro de 2011a. Dispõe sobre a educação especial, o atendimento educacional especializado e dá outras providências. Disponível em: <[http://planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011.../Decreto/D7611.htm](http://planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011.../Decreto/D7611.htm)> Acesso em: 29 mar 2012

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. **Nota técnica nº 005**, de 11 de março de 2011b. Publicação em formato digital acessível – Mecdaisy.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. **MecDaisy**. Disponível em: [www.portal.mec.gov.br](http://www.portal.mec.gov.br). Acesso em: 20 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. Secretaria Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência. **Acessibilidade**. Disponível em: <<http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/acessibilidade-0>> Acesso em: 20 ago. 2013.

BUENO, José Geraldo Silveira. **Educação especial brasileira**: integração / segregação do aluno diferente. São Paulo: EDUSP, 1993.

CAIADO, Katia Regina Moreno. **Aluno deficiente visual na escola**: lembranças e depoimentos. Campinas: Autores Associados: PUC, 2003.

CALVINO, Ítalo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARRIÈRE, Jean Claude; ECO, Umberto. **Não contem com o fim do livro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria** - Revista de Estudos de Literatura, v. 14, jul./dez. 2006. Disponível em: <[http://www.lettras.ufmg.br/pos-lit/08\\_publicacoes\\_pgs/publicacao002113.html](http://www.lettras.ufmg.br/pos-lit/08_publicacoes_pgs/publicacao002113.html)> Acesso em 08 jun. 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CONARQ - CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **Diretrizes para a Gestão Arquivística do Correio Eletrônico Corporativo**. 2012. Disponível em: <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br>> Acesso em: 7 mar. 2013.

DELEUZE, Gilles. **A lógica dos sentidos**. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DENCHUSKI, Ricardo. **Entrevista**. Entrevistador: Lucia Terezinha Zanato Tureck. Cascavel, PR, 2013. 1 arquivo .mp3 (20 min).

DENCKER, Klaus Peter. Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. Tradução de Sílvia Maria Guerra Anastácio. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea** (2). Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012. p. 131-151.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

DINIZ, Debora. **O que é deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Papers in Historical Poetics**. Tel Apostadoviv, Israel: University Publishing Projects, 1978.

FELICI, Jose Javier Marzal. **Apuntes sobre radiofonía**. Postado 28 jan. 2012. Disponível em: < [www.aler.org/.../20-proyeto-politico-comunicativo?...](http://www.aler.org/.../20-proyeto-politico-comunicativo?...) >. Acesso em: 14 nov. 2013.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 201-217.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1998.

GRÉSILLON, Almuth. Devagar: obras. In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 147-174.

\_\_\_\_\_. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck *et al.*; supervisão da tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores: questões de crítica genética**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, revisão técnica de Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2007.

JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coord. e trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **Análise da conversação: princípios e métodos**. Tradução de Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. A crônica de Michoacán: testemunho de um povo. *In*: O Correio da Unesco. **A palavra e a escrita**, ano 13, n. 10. Tradução de Maria Inês Rolim. Brasil: FGV, 1985. p. 14-16.

LEBRAVE, Jean-Louis. Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia? *In*: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 97-146.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru: EDUSC, 2007.

LEONTIEV, Alexis. **O desenvolvimento do psiquismo**. São Paulo: Centauro, 2004.

MARROCOS.COM. **O que é uma Medina** – O coração das cidades marroquinas. s.d. Disponível em: <<http://www.marrocos.com/generalidades/medina-cidade-arabe/>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

MORGADO, Fabiane da Rocha; CAMPANA, Angela Nogueira Neves Betanho; TAVARES, Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes. **Aplicabilidade do grupo focal com pessoas cegas**. Benjamin Constant (Instituto Benjamin Constant / MEC), Rio de Janeiro, v. 18, n. 52, p. 5-15, ago. 2012.

NCE – Instituto Tércio Pacitti de Aplicações e Pesquisas Computacionais. **Visão Geral Sobre Inteligência Artificial**. s.d. Disponível em: <<http://www.nce.ufrj.br/GI-NAPE/VIDA/ia.htm>>. Acesso em: 07 fev. 2012.

NÚCLEO DE COMPUTAÇÃO ELETRÔNICA. **Projetos de acessibilidade do Instituto Tércio Pacitti**. NCE/UFRJ. s.d. Disponível em: <<http://intervox.nce.ufrj.br>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

O HISTORIADOR. **Colonização espanhola na América**. Disponível em: <[www.ohistoriador.com.br/historia-moderna/colonizacao-espanhola-na-america](http://www.ohistoriador.com.br/historia-moderna/colonizacao-espanhola-na-america)>. Acesso em: 10 mar. 2012.

OGLIARI, Italo. **Conto**: história e teoria. Disponível em: <http://www.portalgeobrasil.org/colab/italo.html>. Acesso em: 04 abr. 2012.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares roubados**: cinema, literatura e nacionalidade. Salvador: FAPESB/Quarteto, 2004.

PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. Estudos interartes: uma introdução. **Raído**, Dourados, v. 3, n. 5, p. 103-111, jan./jun. 2009.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. *In*: BRADLEY, Sculley; BEATTY, Richmond Croom; LONG, E. Hudson (Orgs.). **The american tradition in literature**. 3. ed. New York: Grosset & Dunlap Inc., 1967. p. 887-908.

PREZI. **Ricardo Denchuski**. 2014. Disponível em: [http://prezi.com/ugfxqubo\\_dch/ricardo-denchuski/](http://prezi.com/ugfxqubo_dch/ricardo-denchuski/). Acesso em: 25 jul. 2020.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 131-151.

RAMOS, Adrian. A cakewalk anunciou o lançamento do SONAR X1 para o mês de Dezembro de 2010. **AUDIOEMUSICA**. s.d. Disponível em: <<https://www.audioemusica.com.br/sonar-x1/>>. Acesso em: 21 out. 2013.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**. Tradução de Mario Pontes. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio T. (Orgs.). **Cadernos negros**. Três décadas: ensaios, poemas, contos. São Paulo: Quilombhoje: Secretaria Especial de Políticas para a Promoção da Igualdade Racial, 2008. p. 223-226.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROSA, Gideon Alves. **Leitura dramática: um recurso para revelação do texto**. 2006. 155 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética *in statu nascendi*. **Revista FACE – Comunicação e Semiótica**, Pós-Graduação, PUC/SP. 1998a. Disponível em: <[http://www4.pucsp.br/cos/face/s1\\_1998///critica.htm](http://www4.pucsp.br/cos/face/s1_1998///critica.htm)>. Acesso em: 20 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998b.

\_\_\_\_\_. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. *In*: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 177-201.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010a.

\_\_\_\_\_. Desafios da arte contemporânea e a crítica de processos criativos. *In*: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética: materialidade e virtualidade no processo de criação, 10., Porto Alegre, 2010b, RS. **Anais Eletrônicos** [...] Porto Alegre: PUCRS, 2010. p. 519-527. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10.html>> Acesso em: 21 dez. 2012.

SCHNITTMAN, Joana Luiza Schaun. **Entrevista**. Entrevistador: Lucia Terezinha Zanato Tureck. Salvador, BA, 2012. 1 arquivo .mp3 (50 min).

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

\_\_\_\_\_. Performance radiofônica: a plasticidade da palavra oralizada e mediatizada. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 26.; INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003, Belo Horizonte. **Anais Eletrônicos** [...]. Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <[http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003\\_NP06\\_silva.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_silva.pdf)>. Acesso em: 30 out. 2013.

\_\_\_\_\_. A peça radiofônica e a contribuição de Werner Klippert. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28.; INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro. **Anais Eletrônicos**[...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0989-1.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2013.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Domingos Paschoal Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

SOUSA, Rainer. Colonização Espanhola. **Mundo Educação**. s.d. Disponível em: <[www.mundoeducacao.com.br/historia-america/colonizacao-espanhola.htm](http://www.mundoeducacao.com.br/historia-america/colonizacao-espanhola.htm)>. Acesso em: 10 mar. 2012.

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz**: a experiência pedagógica da peça radiofônica. 2005. 191 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STREET, Eduardo. **O teatro invisível**: a história do teatro radiofônico. Lisboa: Página 4, 2006.

TAVARES, Maurício Nogueira. **A radionovela no Brasil**: de “Em busca da felicidade” à “Verdes vidas”. 1992. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Instituto Metodista de Ensino Superior, São Bernardo do Campo, 1992.

TECHTUDO. **Sound Forge Pro permite edição de áudio com qualidade profissional.** Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/sound-forge.html>>. Acesso em: 21 out. 2013.

TURECK, Lucia Terezinha Zanato. **Criação de um audiolivro e a temática da acessibilidade.** 2014. 191 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor.** Tradução de Carolina Alfaro. Palavra, Rio de Janeiro, n. 3, 1995.

\_\_\_\_\_. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença.** Tradução de Laureano Pegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSP, 2002.

VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Obras Completas – Tomo Cinco: Fundamentos de defectologia.** Tradução do Programa de Ações Relativas às Pessoas com Necessidades Especiais – PEE; revisão da tradução por Guillermo Arias Beatón. Cascavel, PR: Edunioeste, 2019.

WELLS, Herbert George. Em terra de cego (*The country of the blind* – 1899). Tradução de Renato Pompeu. In: CALVINO, Ítalo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 493-517.

\_\_\_\_\_. **The country of the blind and other stories.** A Penn State Eletronic Classics Series Publication. The Pennsylvania State University, 2004. Disponível em: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/hgwells/Country-Blind.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. **A terra dos cegos.** Tradução de Antonio Deodato Marques Leão, Larissa Loureiro Pereira e Flávio Azevêdo Ferrari. Grupo de Pesquisa PRO.SOM - ILUFBA. Salvador: UFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. **Terra dos cegos.** Disponível em: <http://deficienciavisual14.com.sapo.pt/r-terra-doscegos-hgwells.htm>. Acesso em: 12 maio 2012.

YOUTUBE. **Traditional andean music peru ecuador.** Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=Ka2\\_9mGkt0w](http://www.youtube.com/watch?v=Ka2_9mGkt0w)>. Acesso em: 04 out. 2013.

\_\_\_\_\_. **Musica instrumental Andina** (del Ecuador). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eAEAwgz8k3U&list=RD02qzzNUD4CDIM>>. Acesso em: 04 out. 2013.

\_\_\_\_\_. **Música instrumental Andina.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qzzNUD4CDIM&list=RD02qzzNUD4CDIM>> Acesso em: 04 out. 2013.

\_\_\_\_\_. **Cordilleras.** Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=Jo\\_sS-744dM&list=RD02qzzNUD4CDIM](http://www.youtube.com/watch?v=Jo_sS-744dM&list=RD02qzzNUD4CDIM)> Acesso em: 04 out. 2013.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da recepção. *In*: BONICCI, Thomas; ZOLLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. (rev. e ampl.) Maringá: EDUEM, 2009. p. 189-199.

ZUMTHOR, Paul. Permanência da voz. Tradução de Maria Inês Rolim. **A palavra e a escrita**, Revista O Correio da UNESCO, Rio de Janeiro: FGV, ano 13, n. 10, p. 4-8, 1985.

\_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo:** entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.





## ÍNDICE REMISSIVO

### A

*A terra dos cegos*, 11, 16, 18, 21, 36, 47, 49, 51, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 77, 78, 81, 82, 88, 91, 94, 95, 96, 98, 110  
acessibilidade, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 35, 36, 39, 51, 55, 56, 60, 78, 81, 82, 83, 86, 88, 91, 92, 93, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 110  
audiolivro, 11, 16, 17, 18, 19, 21, 29, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 60, 61, 64, 75, 77, 78, 79, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 110

### C

cegueira, 11, 15, 16, 17, 35, 39, 40, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 59, 88, 89, 90, 91, 93, 99, 101, 102  
conto, 11, 16, 21, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 76, 77, 78, 82, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 102, 103, 106  
crítica genética, 30, 31, 34, 101, 103, 104, 106, 107, 108  
Crítica Genética, 3, 18, 19, 30, 101, 103, 106, 109

### D

deficiência visual, 3, 15, 16, 18, 19, 21, 36, 47, 58, 81, 82, 83, 86, 88, 97, 98, 100, 101, 102  
dossiês genéticos, 18, 102  
DOSVOX, 11, 47, 78, 83, 86, 88, 94, 96, 97

### E

estética radiofônica, 17, 21, 22, 24, 70, 81, 97, 101  
exclusão social, 16

### F

fábula, 11, 16, 18, 21, 36, 37, 40, 41, 45, 47, 61, 81, 89, 91, 94, 95, 103

### G

gravação, 18, 19, 35, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 86, 94, 95, 103

### I

Inteligência Artificial, 16, 107

### L

leitura interpretada, 18, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 71, 78, 81, 95, 96, 98

### M

MecDaisy, 11, 18, 47, 78, 82, 83, 86, 94, 96, 97, 98  
mídias sonoras, 11, 17, 19, 21, 22, 23, 24

### P

palavra oralizada, 21, 23, 24, 109  
performatividade intermediática, 28  
pós-gravação, 19, 40  
pré-gravação, 19, 40, 42, 43, 60, 61, 65  
PRO.SOM, 17, 40, 41, 47, 60, 61, 62, 64, 78, 83, 101, 110, 115

### R

radiodramaturgia, 21, 22

### S

sígnica, 17, 22, 30, 99  
sonorização, 24, 95

### T

tecnologias assistivas, 81, 82  
transcrição, 27, 28



## **SOBRE A AUTORA**

**Lucia Terezinha Zanato Tureck** é pedagoga, mestre em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atua como professora do Curso de Pedagogia e do Mestrado em Educação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), *Campus* de Cascavel. Exerce a coordenação adjunta do Núcleo de Educação a Distância (NEaDUNI) da Unioeste. É membro do Grupo de Pesquisa História, Sociedade e Educação no Brasil – Grupo do Oeste do Paraná (HISTEDOPR), do Programa Institucional de Ações Relativas às Pessoas com Necessidades Especiais (PEE) da Unioeste e do Grupo de Pesquisa Tradução, Processos de Criação e Mídias Sonoras (PRO.SOM), da UFBA. Participa do movimento social de pessoas com deficiência de Cascavel, Paraná.



Afirmamos que caso seja infringido qualquer direito autoral, imediatamente, retiraremos a obra da internet. Reafirmamos que é vedada a comercialização deste produto.

1ª Edição          dezembro de 2020

**Navegando Publicações**



**NAVEGANDO**

[www.editoranavegando.com](http://www.editoranavegando.com)

[editoranavegando@gmail.com](mailto:editoranavegando@gmail.com)

Uberlândia – MG

Brasil





“Ser cega era muito melhor do que ser negra, pois o respeito e a consideração dirigidos à Flora eram a contradição vivida diariamente por Cecília. A vida não é um conto, pois se assim o fosse, por certo seria preferível ser negro a ser cego, porém, o que se nota é que, se hoje uma pessoa negra e uma pessoa cega, com o mesmo grau de escolaridade, ou que o cego tenha uma titulação mais vantajosa em relação ao negro, com certeza o negro ficará com o cargo, se este for o pleito. Pois é sabido que muitas empresas preferem pagar multas exorbitantes a contratar pessoas com deficiência, ainda mais se esta deficiência estiver relacionada à visão.”

Recepção do conto *A cega e a negra*

“A narração do conto permeada pela descrição minuciosa do vale possibilitou-me construir na mente aquele lugarejo e ter uma sensação de visualizar a natureza tão belamente presente e cultivada/preservada pelos cegos, os quais mesmo sem enxergar, tinham a capacidade de trabalhar, ensinar as crianças, dar explicações fundamentadas em suas crenças, cuidar do “forasteiro” que chegou faminto e machucado, dentre outros aspectos que expressaram as aptidões destes sujeitos.”

“A sociedade é planejada não pensando na existência de pessoas com deficiência, mas na reprodução deste regime societário. As conquistas recentes em termos de história referente à acessibilidade por parte das pessoas com deficiência são resultados de uma organização coletiva, enfrentamentos políticos, mobilizações e pressões. Não fosse isto, o Estado não se preocuparia em dar respostas ou atender determinadas demandas, haja vista que não é de seu interesse. Embora tenha havido alguns avanços, a falta de acessibilidade ainda é imensa, seja nas ruas/calçadas; transporte; escolas; prédios públicos ou comerciais, etc.”

Recepção do conto *A terra dos cegos*

