UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

SIDNEY VICENTE DE ANDRADE

LEITURA LITERÁRIA E DEFICIÊNCIA VISUAL NO CONTEXTO DAS MÍDIAS DIGITAIS

CAMPINA GRANDE – PB
2015

SIDNEY VICENTE DE ANDRADE

LEITURA LITERÁRIA E DEFICIÊNCIA VISUAL NO CONTEXTO DAS MÍDIAS DIGITAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Intermidialidade

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE – PB
2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

A553l Andrade, Sidney Vicente de
Leitura literária e deficiência visual no contexto das mídias digitais [manuscrito] / Sidney Vicente de Andrade. - 2015.
136 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, 2015.
"Orientação: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Artes".

1. Leitura Literária 2. Portador de Deficiência Visual 3. Mídia Digital 4. Acessibilidade 5. Tecnologia de Informação e Comunicação - TIC´S I. Título. 21. ed. CDD 372.4

LEITURA LITERÁRIA E DEFICIÊNCIA VISUAL NO CONTEXTO DAS MÍDIAS DIGITAIS

SIDNEY VICENTE DE ANDRADE

Aprovada em 17 / 06 / 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

JOANA B SOUSA

ProfA. Dra. Joana Belarmino de Sousa
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Dedico, com gosto e satisfação, este exercício de autoconhecimento, à mulher que me desvendou mais facilmente e, desse modo, me ajudou tanto a desbravar a mim mesmo, Lourdes Xavier, mãe de coração e eterna mentora, a quem o título de mestre calharia tão melhor, justamente por nunca ter feito questão de título algum.

AGRADECIMENTOS OU TODOS OS OMBROS

Tem-me ficado cada vez mais nítida, à medida que sigo avançando com meus passos, depois de passar a precisar de outros meios para encontrar meus caminhos, esta confortável transição do papel que o ombro cumpre na relação entre nós, humanos sempre necessitados, quer admitamos ou não, da companhia uns dos outros. O lugar do choro e do desabafo do amigo, o pedestal para os queixos entre abraços que se ancoram, enfim, o canto a que eu recorria sempre que precisava parar, então, passou desse templo do amparo estático para o ponto de partida de indispensáveis movimentos. A minha mão, antes pendida, recorre, agora, ao espaço do sossego para me abrir caminhos guiados com a boa vontade dos olhos alheios. Os ombros, tão negligenciados, tornaram-se faróis para a vista apagada. Não se perder, eis o medo que apavora dentro do escuro imposto. Na superfície dos ombros, os caminhos ocultos se fazem desbravar, porque andar junto parece acender, na dimensão do próprio ato, uma chama sem incêndio capaz de gravar a fogo , mesmo na superfície de retinas desbotadas, os trajetos que desbravamos a partir deste contato, tão necessário e simples, entre alguém que precisa e alguém que pode. Porque ambos querem. Querer o próximo passo é a melhor qualidade dos ombros que me guiam.

Agradeço, em primeiro lugar, assim, àqueles cujos modelos serviram para forjar meus próprios ombros. Do útero dela aos braços dele, passei por muitos caminhos desde que meus pais, Francinete e Severino, começaram a me puxar pela mão, mesmo antes de desconfiarem da minha futura necessidade de ombros. Principalmente, pela crença de que eu podia mais e, depois, por não deixarem-se abater e por terem se permitido convencer que eu também não precisava deixar de poder mais, mesmo sem enxergar, eles estiveram comigo em cada lágrima derramada e cada sopro, de desilusão ou esperança, a cada surpresa entre um exame oftalmológico e uma prova de admissão, lendo a bula do colírio e o formulário da inscrição, me acompanharam, como quem diz: vai à frente, que te empurramos, filho. Acostumado que fiquei a estar ligeiramente atrás de quem me acompanha, agora, preciso me lembrar sempre da simples lição que eles me ensinaram, inconscientemente, porque cuidar é teorizar sem palavras: “você precisa continuar, pois teu caminho também é o nosso”.

Depois deles, ao ombro mais parecido com o meu, pelas constantes caronas, mesmo diante da falta de tempo ou paciência, em face da pressa ou do ócio, agradeço ao meu irmão mais novo, Sidelan Andrade, porque saber conduzir e sair do próprio percurso em benefício do caminho alheio não é para todos, apressados que nos acostumamos a ser, querendo muito

chegar o mais rápido possível a metas invisíveis, sem ao menos perceber quem estamos a atravessar no meio de tantas rotas inadiáveis, aparentemente inadiáveis.

Aos queridos amigos de antes da minha necessidade de ombros, Samelly Xavier e Anderson marcos, ambos tão crentes em mim. Muitas vezes, mais crentes do que eu mesmo. Agradeço-lhes por terem aparecido ainda a tempo de que eu lhes desvendasse os sorrisos e franzir das sobrancelhas, mas principalmente agradeço-lhes por terem permanecido até hoje, figuras muito presentes não só na minha memória visual, mas na minha trajetória acadêmica. Conheci-os por conta das duas graduações nas quais me aventurei e, cada um a seu modo, me trouxe até aqui, mostrando direções e indicando caminhos, sem sequer eu precisar encostar em seus ombros. Mesmo assim, quando puderam, estenderam-me também estes mesmos ombros já avistados por mim antes, me revelando, assim, que olhar e tocar pertencem a dimensões completamente diferentes e que, portanto, apenas enxergar os fatos nunca será suficiente para esgotar a potencia dos fatos.

Desses dois, afinal, cheguei aos tantos outros colegas de ofício que me marcaram no mestrado. Aqui pude divisar muitas teorias e aprender a enxergar sem olhos. Agradeço, então, àqueles cujas vozes me permitiram desenvolver o novo olhar que precisava ao me aventurar neste Programa. Em primeiro lugar, por ter aceito o desafio de acompanhar, às cegas, uma pesquisa tão imprevisível, pelos apontamentos sempre certeiros e objetivos que me ajudavam a ser menos abstrato (essa mania que não perco, nem de olhos fechados), agradeço ao meu orientador, Luciano Barbosa Justino, com o desejo de ter conseguido absorver do convívio acadêmico a sua habilidade com nossos objetos de estudo. Depois, àquela que, aparentemente, mais ternamente me compreendeu, seja no que escrevo, seja no que faço, e mesmo naquilo que cuspo sem filtros, pedindo desculpas por tê-la ofendido na primeira vez que nos reunimos depois da aula, numa conversa informal entre estranhos que gostavam das mesmas coisas, ainda que eu saiba da desnecessidade das desculpas, pois sua qualidade mais admirável para mim é a afetividade desafetada e sem melindres, agradeço a Elisa Mariana, jovial e inquieta, querendo muito imitar sua mania de nunca parar.

Agradeço também à mulher que começou tudo isso em Elisa, sua mãe e nossa tão amável professora, Geralda Medeiros, pelo carinho com que envolve a literatura dentro dos corações aflitos dos estudantes, nutrindo, eu, a vontade imensa de, quem sabe um dia, ser capaz de guardar comigo ternura o suficiente para encantar um departamento inteiro, como ela tão espontaneamente faz. Pelos bombons, biscoitinhos, bolos e mimos da efusiva Zuleide Duarte, estes que vinham sempre recheados com bastante exuberância e bagagem literária, agradeço-lhe pelo calor com que me teve em suas aulas, e espero, ao cabo de mais ou menos

duzentos anos, ter conseguido ler metade de tudo o que ela já leu. Por fim, imensa gratidão ao brilho tão intenso dos olhos de Diógenes Maciel, cuja competência me inspira e cuja paixão pela arte me fez, muitas vezes, revigorar meu ânimo, este que não poucas vezes arrefeceu diante da dúvida e da insegurança no período delicado em que me aventurei com este mestrado; ainda, reitero, não vou esquecer das conversas que tivemos sobre meu objeto de estudo e de como aquele brilho de seus olhos conseguiu ofuscar a minha apatia de estar tratando com teorias essas coisas que, em mim, apareceram na prática e sem anúncios; agradeço-lhe, enfim, por ter me mostrado na pele, entre textos e cafés, que, enxergando ou não, precisamos sempre ter, como disse Pessoa pela boca de Caeiro, "o pasmo que tem uma criança se, ao nascer, reparasse que nascera deveras".

É que, a propósito, não me faltaram pasmos. Quanto aos companheiros de estudo, em primeiro lugar preciso agradecer ao primeiro mestrando com quem tive o privilégio de cruzar, na primeira aula do primeiro semestre, durante a primeira vez que eu saía de casa sozinho depois de ter perdido a visão; ao meu lado, Fábio de Lima mal desconfiava que eu sentia, ali naquela carteira, a exata sensação que meu eu de cinco anos de idade provavelmente sentira ao ser deixado na escolinha, sozinho, para valer-se -se de si mesmo, pela primeiríssima vez. Desamparado, o meu receio, na ingenuidade de quem ainda está para descobrir como agir fora de casa depois de adulto transformado, era a assinatura na lista de presença que seria ali passada; ao chegar a minha vez, caneta na mão, papel em branco inatingível à minha frente, Fábio entendeu e ofereceu não o ombro, mas a mão que me indicaria o primeiro traço desenhado por conta própria, eu sem família ou amigos que soubessem de mim a priori; Fábio, sem querer nem pretender, me ensinou que pedir ajuda não fere, tanto quanto ajudar não incomoda e, mais ainda, que esclarecer sempre é mais fácil do que se envergonhar; assim, o primeiro gesto de amizade que consegui extrair de um estranho lhe pertence; por condensar em si tantos primeiros, dificilmente esquecerei de Fábio, voz 'mansa, inteligência plácida e, me disseram, olhos azuis cujo claro transparece até para quem quase se esqueceu do tom que o azul tem.

Depois me acalmei e conheci os demais, me afeiçoei e descobri pessoas interessantíssimas, sem precisar de uma imagem que as determinasse. Apesar da turma inteira ter me tocado de alguma forma, uns mais do que outros, como sempre, se destacam, por terem deixado a marca de seus ombros sobre os meus. Agradeço ao ombro ao mesmo tempo casto e profano de Andreia Luiza, que me guiava tímida e sem hesitações. Agradeço ao ombro desbravador e enigmático de José Júnior, que me guiava meio querendo ser guiado também, satisfeito que estou de ver ele tendo achado seu próprio caminho. Agradeço ao ombro, aliás,

ao cotovelo de Huerto Luna, alto demais pra me guiar, mas que o fazia com elegância e leveza. Agradeço ao ombro carnavalesco de Abisague Cavalcanti, a não se contentar com a mão apenas e exigindo me guiar por meio do melhor abraço condutor já avistado por aqueles corredores.

Mas, em especial, agradeço muito ao ombro que mais me acompanhou, entendeu e conduziu desde que resolvi dar início a esta pós-graduação. O ombro que me encontrou meio por acaso, no dia da prova de proficiência em língua estrangeira, porque a prova anterior eu precisara fazer em sala separada dos demais candidatos. Aquela ligeira e amarga sensação de isolamento, então, foi Waldívia Oliveira quem dissipou, do jeito que ela sabe fazer muito bem, cheia de gestos e modos, ondas e curvas, como uma encantadora de serpentes que conseguiu, com seus movimentos, convencer mesmo quem não pode vê-los. Agradeço pelas noites de desabafos e pelas manhãs de fofocas, por ter me apresentado à criança mais fascinante que conheci nos últimos anos, seu filho, Arthur Wallace, em quem me vejo refletido, como num espelho em retrospecto. Por ter me acompanhado, ombro a ombro, nas mesmas dúvidas e aflições acadêmicas, e até por ter dividido comigo o mesmo orientador, porque, assim, acabamos formando um time muito empenhado em não perder jogando em casa. Pelos chás e biscoitos, almoços e jantares, pelos telefonemas e mensagens de voz, pelos olhos que me acudiram tantas vezes mostrando-me a frase que não fazia sentido ou a pontuação fora do lugar. Pela amiga que se tornou, por ter transcendido a minha necessidade de ombros, Waldívia sempre ocupará um lugar cativo dentro dessas minhas memórias à meia luz.

Mas não só da turma com quem dei entrada vivi esse percurso. Encantadores efeitos colaterais me saltaram do convívio com o Programa durante estes pouco mais de dois anos. O primeiro deles, ombro ao qual eu já havia me afeiçoado, aliás, antes do mestrado, pois, afinal, o mundo é pequeno demais para querermos evitar certos reencontros, foi Duílio Cunha, que se apresentara a mim por meio do querido Anderson Marcos e que, tão querido também, coincidiu de estar ali no lugar certo, na hora certa; porque quis me ensinar o ritmo teatral nos degraus das escadas, para que eu não rolasse de cômoda conveniência pelas rampas, e porque, quase como outro irmão, também me deu preciosas caronas, encurtando o caminho irregular entre minha casa e a universidade, agradeço-lhe, na expectativa da próxima vez em que a vida nos fará coincidir novamente. Segundo, ao efeito colateral mais inspirador do qual eu poderia ser acometido, agradeço ao melhor bibliotecário das nuvens que eu poderia desejar, Carlos Adriano, pelos valiosíssimos (e numerosos) conselhos, indicações e livros que me deu, pelo tamanho que esta dissertação tomou graças a tão valiosa fonte de pesquisa, por ser o culpado

de eu querer falar em prol do livro digital sem esquecer que o papel também tem seu *hype* pós-moderno, por me despertar a sensatez de não adotar maniqueísmos ou binarismos fúteis, por transbordar inteligência e carisma sem, no entanto, cair na vulgaridade dos preciosismos e, assim, se mostrar para mim como um ombro igual ao qual eu queria tanto ser quando crescer.

Por fim, como aparecendo de repente e, igualmente de repente, decreta que permanecerá, o terceiro efeito colateral está sobre os ombros de Adelino Silva, cuja doçura me desperta certa necessidade de revigorar a fé nas pessoas, agradeço-lhe pelo esforço calmo e insistente com que faz tudo o que se propõe a fazer, pelo empenho em estreitar os laços que julga importantes, por reavivar em mim uma inocência perdida, por me fazer enxergar a diferença entre inocência e ingenuidade, pelo ombro que sempre chega quando eu mais preciso, pela paciência perdida e reencontrada nele, pela sutileza nas palavras que, obviamente, esqueci e, aparentemente, custarei a recuperar, por ser, afinal, para mim, olhando-o do meu modo meio embaçado e sombrio, o desenho possível, ainda que em seu primeiro rascunho, daquela frase de efeito que eu preciso tanto interiorizar: "há que endurecer, mas sem perder a ternura".

Aparentemente, ao meu redor, tudo girou de modo a me circunscrever dentro de uma atmosfera propícia. No meio do caminho, entre um semestre e outro, acabei conhecendo a minha melhor companhia. Sem nada pretender, esbarramo-nos, porque eu sou distraído demais e ele, sem alguém que lhe indique a direção, se perde fácil. Mas não se abandona. Nem larga de mão. Esbarrou mas, no tempo da colisão, decidiu que ficaria, pediu pra ficar e ficou. Agradeço, logo e muito, a Wallace Fernandes, porque depois que eu lhe disse da minha necessidade de ombros, não se contentou e me ofereceu a própria mão. Pelo companheirismo que me dedica, por me permitir dedicar tão belo companheirismo também. Por não me entender sempre, mas, ainda assim, achar que entender não é tão determinante assim. Pela presença que instaurou nos meus turnos, do bom dia ao boa noite, Por ter me dado um pôr do sol inédito, me incluindo em uma paisagem inalcançável, mas a alcancei porque sentir vem de dentro e não pressupõe o funcionamento perfeito de um órgão imperfeito e falível. Pelo senso de humor que alegra meus não tão raros dias de cansaço, por escutar, sem tédio ou impaciência, as inevitáveis reclamações de alguém que convive com um desafio constante impossível de ser revertido, por acolher as lágrimas de meus olhos vazios e por enchê-los também, com seu modo peculiar de me fazer sentir acolhido. Pela amizade e cumplicidade que estão acima dos contratos e, melhor ainda, por este fato ter se dado espontaneamente, sem

audiências ou testemunhas. Por ser a testemunha ocular daquilo que meus olhos não alcançam e por me estimular sempre para que eu alcance o que puder, com ou sem visão.

Muitos caminhos me trouxeram até aqui, e eu não poderia esquecer-se dos primeiros passos que dei, ainda inconscientemente, em direção aonde agora me encontro. Preciosos contatos fiz, durante aquele período suspenso em que ficamos, quando passamos por mudanças tão bruscas e a vida nos força a reajustar nossos modos e propósitos. Tateando muito, aprendendo solitário, mas nunca sozinho, acabei encontrando, não nos ombros, mas nas vozes dos queridos amigos involuntários, Fernando Scalabrini, Renata Fonseca, Ricardo de Melo, Ricardo Cheruti e Sonny Pólito, componentes da equipe atual do Podcast "Papo Acessível" (www.papoacessível.com.br), além de Ana Gouvêa e Alexandre Costa, que dela já fizeram parte e agora ocupam outros espaços virtuais; enfim, este grupo de pessoas cujas experiências, tão próximas da minha, fizeram-nos querer compartilhar tantos conhecimentos e vivências novas. Posso afirmar, inclusive, que eles todos, unidos no propósito de divulgar e difundir maneiras novas de acessar e consumir tanta informação disponível a quem tiver olhos ou não para ver, foram em grande parte os responsáveis pela pesquisa aqui desenvolvida, uma vez que, a partir dos episódios do seu Podcast, produzidos desde 2012, coincidentemente o mesmo período em que passei a precisar realmente das tecnologias assistivas, enfim, por meio do conteúdo que eles disponibilizaram e ainda disponibilizam, gratuitamente e com tanta competência, eu pude começar a aprender boa parte daquilo que precisei pôr em prática para efetivar o texto e a investigação pretendidos com meu projeto, além do que, pelas suas vozes ecoando em minha então mente abandonada, pude entender, pela primeira vez e à distância, que eu não estava nem precisaria estar sozinho para me adaptar à esta condição tão desnorteante. Assim, ao Papo Acessível, mais do que agradecer, devo-lhes o fato de me ter sentido capaz o suficiente para concluir um mestrado cujo projeto leva em conta duas áreas para mim tão caras: a literatura e as tecnologias da informação acessíveis.

Por falar em aprender, termino agradecendo a toda a equipe do Instituto de Assistência e Educação aos Cegos do Nordeste, aqui de Campina Grande, expressa nas pessoas de Adenize Queiroz e John Queiroz, por terem visto naquele "recém-cegado" garoto pasmado que bateu à sua porta o potencial de fazer alguma diferença, depois de tanta coisa aprendida por conta própria. Suponho que certa aura do espanto fuja aos olhos experientes de quem já há muito aprendeu a enxergar, sem luz, por trás dos medos daqueles a quem ajudam. Aos diretores do instituto, assim, agradeço pela oportunidade dada de aprender tão mais do que eu já sabia, a partir do convívio diário e próximo com meus iguais; além de ter podido me tornar, eu mesmo, um ombro a guiar outros ombros. E mais, sinto-me pleno de gratidão pela gostosa

sensação de descobrir com eles todos, alunos, professores e funcionários do Instituto, videntes ou cegos, que aprender junto sempre será o jeito mais eficaz para transcender a nós mesmos e nossas limitações.

“Acabo sempre fazendo coisas para não gritar, como contar essa história.”
In: Triângulo das Águas – Caio Fernando Abreu

“Você é um romântico incurável. [...] Não é de livros que você precisa, é de algumas coisas que antigamente estavam nos livros. [...] Os livros eram só um tipo de receptáculo onde armazenávamos muitas coisas que receávamos esquecer. Não há neles nada de mágico.”
In: Fahrenheit 451 – Ray Bradbury

“O livro o fascinava, ou, mais exatamente, tranquilizava-o. Em certo sentido não lhe dizia nada de novo, o que era parte do fascínio. Dizia o que ele teria dito, se tivesse a capacidade de organizar os seus pensamentos dispersos. [...] Os melhores livros, compreendeu, são aqueles que lhe dizem o que você já sabe.”
In: 1984 – George Orwell

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é formular uma base teórica que considere os processos envolvidos na leitura de uma obra literária, dentro das seguintes especificidades: realizá-la sem enxergar a palavra escrita, por meio de formato digital ou digitalizado do livro, através de voz sintetizada e elaborada por softwares leitores de tela que dão acesso sonoro ao que está grafado nas telas daqueles dispositivos capazes de proporcionar este tipo de acessibilidade, no contexto da experiência de vida da pessoa cega. Base esta que poderá ser desdobrada diante das inúmeras possibilidades resultantes da relação entre indústria cultural, livro, leitura e deficiência visual. Partimos, assim, da pressuposição deste acesso ao material literário enquanto prática de leitura a partir de uma perspectiva metodológica em torno de três eixos: a semiótica Pierciana, calcada em relações triádícas para compreender os processos de significação (o estímulo, a percepção e a interpretação); a abordagem risomática proposta por Deleuze e Guattari (1995), na qual o livro é entendido como agenciamento, sem objeto nem sujeito, mesmo uma máquina literária; e as perspectivas midiológicas presentes em Pierre Lévy (2004), Marshall Macluhan (2005) e outros. Procuramos esclarecer, primeiro, as relações entre pessoa cega e apreciação artística para, posteriormente, tratar da natureza da palavra descritiva e do potencial narrativo literários, de modo a estabelecer uma relação entre palavra, imagem e representação. Depois, coube-nos explicitar os aspectos maquínicos, não só dos meios tecnológicos em questão no ato da leitura por vias de leitores de tela, mas também explorar o potencial midiático da linguagem verbal e o seu papel no estabelecimento das significações possíveis entre sujeito cego e dispositivo dentro do ato da leitura. Consideramos, ainda, a leitura enquanto processo humano que perpassou tantos níveis, do oral ao escrito ao digital, para entender as razões pelas quais os conceitos tratam este ato como pressuposto da visão e tentar definir o papel dos leitores de tela neste panorama. Surgiu-nos, assim, o termo "audioleitura eletrônica", provisoriamente, para distinguir melhor nosso objeto. Logo, procuramos elucidar o conceito de "audioleitura eletrônica", afinal, por meio de um exemplo prático, isto é, uma experiência pessoal de leitura relatada a partir da vivência deste pesquisador, em três dispositivos que oferecem acessibilidade (um smartphone, um tablet e um computador pessoal), a fim de ilustrar as particularidades de leituras feitas em condições tão específicas, valendo-nos dos pressupostos oferecidos pela Estética da Recepção (ZILBERMAN, 1989) e, a partir das impressões suscitadas por este experimento, construir possibilidades de interpretações que considerem as tensões travadas entre os motivos, os meios e as competências em jogo durante a audioleitura eletrônica.

Palavras-chave: Leitura Literária. Deficiência visual. Acessibilidade. Audioleitura Eletrônica. Leitores de Tela.

ABSTRACT

This work's main objective is to formulate a theoretical basis, in order to consider the processes of Reading a literary piece within the following specificities: to execute it by not seeing the written word, in a digital or digitalized book, throughout a synthetized voice elaborated by screen readers software's that give sound access to the graphic content of those gadgets capable of offer such kind of accessibility, into the context of life experience of people who are visually impaired. Such base will enable future developments, when we consider the various possibilities that result from the relations amongst cultural industry, book, reading, and visual deficiency. Thus, we assumed this kind of reading practice through a methodological basis concerning three perspectives: Peirce's semiotics, which interprets signification by relating stimulus, perception, and interpretation; Deleuze and Guattari's (1995) rhizome view of the book as a intermediation with no object or subject, but a literary machine; and the Mediology theories presented by Pierre Lévy (2004), Marshall Macluhan (2005), amongst others. We aimed, at first, to clarify the relationship between the visually impaired person and artistic appreciation, and then to contemplate the descriptive nature of written word, as well as the literary narrative potential, in order to stablish a relation between word, image, and representation. Later, it was convenient to explain the media aspects not only of the technological means used when reading with a screen reader, but also to explore the mediological potential of the verbal language, as well as its role in creating the many possible significations between blind subject and gadget during the act of reading. We contemplated, yet, the reading as a human process that have been through so many levels, from oral, to written, to digital, so that we could understand the reasons why the usual conceptions treat such act as a presumption of the sight, and also to try and define the role the screen readers play in this situation. It appeared to us, then, the term "electronic audioreading", provisionally, so that we could distinguish better our object. Therefore, we illustrated the concept of electronic audioreading through a practical example, that is, a personal experience of reading reported by this researcher, made in three gadgets that are able to offer accessibility (smartphone, tablet, and personal computer), so that we could illustrate the various particularities of readings managed within such specific conditions, guided by the perspective offered by the Reception Theories (ZILBERMAN, 1989), so that we could build, by the impressions inspired by this experiment, interpretative possibilities that include the tension generated between the motives, the means, and the skills that take place during the electronic audioreading.

Keywords: Literary Reading. Visual Impairment. Accessibility. Electronic Audioreading. Screen Readers.

SUMÁRIO

UM LEITOR PARTICULAR: À GUISA DE INTRODUÇÃO 16

CAPÍTULO 1 28

1 A VIDÊNCIA LITERÁRIA: O PAPEL DA PALAVRA PARA A EXPERIÊNCIA NARRATIVA INVISÍVEL 28
1.1 ARTE E CORPO: APRECIAR SEM ENXERGAR 29
1.2 PALAVRAS E IMAGENS: CONCEITOS QUE TRANSCENDEM A VISÃO 34
1.3 CONTAR E MOSTRAR: NARRAR É PRECISO 42

CAPÍTULO 2 49

2 ENTRE CORPO E LEITURA: UMA MIDIOLOGIA DO NÃO VER 49
2.1 MÍDIA E CORPO: DO SOM À IMAGEM 50
2.2 A TÉCNICA QUE PERMITE ENXERGAR 56
2.3 A PALAVRA-MÍDIA E O EXEMPLO DA AUDIODESCRIÇÃO 63

CAPÍTULO 3 69

3 A CEGUEIRA LITERÁRIA: A LEITURA NOS CONTEXTOS ORAL, ESCRITO E DIGITAL 69
3.1 ENTRE O ORAL E O ESCRITO: OPOSIÇÕES E DISPOSIÇÕES 70
3.2 O QUE É VER, O QUE É LER? 73
3.3 A VOZ DA ESCRITA: O MEIO DIGITAL E O RETORNO AO SOM 83

CAPÍTULO 4 93

4 UM LEITOR E QUATRO LEITURAS: A RECEPÇÃO DA AUDIOLEITURA ELETRÔNICA 93
4.1 PRÉ-DEFINIÇÕES E TECNICALIDADES 94
4.2 HORIZONTES CONVERGENTES: QUEM LÊ, O QUE É LIDO? 103
4.3 DIÁRIOS DE UMA AUDIOLEITURA ELETRÔNICA 110

CONSIDERAÇÕES FINAIS 128

REFERÊNCIAS 133

UM LEITOR PARTICULAR: À GUISA DE INTRODUÇÃO

Em face do atual estado das tecnologias da informação, o que não faltam são recursos para o acesso aos diversos e multifacetados tipos de conteúdos oferecidos massivamente pela indústria cultural. Cinema, música, Televisão, Video-Games, Quadrinhos, e outros tantos ramos da expressão configuram-se como subclasses para esta indústria que, de modo inesperado, também precisou incorporar a Literatura no seu arsenal de opções viáveis (e rentáveis) de conteúdos consumíveis.

As tecnologias que proporcionam o alcance de tantas possibilidades acompanham o ritmo frenético do humano contemporâneo. As ferramentas precisam ser sempre atualizadas para que o sujeito possa estar sempre se atualizando. Diante da necessidade de progresso, é também necessário contemplar a maior quantidade e diversidade de pessoas. Em épocas anteriores, a saber, a limitação visual já consistiu em impedimento à leitura, quando mesmo a aquisição de uma lente de aumento ainda não estava tão simplificada como hoje, com óticas e lojas "multi-especializadas" para cada conveniência.

Para os casos em que a limitação visual era impeditiva para a leitura impressa, o acesso à arte escrita estava relegado a ouvir-se o que alguém de boa vontade lia. O método Braille, então, surgiu (em 1825), trazendo consigo a desnorteante noção de que não era mais preciso, necessariamente, ter olhos para ler. Depois, os gravadores de som deram origem ao conceito de áudio-livro. Veio o computador pessoal, posteriormente, mostrando ainda que, para os que querem/precisam ouvir a história escrita, não mais dependia-se da boa vontade alheia. Sintetizadores de voz aplicados a programas de leitura de texto fazem o serviço e dão autonomia a quem está impossibilitado de enxergar.

Mais especificamente, esse jeito de acessar a obra literária por meio digital vocalizado provoca alterações tanto na concepção quanto na recepção do texto. Estas mudanças são fundamentais para perguntar-se que tipo de Literatura está sendo feita atualmente e, mais importante ainda, que tipo de Literatura está sendo apreciada, a despeito do modo como foi concebida.

A tendência principal, no campo das tecnologias da informação, é sofisticar cada vez mais as formas de acesso ao conteúdo multimídia, por meio de dois aspectos principais: a usabilidade – que garante a facilidade com que o usuário se familiariza com uma ferramenta – e a acessibilidade – a capacidade desta ferramenta ser usada pelo maior número de sujeitos. Pensar em acessibilidade não significa apenas adequar ambientes ou aparelhos em prol de determinadas necessidades especiais humanas, mas garantir que qualquer sujeito terá

condições de exercer sua autonomia, independente da condição física, sensorial ou mental, seja ela permanente ou provisória.

Neste sentido, esta pesquisa pretende, a priori, inserir o campo Literário na discussão da acessibilidade, na medida em que tem por objeto um instrumento que funciona de modo a incluir pessoas com deficiência visual nos processos vigentes de apreciação e consumo da arte e da indústria literárias.

Para além da questão inclusiva, contudo, a recepção de obras literárias por meio de tecnologias de acessibilidade a sujeitos com limitação visual (leitores de tela e sintetizadores de voz) alteram o modo como o texto é recebido e, portanto, sugere preciosas discussões sobre a natureza da arte literária contemporaneamente, no atual estado da simulação humana pela máquina. Se as artes são manifestações dos sentidos (este termo tomado em sua ambiguidade: sentido de significado e sentido de meio corporal de apreensão de conteúdos, visão, audição, tato...), em que sentido a Literatura se manifesta agora, quando pode-se ler não mais apenas com os olhos, mas também com os dedos e com os ouvidos?

A crise de conceitos pressuposta pela interface homem-computador ganha proporções determinantes para o campo Literário em face deste tipo de tecnologia que, quando estiver bem desenvolvida e plena em sua acessibilidade, disponível para usufruto de todos, inclusive daqueles que não possuem limitações visuais, gerará uma nova maneira de apreciação artística que precisa ser observada de perto, ou talvez nos percamos futuramente entre palavras invisíveis, acessíveis ao toque e sussurradas aos ouvidos desatentos

Em termos práticos, o objetivo principal deste trabalho é formular uma base teórica que considere os processos em jogo diante da leitura de uma obra literária, dentro das seguintes especificidades do caso em questão: realizá-la sem enxergar a palavra escrita, por meio de formato digital ou digitalizado do livro, através de voz sintetizada e elaborada por softwares leitores de tela que dão acesso sonoro ao que está grafado nas telas daqueles dispositivos capazes de proporcionar este tipo de acessibilidade; tudo isto, claro está, no contexto da experiência de vida de pessoas com deficiência visual. A intenção é que esta base teórica dê margem para desdobrar estudos e análises mais específicas acerca das inúmeras possibilidades de leitura e incontáveis processos que se estabelecem devido à diversidade de contextos sociais, subjetivos, econômicos, e tantas outras variáveis que entram em jogo diante da relação entre industria cultural, livro, leitura e deficiência visual, ou mesmo deficiências visuais, dada a enorme gama de diferenças que se verificam entre os sujeitos de acordo com o tipo de lesão ocular apresentados.

A construção social em torno do ver aponta para um modo de nos estabelecermos culturalmente na medida em que apreendemos, por via dos olhos e da luz que neles adentra, os mais variados conteúdos produzidos pelas humanidades. Saturados de imagens, então, acabamos por fazer com que os demais sentidos, aparentemente, cumpram um papel acessório ao da visão. Consequentemente, dada esta importância capital que empregamos historicamente à capacidade de enxergar, não é surpreendente que também o seu contrário figure no nosso imaginário e na construção de conhecimento. Assim, falando em termos talvez demasiado abstratos, é na medida do poder ver que calculamos a preponderância de um eventual não-ver, seja ele imposto ou voluntário.

Logo, a visão e, por consequência, a cegueira, enquanto fenômenos culturais, têm servido desde sempre para as mais diversas teorizações , principalmente no que diz respeito à criação literária. De maneira sintética, Afonso Romano de Sant'ana (2006) nos apresenta seis concepções recorrentes da dicotomia vidência/cegueira, que denotam, cada uma a seu modo, uma perspectiva particular acerca da construção narrativa do conhecimento em torno da visão.

Em primeiro lugar, importa ressaltar a relação direta existente entre estes dois conceitos, pois muito estamos familiarizados com a associação direta travada entre saber e ver. Daí decorre a "primeira cegueira" apontada por Sant'anna, aquela que leva o indivíduo privado dos olhos a estabelecer um contato mais profundo com o saber que estava amortecido pela distração de enxergar, dotando a incapacidade física dos olhos de uma qualidade potencializadora, ao invés de anuladora, da inteligência e/ou sensibilidade. Tão amplificadora esta noção que culmina na associação entre o não-ver físico a um ver abstrato e potencial, a ponto de proporcionar poderes divinatórios; logo, a cegueira enquanto pré-visão nos permite compreender uma opção artística narrativa que privilegia um mundo imaginário mais real do que a realidade visível.

Em segundo lugar, oposta e correlata à primeira interpretação do não-enxergar, temos também a cegueira enquanto ignorância, advinda da quase inevitável determinação de que é preciso ver para saber. Depois, observamos a cegueira enquanto pacto do não-ver, esta mais social do que individual e, portanto, mais abstrata e diluída nas narrativas, tratando-se da incapacidade generalizada de perceber e do medo de enfrentar uma realidade que se sobrepõe a nós mesmos.

Três cegueiras diferentes para outras três vidências. A primeira destas dá conta do ver enquanto ousadia, numa oposição direta àquela cegueira social, com a qual ousamos falar o indizível, esclarecer o obscuro e denunciar a cegueira alheia; insistir em enxergar o que a autoridade não quer que seja visto geralmente tem por punição a privação da visão. Depois,

temos o excesso de visão, o hiperolhar: na medida em que se propõe a dar conta de todas as minúcias, por via de sofisticação e especialização extremas, acaba por deixar escapar aos olhos o mais simples, isto é, a obviedade desprezada pelo anseio de uma visão pretensamente onividente.

Por fim, consequência da hipervisão, a saturação e o enfado de enxergar, que nos faz querer cegar por alguns momentos, de modo a recuperar os outros sentidos perdidos, embotados pela inevitável enxurrada de imagens que nos afoga cotidianamente; algo como precisarmos "desver" para reaprender a ver, conceito de vidência este que se aproxima daquele primeiro de cegueira, fechando um ciclo no qual enxergar/cegar parecem não ser mais ideias tão antitéticas, senão complementares, ao menos no campo da linguagem.

Neste ponto, começo por elaborar como o tema deste trabalho chegou até mim e de que forma ele se desdobrou diante da minha própria experiência.

Se é certo ter sido na carne, em primeiro lugar, onde senti os primeiros reflexos de olhos que falhavam, também é certo afirmar ter sido a linguagem o meio pelo qual finalmente comecei a compreender a dimensão da nova condição em que, pouco a pouco, meus olhos iam me introduzindo. Não por acaso, após ter descolado ambas as retinas, já em situação de baixa visão acentuada, o primeiro livro que me propus e consegui dar cabo de ler fora o"O Ensaio Sobre a Cegueira", de José Saramago (1996). Sem coincidências ou misticismos, o livro me chegou às mãos devido ao comentário que fiz para uma amiga sobre como as coisas se apresentavam visualmente para mim, depois da sensibilidade perdida e dos efeitos colaterais que as cirurgias causaram nos meus órgãos da visão. Enxergando uma semelhança, ela me indicara a obra em questão, a cegueira branca e súbita que acometeu os personagens anônimos de Saramago muito se aproximava da repentina necessidade de um novo olhar, meio pálido e hesitante, que precisei desenvolver.

Apenas bem depois desta leitura é que vim conhecer as interpretações acerca dela, todas dando cabo da cegueira enquanto alienadora, da tragédia como propulsora da barbárie do homem, da fragilidade da natureza humana diante do absurdo imprevisível. Pelo contrário, enquanto lia, esfregando os olhos nas páginas, minha preocupação de leitor era tão somente a de ir desvendando aos poucos o modo pelo qual aqueles desconhecidos iam superando o fato de não mais enxergarem e, ainda pior, de não terem uma explicação para isso. Não saber falar sobre o que lhes acontecia talvez tenha sido sua mais cruel cegueira.

Curioso atentar para o fato, apenas desvendado por me sentir na pele do grupo de protagonistas saramaguianos, de como as suas identificações foram forjadas sadicamente por um narrador onividente. Sem uma palavra que lhes condensasse, muitos deles (senão a

maioria) estavam decretados por traços de aparência: apenas o leitor, e o olhar intruso da Mulher do Médico (ironicamente uma das únicas personagens marcadas por traços não-visuais, identificáveis para quem nunca a tivesse enxergado) é que poderiam saber os nomes-imagens de cada um. Por não terem nome, não se enxergavam e, talvez por isso, nunca conseguiram uma paz entre o mar de leite, mas somente quando ele se dissipou.

Li sobre cegos sem nome para, bem depois, aprender a relevância que o meu próprio ganharia, ao ter que conviver com a cegueira alheia. Entre os amigos que também não enxergam, entendi a importância que tem uma palavra para desvendar toda uma situação que nos foge aos olhos. Se alguém chega, a pergunta é instantânea: Quem é? Diz-se o nome, e uma cortina se abre, grandes imagens se desenham sobre o plano (negro ou branco feito leite) dos olhos vazios.

Diante disto, se nos apresenta um dos objetivos secundários deste trabalho: dar conta de compreender a necessidade de palavras para a construção de uma visão sem olhos, estas entendidas enquanto mídia que permite, a quem não enxerga, construir as imagens que darão sentido tanto à vida cotidiana quanto à experiência literária, possibilitando o vislumbre, portanto, do visível e do invisível. Três explicações são possíveis para o fato de uma determinada cultura não possuir certa palavra para nomear alguma coisa: 1) esta coisa não existe para os participantes desta cultura; 2) a evidência exagerada de certa realidade (por estarem rodeados de neve, os esquimós não possuem uma palavra para o "branco"; 3) esta coisa estar revestida por um tabu (OLIVEIRA, 2002).

Exemplo de falta de termos por motivos da não existência da coisa é encontrado, a propósito, no conto "A Terra de Cegos", de H. G. Wells (2012), em que um explorador, ao sobreviver a um acidente, acaba por encontrar, oculta entre colinas, uma civilização inteira de pessoas que nunca enxergara, de modo que toda a dinâmica da vida cotidiana e, consequentemente, toda a dinâmica da linguagem é pautada na não existência da luz que revela aos olhos o que está além do alcance do toque e dos ouvidos. O vidente intruso, então, ao se apresentar como tal, é subestimado e "visto" por todos como um tolo incapaz de falar direito, dizendo coisas loucas, palavras que têm como cerne significativo toda uma lógica "visuocêntrica". Para defender-se, acusa os nativos, dizendo-lhes que eles são cegos. Eles, porém, não se fiam no termo o indagam: "O que é cego?". Assim, por não conseguir falar em termos de quem nunca enxergou, o explorador perdido acaba por fugir daquele lugar, o qual ele pensara que iria dominar, quando de sua descoberta, por achar que podia valer-se do adágio que decreta: em terra de cegos, quem tem olho é rei. Bem o sabemos, depois de

Saramago (1996) já ter-nos também avisado, pelo exemplo da Mulher do Médico, que, a bem da verdade, em terra de cegos, quem tiver um olho que finja não enxergar.

Outro objetivo secundário que esta pesquisa procura englobar se anunciou diante da relação entre imagem, palavra e narrativa, que se fez irrevogavelmente nítida, diante de minha cegueira a partir de um exercício básico que todos nós fazemos diariamente, mas do qual eu só tive consciência de estar exercendo quando percebi a necessidade de palavras que passei a ter depois de não mais enxergar as características das pessoas que vim a conhecer após a perda da visão. É bem verdade que, com olhos que enxerguem, uma pessoa é identificada através de seus traços característicos, seu rosto, modo de mexer-se, roupas que veste, etc. Não podendo mais dispor destes dados por meio da visão, notei que, automaticamente, passei a perguntar a videntes amigos como tal e tal pessoa era. Aos meus ouvidos, chegavam, então, configurações verbais que, entendi, não se diferenciarem muito das feitas pelos escritores ao descreverem suas personagens. Fato este que, aliás, verbalizado desta forma, parece ser muito óbvio. Um escritor fala de pessoas que não existem valendo-se dos muitos termos que já usou ou viu serem usados sobre pessoas que existem. A palavra descritiva, neste caso, representa a imagem que eu não consigo alcançar pelos meios tradicionais. Por se tratar de representação, toda descrição de alguém me dá uma ideia mais ou menos satisfatória de quem seja a pessoa em questão. É importante mencionar a importância da voz para a consolidação das rostidades alheias num mundo de estímulos privado da luz. Só que, diante do silêncio de desconhecidos distantes, por exemplo, as palavras conseguem nos prover de imagens que deem conta da representação que podemos fazer de quaisquer pessoas ou coisas.

O terceiro objetivo secundário da discussão aqui proposta diz respeito a esclarecer as naturezas midiáticas em jogo, diante da fusão entre livro, máquina e voz, e das diversas intermediações e remediações das quais lancei mão desde que comecei nesta espiral. Enfim, a partir do momento em que precisei depender de outros métodos de leitura para conseguir dar cabo de uma bagagem literária já constituída no seio de uma apreciação artística visual que se manifestava em folhas sobrepostas, rígidas e palpáveis nas palmas das minhas mãos, me flagrei transitório e transitável entre meios e técnicas, na medida de compensar a privação sensorial.

Assim como a maioria dos leitores de gerações que precederam o advento dos meios digitais, eu ritualizava, com afinco e deferência, o livro em papel-e-tinta Então: finalmente, hora de ler. Sobre a mesa, a história da vez se estendia, fechada, sob a capa feita para atrair os meus olhos curiosos. Da extremidade superior do retângulo sobressaltava-se um pedaço de papel-cartão, brotando por entre as finíssimas Laminas verticais indivisáveis. As páginas

fechadas formavam um bloco que o marcador rompia sem escândalo. Da porta do quarto, eu avistava o ponto de onde parara. Fechava a entrada. Isolado, apanhava o livro, debruçava-me sobre a cama, quando não queria uma cadeira. Durante alguns instantes, vasculhava verso e anverso, procurando novidades, ainda que já tivesse repetido o exame exterior todas as vezes que pegara o livro para ler, desde que começara-o. Enfim, segurando o marcador, abria na página exata. Fundo branco ou fundo bege, contraste com o detalhe da letra desenhada em fino filete de linha preta. Os olhos reviravam-se, esquerda, direita, cima a baixo, como num vasculhar entre coordenadas de um mapa. Sacralizado, o livro na mão era o lugar visível de um tesouro invisível que eu só desenterraria depois de enxergá-lo até o fim. Ler era ver, acreditar no que os meus olhos me diziam, ainda que eu pudesse forjar minhas próprias imagens durante a jornada.

Toda essa abstração sobre a vista do material, a verificação da presença física do texto, nos é legítima por ser o ato de escrever (e,portanto, também de ler), nas palavras de Certeau (1998), uma prática mítica moderna na qual a atividade concreta incide sobre um espaço próprio, construindo um texto que exerce poder sobre o próprio exterior do qual foi isolado na escritura, a partir de três elementos: a página em branco, onde se circunscreve um lugar de produção e estabelece o afastamento entre sujeito e uma área de atividades; o material linguístico tratado de modo a produzir uma ordem, um sistema, um mundo fabricado; e o jogo no qual se estabelece, cujo sentido é remeter à realidade da qual se destacou em vista de uma eficácia social. De modo que temos como um quarto objetivo secundário compreender este ler enquanto ato que atravessou gerações e foi perpassado por tecnologias até culminar, agora, no contexto da virtualização em que a leitura pode ser realizada até mesmo na medida de não precisarmos necessariamente enxergar a forma escrita.

Aliás, ressalte-se que a palavra escrita foi tornando-se invisível, no meu caso, de modo gradual. A primeira fase deste processo se apresentou na medida em que, ainda não privado totalmente de um nível visual funcional, contudo, passei a precisar de ampliação para absorver as histórias que tão facilmente me transportavam para mundos exteriores a mim. À época, não era mais tão simples enxergar o fino traço negro enfileirado na brancura do papel, consumir um livro demorava mais do que eu estava acostumado. A viagem literária tornara-se lenta, às vezes desconfortável. Se quisesse passar páginas, eu precisava afastar do rosto o livro, que tinha de estar aproximado ao ponto de encostar o nariz nas folhas. Em um quase retorno à relação visceral da prática oral, trouxe de volta a palavra pra perto do corpo, uma vez que o órgão definitivo agora falhava. Na tela do computador, como esperado, a lupa eletrônica funcionava bem, cumpria a função para a qual foi programada. Do meu lado,

contudo, o desconforto da luz projetada nos olhos maculados, o esforço cansativo de arrastar o mouse por cima das linhas para que a ampliação as projetasse no topo da tela. Aquela abstração romântica do ato de ler ainda era possível, mas passou a exigir um esforço mais físico do que afetivo para se realizar

O fato é que eu precisava transpor os meios se quisesse continuar com a quantidade de leitura que me identificava enquanto leitor. Logo, passei a pesquisar primeiro as possibilidades de ampliação tanto físicas quanto digitais, na altura em que ainda dispunha de um nível de baixa-visão produtivo ; para, posteriormente, ter que me familiarizar com os softwares leitores de tela, estes que, por meio de vozes impessoais e comandos no teclado, me diziam aquilo para o quê meus olhos ficariam surdos.

Receber o livro, assim, passou a pressupor uma atitude diferente do meu eu-leitor que se percebia, a cada dia, um pouco mais distante das formas e cores impressas. Um processo de reconstrução de expectativas, no que diz respeito ao ato em si de ler, era o caminho que eu precisava trilhar, se quisesse continuar a desfrutar do prazer que a Literatura conseguia me proporcionar. Eu quis, tanto porque o tal escapismo do qual lhe acusam se provou realmente necessário, enquanto eu tentava lidar com ausências e novas presenças nos meus olhos e no modo pelo qual eu lia e escrevia os meus conhecimentos de mundo, estes, de repente, tão imprevisivelmente afastados daquilo que eu enxergava como plausível.

Curioso perceber que a alusão tão visual das Teorias da Recepção acerca dos constantes reajustes de nossos horizontes de expectativas se aplica quase literalmente para o caso do agravamento subsequente do meu quadro de visão. Antes mesmo que eu pudesse me acostumar a lidar com o texto ampliado, sofri complicações nos olhos que resultaram num resíduo de visão não funcional. Acostumado que estava com o uso do computador, me apeguei ainda mais ao formato digital. Inesperadamente, fui me habituando a esperar mais da leitura sem olhos do que eu esperava quando lia enxergando. O mergulho em universo diverso se tornava, a cada passo em direção à condição de cegueira total, sempre mais determinante para meu processo de adequação com o novo universo que se desdobrava diante de mim, inexplorado e escuro.

A propósito, o último passo que dei na medida destas experiências novas de leitura, muito depois de adotar o formato digital como dominante em matéria de leitura, foi o aprendizado do código Braille. Confesso que, por Pura curiosidade, quis descobrir o método que possibilitara a leitura clássica, aquela particular, silenciosa e intransferível, para as pessoas cegas que, antes da revolução informática, queriam ler sem precisar da presença oralizada de um vidente. Diz-se que, nos estudos das línguas, para penetrar na memória, é

necessário um contato o mais aproximado possível com a forma escrita da leitura que fazemos. Contato parece ser o termo mais cabível, realmente. Na ponta dos dedos, eu pude relembrar como era ter acesso ao formato de uma ideia verbalizada. Depois de algum tempo sem enxergar as formas das letras, isto é, sem ter este contato direto com a grafia no ato de ler, quase me esqueço de que elas também são algo relevantes para a experiência literária.

Relevantes até que ponto? Aprender o Braille pode ter me servido como modo de reascender a paixão pelo objeto material literário. Mas confesso que me falta disciplina e paciência para cogitar fazer leituras muito extensas. O mergulho de olhos fechados no universo da narrativa me sai mais lento, o ambiente no qual estão descritos, tão mais denso. Umas poucas cem páginas em tinta tornam-se dois ou três volumes largos e grossos que mal cabem na mochila. O desconforto de ter que ler apoiando o livro no colo, se eu não quiser levar a leitura à mesa. Lidar com um livro, nesta situação, consiste em um exercício de corpo inteiro, mas o órgão em questão ainda é apenas um: a pele. Longe dos olhos, a pele dita quão fundo você conseguirá submergir. Sendo novato, por suposto, canso rápido, mas não nego que adoro a sensação das letras feito pontos se pronunciando, uma a uma, nas extremidades sensíveis dos indicadores.

Infelizmente, apenas cheguei ao Braille muito depois de estar bastante habituado com a leitura eletrônica, o que invariavelmente determinou minha preferência pelo material digital, em detrimento do prazer de ter um livro de papel novamente em mãos. Prazer do qual, portanto, abdico agora, sem pesar. Talvez a aprendizagem do novo código tenha me aparecido mesmo como mecanismo de reabilitação, aceitação e adaptação à minha nova condição visual, mais do que necessariamente um retorno ao contato com a Literatura. Contato este que, na verdade, nunca abandonei, devido à minha afinidade e curiosidade para com as tecnologias de informação que foram aparecendo ao longo dos anos em que fui perdendo gradativamente a visão.

Parece ser consenso teórico, quer partamos de um ponto de vista político-social, fenomenológico, semiótico ou linguístico, que ler seja de domínio exclusivo da visão. Mas sabemos, ora, descobri eu na pele (ou melhor, nos olhos), que sujeitos com deficiência visual, se munidos das ferramentas apropriadas (e que frise-se bastante esta condicional), são capazes de acompanhar os movimentos e demandas de leitura contemporâneas.

Aqui está a questão principal que norteou este exercício de (auto)compreensão de leitura literária e leitores de tela; a pergunta que despontou, tão de repente, enquanto eu digitalizava os próprios livros que me dariam as chaves para ingressar neste programa de mestrado, para o qual o projeto inicial que eu me propunha nada tinha a ver com cegueira.

Entre uma página virada e outra, espichadas na lâmina do scanner que enxergaria por mim as palavras que eu viria a precisar fixadas bem na memória, diante da prova escrita de admissão, diante do ruído até então pouco familiar daquela voz que se propunha humana, mas que nada tinha do calor das nossas cordas vocais, diante da transformação do papel para o cristal líquido, da tinta para a onda sonora, eu me perguntei se aquilo que eu fazia era realmente ler.

Claro está que esta indagação nasceu da então muito recente e acentuada discrepância que eu experimentava entre o ver e o não mais ver. E também é um pouco óbvio que, tendo o ser humano surgido, em termos de racionalidade, na medida de uma oralidade que precedeu e determinou, a priori, a escrita, seja , sim, muito possível chamar a leitura feita por meio de leitores de tela uma leitura, ainda que nova, ainda que imprecisa no que diz respeito a seus conceitos, mas mesmo assim, uma leitura. De modo que tento, com este exercício mais de autoentendimento do que de descoberta, responder ao chamado de muitos companheiros de cegueira que ainda hesitam em utilizar o verbo "ler", como se o ato pressupusesse ver e como se não se pudesse compensar a falta da força arrasadora da luz que revela aos videntes universos insondáveis a olhos nus, custando e lutando para se acostumarem com uma dinâmica de vida cujos termos mais definitivos estão centrados nas órbitas oculares.

Assim, este trabalho não se estabelece para responder à pergunta "isto é ler?", ao invés disso, parte da pressuposição: isto também é ler, para a compreensão de um jeito todo novo de alcançar as grandes distâncias da Literatura, até onde a vista alcançar.

Depois de tantos modos de enxergar o material literário, é fácil sentir-me fundido entre muitos tipos de leitores possíveis. A metáfora do mergulho em universo alheio calha para o escapismo da apreciação estética, mas tenho cada vez compreendido melhor que, para além da fuga (a todos nós garantida, seja com a Literatura, seja de que outro modo consigamos fugir) consiste mais em mecanismo de alerta sobre o si-mesmo e sobre o outro, do que necessariamente alienação dos sentidos e das sensibilidades.

Meditativo, fragmentado e/ou imersivo, o leitor que sou tem se transformado na medida da avidez de ler e fazer-se legível enquanto se transforma. Cegar tem sido apenas o pretexto, talvez, que encontrei para compreender o fato sutil de todos nós fecharmos os olhos, sem percebermos, na proporção da necessidade humana de criar nossos próprios universos com base nas narrativas que recebemos, a partir das quais nos construímos, involuntariamente cegos para o que nos ultrapassa.

A literatura, na sua acepção mais artística, tenho pra mim, é esse jeito que demos de institucionalizar uma cegueira voluntária, confortável, agradável, provisória e edificante. Não confundir-se, aqui: abandonemos a analogia corrente entre cegueira e alienação. Na verdade, é

como se todo leitor fosse cego enquanto lê, para, então, conseguir abrir melhor os olhos ao sair da leitura.

Passemos, por fim, aos pormenores acerca da estrutura do trabalho. De modo geral, a perspectiva metodológica aqui tomada gira em torno de três eixos, estes descritos a seguir não necessariamente em ordem de importância ou aparição, uma vez que estão eles diluídos ao longo de todo o texto da dissertação.

Para guiar as considerações feitas acerca das noções de leitura, o viés adotado é o da semiótica Pierciana, cuja base interpretativa se calca em relações triádícas para compreender os processos de significação e, mais especificamente aos fins aqui traçados, para a apreciação artística literária. De modo que as três variáveis, a saber, o estímulo, a percepção e a interpretação conduzem as nossas construções no tocante aos processos de significação da leitura literária diante da ausência da visão.

No que diz respeito ao conceito geral de livro enquanto objeto cultural, está subjacente às discussões aqui apresentadas a abordagem rizomática proposta por Deleuze e Guattari (1995), na qual o livro é interpretado como agenciamento sem objeto nem sujeito, mesmo uma máquina literária cuja existência puramente exterior também constitui a imagem caótica de um mundo em que os sujeitos não podem mais se valer de dicotomias. Para além da noção de imitação, na qual a arte literária buscaria atingir, dentro de suas páginas, uma fidedignidade interior com uma realidade que a ultrapassa; o livro-risoma consiste mais na potência de realidade expressa na técnica que ele inaugura, o devir de mundo que a literatura encerra é, portanto, manifestado na hora em que colocamos para girar esta máquina geradora de universos paralelos.

Por fim, para dar conta da questão técnica do nosso objeto, isto é, a interface homem-máquina e a relação entre o sujeito leitor e o material verbal literário por meio de dispositivos eletrônicos que suportam o formato digital do livro e são capazes de torná-lo maleável o bastante para que softwares apropriados acessem seu conteúdo verbal escrito e o convertam em conteúdo verbal sonoro; adotamos as perspectivas oferecidas pelas teorias midiológicas, cujos estudiosos que se fazem mais presentes no decorrer do texto são Pierre Lévy (2004) e Marshall Macluhan (2005), entre outros.

O trabalho foi estruturado em quatro capítulos dispostos da seguinte forma: O Capítulo 1 procura introduzir as relações entre pessoa cega e apreciação artística para, posteriormente, tratar da natureza da palavra descritiva e do potencial narrativo literários, de modo a estabelecer uma relação entre palavra, imagem e representação, defendendo, assim, uma tal "vidência literária", no sentido de que a arte verbal se mostra capaz de dar olhos (isto é,

ampliar a visão de mundo) para quem não enxerga. No Capítulo 2, pretendemos explicitar a natureza midiática não só dos meios tecnológicos em questão no ato da leitura por meio de leitores de tela, mas mesmo explorar o potencial midiático da linguagem verbal e o seu papel no estabelecimento das significações possíveis entre homem e dispositivo dentro do ato da leitura. O Capítulo 3, por sua vez, à guisa de ciclo, insinua um retorno ao primeiro momento do trabalho e intenta explorar os vários potenciais que a leitura enseja, seja ela realizada com ou sem olhos, na medida em que, enquanto processo humano que perpassou tantos níveis, do oral ao escrito ao digital, constitui, ela mesma, uma "cegueira literária", uma vez que pede ao leitor (seja este cego ou não) para abdicar dos olhos (ou seja, do potencial da luz sobre os objetos), e se deter à natureza conceitual da palavra escrita para a apreciação das imagens que se desvelam nas mais variadas narrativas.

Decorreu destas teorizações a necessidade de instaurar um termo, ainda que provisoriamente, para nos referirmos ao objeto central deste estudo. De modo que lançamos mão da expressão "audioleitura eletrônica", ao longo do trabalho, para nos referirmos ao processo de leitura por meio de leitores de tela e sintetizadores de voz, este que constitui o objeto central das discussões aqui propostas. Assim, afinal, o Capítulo 4 aparece para suprir a necessidade de exemplificar esse processo sobre o qual tentamos jogar as primeiras luzes com os três capítulos anteriores. Nessa seção, portanto, apresentamos um caso de experiência de audioleitura eletrônica na prática, executada e relatada a partir da vivência deste pesquisador, em três dispositivos que oferecem acessibilidade, de modo a ilustrar, por vias de tantas apreciações diferentes da mesma obra, a saber, "Triângulo das Águas", de Caio Fernando Abreu, as possibilidades de apreciação, valendo-nos dos pressupostos estabelecidos com a Estética da Recepção (ZILBERMAN, 1989) e, a partir das impressões suscitadas por este experimento, construir possibilidades de interpretações que considerem as tensões vivenciadas pelo leitor, ao ter que conciliar os motivos, os meios e as competências em questão durante a prática da audioleitura eletrônica.

CAPÍTULO 1

1 A VIDÊNCIA LITERÁRIA: O PAPEL DA PALAVRA PARA A EXPERIÊNCIA NARRATIVA INVISÍVEL

Historicamente, a visão monopolizou a atenção do corpo e, por consequência, determinou o modo pelo qual nós construímos os significados em torno de nosso campo visível. Logo, calcula-se o quão assustadora é a iminência de uma cegueira, pretensamente absoluta. Não raro utilizamos o verbo "ver" como sinônimo de compreender. Mais curioso ainda é perceber o quanto não conseguimos nos desvencilhar dos termos determinados por este sentido do corpo, mesmo diante de uma cegueira. Quantas vezes já não flagrei pessoas gaguejarem ao pretender perguntar-me se vi algum acontecimento, se assisti algum filme, se olhei alguma informação em certo lugar. Menos raro ainda, curiosamente, é meu constrangimento diante dos verbos "visuocêntricos". Se presenciei, digo que vi; se estive lá durante a exibição, naturalmente assisti; verifiquei a informação e, portanto, olhei-a com atenção. Isso porque estas palavras pouco têm a ver com a carga semântica relacionada aos olhos que carregam, e muito a ver com o teor de assimilação que elas implicam. Mesmo assim, ainda é consolador perceber que o monopólio da visão é ilusório, ilusão esta causada pela própria importância que damos a ela.

A importância da linguagem verbal para a construção do conhecimento de pessoas que estão privadas da visão ganha uma dimensão diferente, se pararmos para pensar no quanto um sujeito cego precisa compensar com palavras a falta que a imagem revelada pelos olhos faz. Partimos, assim, da inspiração tirada daquele ditado que declara uma imagem valer mais do que mil palavras para questionar, com este capítulo, a relação intrínseca entre linguagem verbal, imagem e narrativa, de modo a compreender a dinâmica estabelecida entre a arte literária e a cegueira. A apreciação e o consumo de narrativas, isto é, da manifestação artística da palavra,nesse caso, nos fornece proveitosos elementos para melhor compreender a preponderância que a vocalidade humana possui nos processos cotidianos de traduzir o visível para o dizível. Como se viver, para quem não pode enxergar, fosse um exercício diário de construção narrativa verbal que ganhasse, com a Literatura, a possibilidade de sua experimentação.

1.1 ARTE E CORPO: APRECIAR SEM ENXERGAR

Bakhtin (1997) sugere a ideia de que é o humano o centro artístico da relação entre conteúdo e forma, determinado a partir dos valores que experimenta em sua atualidade, de modo que o "mundo da visão artística" está organizado em torno da presença no mundo dos sujeitos e de seu "ambiente de valores". A realidade estética, assim, se diferencia da realidade cognitiva e ética, mas não está indiferente a estas duas, uma vez que aquela primeira só adquire consistência a partir das experiências e dos valores em vigor. Os valores, então, são estabelecidos de acordo com as relações e tensões entre o "eu" e o "outro", duas categorias estas que, ao assumirem caráter de acontecimento, originam os "juízos" pelos quais a consciência se conduz, de modo que toda experiência e sensação humana implica em ocupar uma posição de valor.

No que diz respeito ao corpo e aos seus sentidos, assim, claro está que o cerne do pensamento estético ocidental clássico se determinou a partir do pressuposto de que os olhos constituem os órgãos centrais para a percepção do belo, sendo a visão, portanto, o sentido corporal artístico por excelência, desde Santo Tomás de Aquino, que proclamou metaforicamente ser a beleza aquilo que agrada quando é visto. É comum encontrarmos as fórmulas de definição artística privilegiando a visão, partindo do pressuposto conceitual de iluminação, tanto na acepção literal quanto figurada deste termo. De modo que a privação deste sentido corporal primeiro assusta a tal ponto de considerarmos como impedimento insuperável para o contato com a beleza artística (OLIVEIRA, 2002).

Entrar em contato com os estímulos do nosso entorno inicia-se, necessariamente, pelos sentidos do corpo, transmitindo-nos prazer ou desconforto, revelando-nos realidades na medida da nossa capacidade de percebê-las. Dentre as distinções básicas entre a visão e os demais meios perceptivos, contudo, convém ressaltar o fato de que os outros quatro funcionam de modo independente e involuntário, podendo ser apenas neutralizados em situações específicas, como o sono ou um desfalecimento; já a visão possui na configuração de seus órgãos, a capacidade de recusar por si mesma os estímulos que lhe são endereçados: as pálpebras nos permitem negar o enxergar na medida de nossa vontade, quando dormimos, fechamos os olhos numa rejeição voluntária ao estímulo externo luminoso.

A tendência em se privilegiar a visão tem justificação na disposição física de nosso aparelho visual, ou seja, não se trata de mera escolha cultural que, por acaso, pudesse ter sido diferente no curso da história. Uma vez que são os cinco sentidos do corpo os responsáveis por nos trazerem as primeiras informações sobre o mundo em redor, e sendo a visão aquele

que consegue atuar a maior distância, é inevitável que, ao ser capaz de nos fornecer muito mais informações com muito menos esforço, ela seja tratada instintivamente como o sentido primeiro. Curiosamente, por funcionar na medida da luz incidente, é também o único dos sentidos que tem seu poder de atuação variável, de acordo com o movimento do Sol. Mesmo assim, é responsável por apreendermos 80% das informações captadas pela sensibilidade humana. Seu longo alcance, a saber, compensa a incapacidade que temos de enxergar tudo o que nos rodeia, em todos os ângulos (ao contrário da audição, que não nos permite escolher o que ouvimos, nos fazendo captar involuntariamente todos os sons em redor), desenvolveu os mecanismos de defesa no curso da evolução humana. Ainda, é com os olhos que estruturamos as outras informações coletadas pelos demais sentidos que, assim, conseguem nos revelar mais facilmente as diferenças entre os objetos. Como o ato de conhecer consiste, em si, em processo de diferenciação, temos aí a causa da famosa estreita ligação entre visão e cognição (OLIVEIRA, 2002).

Na escala de importância cognitiva, a visão é seguida da audição, sendo esta capaz de fornecer a um sujeito com deficiência visual em torno de 75% das informações sensoriais que capta. Logo, é seguro considerarmos estes dois sentidos, em comparação ao potencial dos outros três, como os mais aptos para a apreciação estética.

Outro preceito estético menos visual é aquele que dá conta da simetria para a composição do belo, isto é, a necessidade de que as coisas se apresentem de forma equilibrada à nossa sensibilidade, compondo uma unidade, uma harmonia, uma ordem. Conceitos estes que não são exclusivos por acesso dos olhos. A visão, assim, compartilha seu espaço de receptora junto com o tato e a audição. Cada um destes sentidos possui gama própria de interesses estéticos. O que prepondera à visão numa paisagem não corresponderá necessariamente ao que importa ao tato, por exemplo, uma vez que a sensação de conjunto, neste caso, só é conseguida através da simultaneidade da vista de todos os seus componentes, ao tocá-los sem enxergar, seríamos obrigados a decompor elemento por elemento, já que a totalidade de uma paisagem não cabe nas mãos. A literatura, no entanto, por ser arte que não prescinde de nenhum sentido específico para alcançar a inteligência, pode ser percebida de modo satisfatoriamente equivalente por estes três sentidos. A saber, a arte da linguagem verbal nasceu da oralidade e, por isto, pode ser ouvida; se desenvolveu na escrita gráfica e, portanto, pode ser enxergada; além de ter sido adaptada para o método de leitura tátil, o Braille, podendo também ser tocada (OLIVEIRA, 2002).

Por normalmente considerarmos a linguagem verbal ter seu berço na fala, é mais fácil encontrarmos na audição o canal sensorial que mais diretamente se relaciona com a dinâmica

linguística. Conceitualmente, a linguagem provê o homem de nomes para as coisas e estabelece entre eles, por meio de convenções, uma rede profícua de associações, elabora conceitos e os emite, primeiro de modo sonoro, e, a posteriori, graficamente. O vínculo que a língua estabelece com o conhecimento, então, nos leva à possibilidade de considerar que o impedimento para a aprendizagem seria maior em não ouvir do que em não enxergar. Ideia da qual surge a suposição de ser a surdez, ao mesmo tempo, um mutismo, por privar o homem da sua capacidade maior de falar (OLIVEIRA, 2002). Só que mesmo o caso da surdez nos ilustra como a linguagem verbal oral não depende apenas do som para se estabelecer, uma vez que sujeitos com deficiência auditiva conseguem se valer da leitura labial para compreender as falas cotidianas (ou seja, "escutam visualmente"), o que nos leva a considerar que, para além do fator sonoro, a linguagem verbal se manifesta a partir de pontos de articulação que podem ser apreendidos de diversos modos, por demais sentidos.

Queremos estabelecer, aqui, uma relação estreita entre a visão e a audição, na medida em que, para os fins da apreciação de nosso objeto, isto é, a leitura sonorizada de obras literárias escritas (a ser exemplificada, neste caso, a partir da leitura do livro "Triângulo das Águas", de Caio Fernando Abreu, no Capítulo 4), poderíamos pensar sobre como a matriz verbal, visualmente disposta nas páginas de um livro escrito, se transforma em som inteligível, ainda que sintetizado e automatizado pela máquina que o suporta.

Ao considerar as três matrizes da linguagem e pensamento humanos, Santaella (2005) faz a seguinte consideração sobre a matriz sonora:

> Ora, a proeminência dos caracteres qualitativos do som e extensivamente da música impõe-se por si mesma, nunca tendo cessado de ser posta em relevo pelos músicos e musicólogos. O som é airoso, ligeiro, fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos e formas nunca se fixam. Vem daí a qualidade primordial do som, sua evanecência, feita de fluxos e refluxos em crescimento continuo, pura evolução temporal [...] O som é multidirecional, sem bordas, transparente e capaz de atingir grandes latitudes. Não tropeçamos no som. Ao contrário, ele nos atravessa (SANTAELLA, 2005. p. 105).

Para, assim, compreendermos a inter-relação entre som e luz, é importante, também, especificarmos os pontos em que estas duas instâncias se distinguem. Se, por um lado, a natureza do sentido da visão revela a exterioridade das coisas e, por isso, nos permite que percebamos os seus aspectos na disposição do espaço. Por sua vez, a dimensão do tempo se concentra de modo interiorizado, cuja percepção só é alcançada através do encadeamento

entre memória, atenção e expectativa, viabilizado mais pela audição; desta consideração decorre a afirmação de que a música é a arte não só do som, mas também a arte do tempo.

De modo que observamos a seguinte correspondência, no que diz respeito à relação espaço-tempo: a visão revela em simultâneo, enquanto a audição nos garante a sensação de sequencialidade. Claro que já há muito presenciamos a polifonia, a presença de vários estímulos sonoros simultâneos que dão a integridade de uma obra musical. No entanto, cabe ressaltar que, aos olhos, é bem mais fácil perceber a consecutividade de objetos que se encontram lado a lado, do que discernir ao mesmo tempo vários barulhos com os ouvidos, prática esta que requer mesmo um aprendizado específico aparentemente mais natural do que de fato é, devido à importância que a arte musical possui culturalmente agora. De qualquer modo, no que diz respeito à Literatura, arte da linguagem verbal, também nela observamos a maior relevância da dimensão temporal, em detrimento da espacial; isso porque apreender um enunciado requer a combinação e revelação em ordem consecutiva das palavras para que, ao final, possamos converter as unidades em um todo significante (DOMINGUES, 2002).

> [...] a linguagem visual, como forma de representação, sempre se corporifica em uma materialidade singular, forma particular [...]Com exceção das imagens despojadas do poder de referencialidade, isto é, imagens que não representam nada, que não representam qualquer forma visível que esteja fora delas, todas as imagens figurativas ou referenciais estão regidas pela dominância do índice. Embora seu poder de representação, como imagens que são, esteja ancorado numa relação de similaridade formal e, portanto, icônica, essa relação de similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice (SANTAELLA, 2005. p. 196).

Nesses termos, ao contrário da matriz sonora, que passa pelos sentidos a despeito da vontade do sujeito e deixa um rastro na memória, a matriz visual tem certa estabilidade pois, na medida em que se destaca fixamente, assume ares de objeto, ao passo que as coisas vistas se apresentam fora de nós, em um espaço-tempo verificáveis, oferecendo-nos uma fisicalidade acessível por meio dos olhos. É este senso de externalidade que distingue aquilo que enxergamos daquilo que imaginamos, alucinamos (SANTAELLA, 2005).

Em suma: a visão constitui-se na medida da análise, parte de um todo apreensível por completo, para que possamos nos deter, posteriormente, a cada parte do que for visto; a audição, em oposição, é executada em processo de síntese, começa da apreensão das partes para elaborar uma unidade íntegra. Logo, é possível entender a apreensão narrativa mesmo como ato no qual deslocamos os olhos na medida da dimensão do tempo da palavra encadeada, mais do que na medida do espaço que ela ocupa na página (OLIVEIRA, 2002).

Importa-nos compreender a dimensão temporal da palavra escrita para melhor observarmos como a leitura literária por meio de leitores de tela se manifesta uma vez que este tipo de leitura se estabelece no sonorizar das palavras e, portanto, na medida em que o leitor precisa desta sonorização, consecutiva, sequencial, encadeada no passo da ordem em que as palavras se apresentam no texto, para alcançar, ao final de cada bloco significante, um todo compreensível que, aos olhos de quem enxerga, está apresentado em partes simultaneamente assimiláveis no contraste entre o escuro da linha grafada e o claro da página em branco; muito embora saibamos não ser necessário, para o leitor vidente proficiente, ler por completo todas as palavras, durante o fluxo da leitura, para que esta seja bem sucedida.

Assim, de modo geral, pensar na Literatura enquanto arte mais temporal do que espacial poderia implicar, do ponto de vista de videntes, portanto, em também considerar que a vista dos caracteres (no que compete à sua uniformidade) seja fator não tão fixo para a apreensão do significado total de uma obra, tanto quanto é secundário a preponderância dos olhos no significado do verbo "assistir" do ponto de vista de sujeitos cegos, para o entendimento de que uma obra visual foi apreciada. Conhecemos bem exercícios visuais nos quais letras são trocadas por números, ou mesmo alguns em que apenas a metade dos caracteres é revelada e, mesmo diante destes "ruídos" visuais, a leitura se verifica realizável. Nestes casos, a importância da apreciação é mais centrada na consciência que o material artístico alcança do que a materialidade em si. Isso porque, artisticamente, precisamos considerar as palavras para além de sua forma. É preciso, no entanto, considerar a existência de vertentes literárias que pressupõe que a letra grafada seja enxergada para o sucesso da recepção artística, tais como a poesia concreta e outras experiências de fazer literário vanguardista. Nestes casos, a fusão entre o conteúdo verbal (que independe de enxergar) e conteúdo visual (a letra transformada em imagem) dão origem a uma Literatura pouco acessível a quem não dispõe da visão para apreciá-la. Não é destes casos, portanto, que esta pesquisa trata, apesar da necessidade reconhecida de haver trabalhos que contemplem as artes verbo-visuais em casos específicos de limitação visual.

Quanto à criação verbal, a saber, esta apresenta as mesmas potencialidades do isolamento também característico da visão, além de partir de um "desígnio formal" que tem por material a língua. A palavra só se torna artística quando este desígnio a governa por meio de formas determinadas esteticamente e de procedimentos que se estabelecem pela própria natureza do material verbal, este que deve ser adaptado às finalidades estéticas em questão. Deste modo, a consciência linguística do autor é governada pela sua consciência artística, dentro de uma lógica de valores de sentido em que a criação é desenvolvida e toma

consciência de seus próprios valores. A fase na qual o artista supera a palavra enquanto forma consiste em uma etapa passiva da criação, o que aponta para a relação entre ela e o escritor ser uma relação secundária, determinada primariamente pelo conteúdo, isto é, o dado da vida que o permitirá trabalhar o mundo em seu exercício. Assim, o autor não trabalha com a palavra, mas com os valores dados da vida e do mundo, relacionando-os com a sua significação material, de modo a provocar emoções que estão orientadas para os objetos e não para os termos em si que os representam. Logo, não podemos pensar uma obra como sendo um conjunto de componentes estéticos, nem linguísticos, nem como uma composição que, por meio de suas combinações, evoca uma aura emocional. O "todo artístico" se define por englobar em si um todo significante de uma vida possível. Regido por duas leis, a do conteúdo e a da forma (BAKHTIN, 1997).

O escritor, se preocupar-se apenas com tecnicalidades estéticas, acabaria por não conseguir criar algo que evoque sentido para a vida, consistindo, então, em uma obra vazia de valor artístico. Do mesmo modo, a preocupação apenas com o dado da vida, esquecendo-se de que são as linguagens de que lançamos mão os responsáveis por determinar grande parte das características de uma obra, também empobrece a arte. Não é o caso, portanto, de uma polarização entre o conteúdo e a estética, de um lado, e a linguagem verbal, do outro, uma vez que estes dois campos não se encontram em separado na vida, mas imbricados, sobredeterminando-se uns aos outros.

1.2 PALAVRAS E IMAGENS: CONCEITOS QUE TRANSCENDEM A VISÃO

No que diz respeito ao comportamento do olhar humano através da história, Regis Debray (1993), propõe três diferentes tempos nos quais se pode observar meios de vida e pensamento distintos que, em si mesmos, constituem verdadeiros "ecossistemas da visão". A "logosfera", primeiro tempo, relacionado mais intimamente com a lógica dos ídolos, que se estenderia desde a invenção da escrita até o surgimento da imprensa. Depois, a "grafosfera", ou "era da arte", que nasceu com a invenção de Gutenberg e se estende até a popularização da TV em cores. Por fim, a "videosfera", era em que nos encontramos atualmente, na qual o audiovisual ganha preponderância para determinar o comportamento do olhar humano. Vale salientar que, apesar de aparentemente separadas, estas dinâmicas do olhar desde sempre, e agora mais do que nunca, se entrecruzam, na medida em que executam, cada uma a seu modo, um tipo de temporalidade específica.

Enquanto a logosfera se manifesta pela repetição, de modo a reproduzir o arquétipo; a grafosfera busca instaurar uma tradição por meio de modelos e do ensino; ao passo que, na videosfera o tempo é da inovação que se concretiza através da ruptura e busca estabelecer-se no acontecimento em si. No tempo da videosfera, ressalta Debray (1993), presenciamos uma nova ordem que se deu por causa da passagem psíquica da valorização do princípio de realidade para a valorização do princípio do prazer.

> Desde o momento em que o desejo suplanta a necessidade e a mercadoria alcança seu "estágio estético", criativos e criadores fundem-se. Arte e publicidade, o mesmo combate. Aqui, a promoção da obra torna-se a obra, a arte é a operação de sua publicidade. Lá, a mercadoria torna-se espelho de sonhos para pegar o glutão ótico. Transformando os produtos de consumo em objetos de arte, a publicidade é a arte oficial do pós-arte. Não por decisão do Estado, mas por necessidade social. Oficial porque funcional (e o funcional é sempre belo). (DEBRAY, 1993, p. 242).

No seio da vigente videosfera, a propósito das representações, em seu âmbito podemos atentar para a existência de dois tipos, se levarmos em conta os dispositivos do processo informativo: aquelas que lhe são externas (processos mentais) e que dão origem a processos intra-subjetivos, como o pensamento e a memória; e aquelas que lhe são internas, que resultam em processos intersubjetivos, ações de sujeitos que afetam outros na medida em que transformam os ambientes em comum. Logo, nos termos da semiótica peirceana (SANTAELA E NÖTH, 1998), o processo de representar se define como algo que está para outra coisa, dentro de uma relação com determinado propósito, de modo a que uma mente trate o representante como se fosse o representado. Uma palavra substitui o objeto que ela evoca dentro da mente do ouvinte. Representação, portanto, se diferencia de referência, já que esta última consiste em apenas remeter-se ao mundo, enquanto a primeira trata-se de apresentar um objeto por meio de um material diverso deste objeto, de acordo com regras que determinam quais características do objeto devem ser enaltecidas e quais devem ser suprimidas ao serem representadas.

O modelo de representação clássica dos signos, apontado por Foucault (SANTAELLA e NÖTH, 1998) considerava que todo o quadro de relações dos signos desprendeu-se do mundo dos objetos. Neste contexto, signo implica não na representação de algo, mas da sua ideia, ou seja, a ligação entre a ideia da coisa que representa e a ideia da coisa representada. Este deslocamento da representação para o mundo dos signos das coisas emoldurou as relações entre signos de modo a suscitar o conceito de sua auto-reflexividade. Com o advento do julgamento no desenvolvimento da razão ocidental, a representação linguística, por ser

puramente racional, ganha preponderância ímpar para o desenvolvimento do conhecimento científico e cultural. A partir do século 19, a ordem das coisas é substituída, por assim dizer, pela ordem linguística; abandonamos aquele modelo representativo clássico e adotamos outro no qual procuramos construir a historicidade das coisas, isto é, nas palavras está o lugar de origem para a representação dos sistemas das coisas , por meio da construção da aparência de uma ordem interior que lhes pertence.

Culminamos na compreensão de representação enquanto processo cognitivo de associação entre ideias. Estão propostos (SANTAELLA e NÖTH, 1998) quatro modelos que tentam descrever a forma das nossas representações mentais: 1) ideias enquanto matéria mental estruturada, em que essas se relacionam com as formas que as evocam, por semelhança,estabelecendo uma relação de iconicidade entre o objeto e a ideia; 2) ideias enquanto imagens, também chamado de modelo de representação analógica; 3) ideias enquanto símbolos, que considera a linguagem (principalmente conceitos abstratos) COMO se MANIFESTANDO mentalmente por meio de símbolos; 4) ideias enquanto estados neurofisiológicos, que considera apenas a manifestação fisiológica no cérebro dos processos representativos, também denominado de "conexionismo", levando em consideração as ativações sinápticas neurológicas.

A relação entre palavra e linguagem visual se determina na medida em que, sendo onipresente, a linguagem verbal acaba sobredeterminando a sensação de "verdade" ou "falsidade" de uma imagem. A saber, a credibilidade da representação das imagens nos é determinada muito devido àquilo que nos é dito ou escrito sobre elas. Isso porque é a língua que compensa a incapacidade da imagem estática expressar temporalidade ou causalidade. Dizer que a palavra complementa a imagem significa dizer que damos a esta última, por meio verbal, uma significação que, apesar de partir de si, não lhe é intrínseca. Toda interpretação imagética ultrapassa o estímulo visual e desencadeia palavras, ideias e discursos interiores que a têm como suporte, mas que a ela se ligam diretamente. Assim, é possível pensarmos que palavras e imagens se alimentam umas das outras, uma vez que, mesmo que não associemos explicitamente uma figura a um texto, toda figura engendra texto que engendra mais figuras, num processo contínuo de ressignificação. A ponto de desembocarmos nas figuras da língua, que apresentam na metáfora sua mais explícita manifestação. Aliás, se tomarmos a palavra enquanto mídia (discussão esta que será mais elaborada no Capítulo 2), podemos considerar que ela consiste, em si mesma já a metáfora daquilo que representa:

> aqui temos a metáfora. Todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas. A palavra falada foi a primeira tecnologia pela qual o homem pôde desvincular-se de seu ambiente para retomá-lo de novo modo. As palavras são uma espécie de recuperação da informação que pode abranger, a alta velocidade, a totalidade do ambiente e da experiência. As palavras são sistemas complexos de metáforas e símbolos que traduzem a experiência para os nossos sentidos manifestos ou exteriorizados. Elas constituem uma tecnologia da explicitação. Através da tradução da experiência sensória imediata em símbolos vocais, a totalidade do mundo pode ser evocada e recuperada, a qualquer momento. (MACLUHAN, 2005. p. 76-77).

A saber, a metáfora é o nome dado à imagem linguística, que emprega uma palavra para representar outra palavra, na medida de suas relações de analogia entre si, provocando a sensação, no leitor/ouvinte, de visualização da ideia que quer ser transmitida, aproximando-a mais do entendimento, tornando-a mais "apreensível" ou mesmo "palpável", pois, ao que parece, quanto mais se aproximar daquilo que os olhos possam revelar, tanto mais simplificada será a comunicação (JOLY, 2007).

Nos termos de uma psicologia cognitiva, existem dois campos mentais distintos nos quais a informação verbal e a visual são processadas mais especificamente, ainda que o reconhecimento de imagens envolva tanto o sistema verbal quanto o sistema visual. A saber, a decodificação visual é duplamente executada, pois gera mentalmente cópias paralelas tanto do estímulo luminoso quanto de palavras que a ele se associam. Também podemos considerar outro posicionamento que concilie a representação mental da imagem e da palavra ao distinguirmos uma representação de imagens de superfície (referente à memória de curto prazo, pictural e espacial) em oposição a outra profunda (condizente com a memória de longo prazo, literal e proposicional). Uma representação imagética profunda, interessa ressaltar, estruturada simbolicamente, é capaz de gerar uma representação superficial, que será estruturada pictoricamente (SANTAELLA e NÖTH, 1998).

Até que ponto a imagem depende mesmo da palavra para se estabelecer? Na contramão da lógica logocêntrica,podemos questionar sobre a dependência linguística para a origem dos significados atribuídos às imagens que nos rodeiam. A defesa de uma tal "autonomia da imagem" em relação à linguagem verbal encontra argumentos nos preceitos das teorias midiáticas, no tocante às especificidades formais que distinguem a figura da palavra. Em suma, uma mídia não pode ser traduzida em outra sem que sejam observadas especificidades intransponíveis entre elas.

> Por pertencerem ao sistema de uma língua, as palavras são interpretadas como representando aquilo que representam por força das leis desse sistema. Como quaisquer outros exemplares de legi-signo, no seu estatuto de leis, as palavras só tomam parte na experiência ou têm existência concreta por meio de suas manifestações. Peirce chama de "réplicas" essas instâncias de manifestação. Trata-se de sin-signos de tipo especial. São sin-signos porque são existentes individuais que ocorrem em um tempo e espaço determinados, mas são réplicas porque atualizam, corporificam legi-signos. (SANTAELLA, 2005. p. 262).

Por um lado, a palavra é discursiva e generalista, isto é, possui unidades de significado "permanentes", que podem ser associadas entre si, através de suas equivalências fixas, o que torna possível a definição e a tradução. Os significados instaurados verbalmente se dão de forma consecutiva, um após outro, e recuperados através do processo a que chamamos de discurso. Por outro lado, a imagem apresenta-se representando holisticamente uma singularidade a priori. Muda e intraduzível ou definível pelo seu próprio sistema, além de não poder transmitir generalidades diretamente. Seus significados só são apreensíveis a partir da simultaneidade e integralidade de todos os elementos que o compõem, formando um símbolo maior e articulado, cujo sentido só pode ser alcançado por meio da totalidade, consistindo numa semântica chamada de "simbolismo apresentativo" que se opõe à semântica do "simbolismo discursivo" instaurado pela linguagem verbal (SANTAELLA e NÖTH, 1998).

Os usos que empregamos ao termo "imagem", por si mesmos, já denotam certas noções que transcendem a mera decodificação visual da luz, muito embora, ainda que não remetam sempre à visualidade, pegam emprestados traços do domínio visual para se fixarem. Na maioria das vezes, atualmente, nós o empregamos na medida de um discurso midiático que, não raro, acaba por confundir imagem com televisão, cinema, publicidade; implicando numa ideia invasiva e onipresente de imaginário da vida cotidiana.

Apesar de aparentemente inevitável, esta sensação que o senso comum nos provoca acaba por atenuar os diversos outros sentidos e aspectos da imagem, que data de muito antes da contemporaneidade. Por exemplo, no seio de uma concepção religiosa, quando ouvimos dizer que "Deus nos fez à sua própria imagem e semelhança", somos induzidos a entender o termo na medida de uma fidedignidade que precedeu a atual crise da representação. Da mesma forma, conseguimos, por associação a conceitos diversos, distinguir várias concepções de imagem, graças às construções culturais que se sucederam, umas após outras: entre sabedoria e divertimento, movimento e estática, ilustração e semelhança; enfim, o termo não se limita a significar aquilo que vemos, mas aquilo que entendemos a partir do que enxergamos. Ao comunicar, a imagem pode confundir-se com aquilo que tenta imitar a tal

ponto que é capaz tanto de enganar quanto de esclarecer. Já enquanto reflexo, é capaz de remeter ao conhecimento, à vida além da vida, à morte, ao saber, à arte, à verdade, etc.

Em tempo, ainda adotamos a palavra "imagem" para nos referirmos a processos psíquicos bastante corriqueiros: representações mentais, sonhos, memórias, enfim. De qualquer forma, porém, todas as compreensões de imagem passam, necessariamente, pela ideia de que é preciso um sujeito que as produza e/ou que as reconheça, isto é, toda imagem é culturalmente construída, não há na natureza algo que nos forneça imagens (JOLY, 2007).

Tornou-se mais fortemente arraigada, no ocidente, a oposição entre duas acepções principais para a palavra "imagem", uma que se refere à imagem direta, perceptível ou mesmo "existente", enquanto a outra dá conta da noção simples de imagem mental, possível de ser evocada diante da ausência do estímulo visual. A oposição clássica de imagem-percepção e imagem-imaginação. Podendo ser observadas tanto na qualidade de signos que representam o mundo visível quanto um si-mesmo visual apreciável , dualidade que, em termos de uma semiótica da imagem, desemboca na dicotomia "signo icônico" e "signo plástico", e desenvolve o questionamento sobre a naturalidade e a convencionalidade das imagens. Perceber uma imagem não requer apenas a capacidade inata e física de enxergá-la, uma vez que precisamos aprender a ver para entender o que enxergamos. Implica dizer que "ver" é um processo socialmente construído, baseado majoritariamente em apenas uma das nossas várias capacidades sensoriais.

De maneira mais abrangente, é possível compreendermos "imaginação" como a faculdade de criar a imagem das coisas sem pressupor as suas presenças, ligando-se muito intimamente, e estabelecendo intrínseca interação, portanto, com a memória para se realizar. Em suma, imaginar é representar. O senso comum nos obriga a pressupor que um homem que nunca tenha enxergado, ou seja, que não possua registros visuais em sua memória, experimenta dificuldades para estabelecer os processos de construção dos seus espaços e sensibilidades, já que é consenso relacionar a estes processos atributos da imaginação, a partir de elementos derivados diretamente do campo de atuação da visão. O prevalente conceito ocidental é aquele em que imagem designa uma semelhança ou atua enquanto vestígio interiorizado das coisas exteriores. Logo, o termo "imagem" funciona de forma mais preferencial no que diz respeito àquilo que os olhos revelam, devido a preponderância destes órgãos e de seus estímulos correspondentes para a evolução do homem Assim, também existe a síntese das ideias de imaginação e representação da sensibilidade presididas pela visão, culminando no adágio que decreta os olhos serem as janelas da alma. No entanto, é importante a ressalva de que esta correlação imediata pode revelar-se superficial, uma vez que

a percepção humana desdobra-se através de todos os sentidos corporais, de modo que as imagens das coisas podem assumir caráteres tanto visuais quanto auditivos, táteis, olfativos e/ou gustativos (OLIVEIRA, 2002).

De acordo com Santaella e Nöth (1998), o mundo das imagens é dividido entre o domínio das representações visuais (no qual elas se constituem enquanto objetos materiais sígnicos que representam o ambiente, como a ilustração, fotografia, televisão, cinema, etc.) e o domínio imaterial das imagens (em que, mentalmente, surgem como fantasias, visões, esquemas interiores), ambos estão, porém, indissociáveis, uma vez que não existe imagem mental que não tenha passado pelo objeto visual concreto representado e vice-versa. Implica em considerarmos, portanto, na dupla de conceitos signo e representação: o lado perceptível, acessível aos sentidos do corpo, e seu lado mental, de construção do significado.

Uma imagem mental funciona como correspondência a uma impressão tida a partir de descrições que nos chegam, construímos mentalmente a simulação de uma localização que podemos alcançar com os olhos e elaboramos a representação possível tomando por empréstimo as características do sentido da visão. Distingue-se de um esquema mental porque este último reúne apenas os traços necessários para reconhecermos um objeto, prova disso é sermos capazes de associar simples retângulos e triângulos com a imagem de uma casa; trata-se, de um "modelo perceptivo" de uma estrutura que internalizamos e associamos ao objeto que ele evoca. De qualquer forma, a "imagem mental" parece sempre conjugar uma dupla impressão de visualização e semelhança. Por outro lado, se falamos em termos de "imagem de si" ou "imagem de marca", nos referimos a processos que pouco têm a ver com visualizar ou assemelhar-se, mas principalmente com processos mentais, individuais ou coletivos, de assimilar construções e identificar representações, provocar associações sistemáticas e atribuir um número de qualidades que são socioculturalmente organizadas (JOLY, 2007).

Partindo sempre de uma relação triádica, observamos que a imagem constitui uma similaridade no nível da aparência (índice), um diagrama no nível das relações que estabelece (ícone) e uma metáfora no nível do significado (símbolo). Assim, temos que no diagrama está contida a similaridade, ao mesmo tempo em que a metáfora contém em si os outros dois níveis também. Engendramento este que funciona para qualquer sistema semiótico. Esta noção peirciana (SANTAELLA e NÖTH, 1998) para diagrama, ou ícone diagramático, aponta para o entendimento de que o raciocínio se relaciona às formas que lhe estimulam. De tal modo que o ícone diagramático estará presente em qualquer tipo de pensamento. Daí associarmos o processo criativo mental com elaboração de imagens, isto é, imaginar. No caso da linguagem verbal, a palavra constitui-se enquanto símbolo, que se aplica na tentativa de

“concretizar” a ideia a ela relacionada. Um símbolo não nos mostra a coisa a qual se refere, mas supõe que sejamos capazes de imaginá-las (torná-las imagem no pensamento), por meio da associação. Significa que, na qualidade de símbolo, uma palavra se relaciona com seu objeto por meio de uma ideia na mente do usuário, não ficando ligado a nenhuma relação de similaridade (como os ícones) nem de conexão causal física (como no índice).

A concepção de ideia enquanto imagem (visual) mental pode levar ao equívoco de considerá-la como cópia da realidade, noção esta rejeitada por Piaget (SANTAELLA e NÖTH, 1998). Para o teórico, não podemos entender a imagem mental como cópia ingênua na qual está contida um vestígio da percepção passiva dos objetos. Defende uma teoria assimilatória da imagem, na qual entende-se a imagem interna enquanto produto de uma imitação internalizada que serve como instrumento semiótico que dá conta de evocar a percepção experimentada dos objetos, o que a constitui na medida de um signo, ou seja, tem seu significante (que é figural) desprendido de seu significado (o objeto de referência). Encontramos, hoje, modelos simbólicos de representação mental propostos na medida de considerar que as imagens não são armazenadas mentalmente de maneira visual, mas em forma de símbolos digitais elementares que originam redes de sistemas simbólicos, por meio de regras combinatórias; concepção esta que aproxima a mente humana da lógica tecnológica -informática contemporânea.

Parece ser consensual que o ponto em comum entre todos os tipos de imagem se refira à qualidade de analogia, seja ela concreta ou abstrata, visual ou não-visual, fabricada ou capturada. Significa dizer que qualquer imagem tem por pressuposto se assemelhar a alguma coisa. A partir disso, temos que encarar as imagens enquanto representações, o que implica em entendê-las como evocação das coisas, e não qualquer coisa em si. Portanto, sendo signo analógico, a imagem tem por princípio de funcionamento a semelhança, aspecto este que, seja por sua falta ou excesso, pode causar diferentes reações nos processos sígnicos imagéticos. Assemelhar-se demais àquilo que representa pode confundir a imagem com a própria coisa representada, assim como não possuir um nível de semelhança satisfatório acabaria por impedir o reconhecimento da representação intentada.

Uma distinção básica, então, aparece, no âmbito da imagem-signo analógico: as imagens fabricadas (criadas para imitar com perfeição os objetos, podendo culminar num nível de sofisticação tamanho, aponto de virtualizarem-se e tornarem-se a ilusão da própria realidade) e imagens manifestas (principalmente capturadas e que, por sofisticação dos métodos de captura, assemelham-se tanto mais das coisas que representam, como a televisão, o cinema, a fotografia, etc.). De qualquer forma, sempre representativa, a imagem constitui-se

enquanto mensagem visual, formada por diferentes signos o que implica em considerá-la enquanto mídia expressiva e comunicativa, ou seja, enquanto linguagem. Este caráter é aquele capaz de dotar o homem, em sua relação com as imagens que produz, da capacidade de estabelecer uma relação entre si e o mundo. Além disso, a imagem também age como instrumento de conhecimento, na medida em que nos possibilita "enxergar" e interpretar a realidade. A função de conhecimento, ainda, associa-se com a sua função estética, ao provocar no "espectador" sensações , solicitando-lhe processos de fruição estética e postura de recepção relacionados a este processo. O estímulo imagético vai provocar no expectador um tipo de expectativa diferente daquela provocada pela expressão da comunicação verbal (JOLY, 2007).

De modo geral, todas estas considerações sobre a natureza das imagens e de como elas são essenciais para a criação e fruição dos mais incontáveis significados que nos perpassam diariamente, nos ajudam a determinar a medida em que, apesar de uma eventual falta de visão (quando a consideramos somente enquanto sentido do corpo determinado pelos órgãos correspondentes), codificar e decodificar imagens não se trata, em sua profundidade, de enxergar ou não. Assim, , se valer-se , de imagens, dentro dos processos nos quais a videosfera ora nos engendram, depende muito menos de enxergar propriamente e, mesmo, muito mais de elaborar cognitivamente aquilo que a luz nos revela aos olhos, temos que, para os fins deste trabalho, considerar o poder imagético que a linguagem verbal possui, na medida em que ela, diante da falta de luz, consegue compensar a ausência da imagem óptica para estabelecer, dentro da mente do leitor cego, um universo tão colorido de significados. Enquanto construção social, a visão se estabelece nesta cadência de imagens que se sobrepõem. Assim, sendo construção, podemos construir uma visão sem dispor da luz, uma vez que compreender e desenhar por meio de palavras também nos carrega de sentidos visíveis, com ou sem olhos.

1.3 CONTAR E MOSTRAR: NARRAR É PRECISO

Importa frisar que a experiência teórica e, posteriormente, prática que ora desenvolvemos nesta pesquisa, por se tratar de primeiros passos rumo a um arcabouço teórico sobre a, aqui chamada, "audioleitura eletrônica", está levando em conta apenas a literariedade manifestada em narrativas, tendo escolhido "Triângulo das Águas" como exemplo ilustrativo de audioleitura possível por conter em sua composição três narrativas distintas que oferecem, cada uma a seu modo, desafios específicos para o leitor. Em tempo, o conceito de "leitor

modelo", proposto por Umberto Eco (In: MAYER, 2011a) pressupõe que a apreciação de um texto requer do indivíduo determinado nível de cooperação, no sentido de realizar uma série de opções interpretativas indefinidas. Sendo assim, também a interferência do leitor constitui como fator gerativo de um texto (este tomado em sentido amplo). Enquanto estratégia narrativa, tal modelo se configura na medida da confluência entre diversos fatores e artifícios de expressão, de não-ditos e condições de êxito que são textualmente estabelecidos e que devem ser satisfeitos para que o conteúdo potencial seja atualizado.

Sendo assim, diante do contexto atual de opções midiáticas possíveis, é fácil pressupor que o "leitor modelo" contemporâneo dependa majoritariamente de boa acuidade visual para se estabelecer empiricamente em seu lugar social enquanto tal, uma vez que é notória a importância capital ocupada pela imagem na vida cotidiana, esta compondo uma multi-sensorialidade quase que indissociável entre figura e som, de tal modo que a visão constitui-se como competência com a qual os percursos narrativos (e consequentemente linguísticos) são construídos. Deste contexto surge o questionamento acerca das possibilidades interpretativas nos casos em que a recepção visual apresenta-se comprometida. Portanto, cabe discutir em que medida uma pessoa, cujo sentido primeiro está comprometido, pode usufruir dos conteúdos culturais atuais, visto que este precisa circular por entre uma sociedade de consumo primordialmente visual.

Neste ponto, a escolha do objeto literário para compor uma apreciação dos modos pelos quais pessoas cegas são capazes de construir as próprias imagens cotidianas se justifica, no sentido de que, enquanto seio de uma potencialidade narrativa do "contar", a Literatura, entendida por arte da linguagem verbal, oferece uma importante matéria-prima para essa construção. Sendo o âmbito da palavra convulsivo de imagens que independem necessariamente de olhos que enxerguem, a apreciação literária cumpre importante papel na formação de conhecimento de mundo para a pessoa Cega que, de outro modo, não teria acesso a certos conceitos: se é verdade que a visão é de longo alcance e sintetiza universos, também sabemos que a palavra transcende as distâncias e nos torna capazes de atingir até mesmo àquilo que sequer tem existência empírica.

A consciência humana se estabeleceu através da linguagem. Enquanto modelo, logo, esta preenche funções sociais e sua configuração determina todos os nossos sistemas semióticos. Claro está, então, que encontraremos marcas das formas abstratas da linguagem na arte, uma vez que também se trata de sistema semiótico. Assim, a Literatura possui grandes privilégios semióticos, uma vez que tem na linguagem tanto sua origem quanto sua finalidade.

Enquanto que para o discurso científico, a linguagem se pretende como ferramenta

transparente e neutra submetida à demanda científica (esta que, pretensamente, existe fora dela e a precede); para a Literatura, a linguagem consiste em seu meio de existir, no ato de escrever é que ela se realiza, e não no de pensar, ou seja, constitui uma mensagem que toma sua forma, ao invés de seu conteúdo, como objeto de si mesma, uma vez que o homem não preexiste à linguagem, mas a utiliza para ensinar-se sobre si. De certo modo, portanto, poderíamos dizer que a Literatura seria a "ciência" da fala, cuja investigação se funda nas categorias da língua. De tal modo, aparentemente, em algum momento o verbo "escrever" tornou-se intransitivo, neste contexto em que não se escreve algo, mas escreve-se, ponto. Esta intransitividade do ato da escrita no seio da Literatura é o que vai atribuir ao livro ou ao texto enquanto formas a qualidade de objetos literários (BARTHES, 2004).

A linguagem literária ganha sua opacidade característica, na medida em que toda sua significação é tomada a partir de si mesma. Dotada de duplo aspecto, a palavra literária tanto pode querer ser representação (evocação de uma realidade) quanto enunciação subjetiva (um ato do locutor, por meio de um arranjo linguístico), com a diferença de que aquela representação não possui nenhuma pretensão de existência senão verbal, conferida pelo enunciado. A narrativa literária é uma palavra não-imediata e midiatizada que só conhece a impessoalidade da terceira pessoa, isto porque um "eu" do romance não corresponde ao "eu" da enunciação, nem mesmo o "eu" da narração , este último que se refere a um personagem invisível e apreensível por meio do discurso (TODOROV, 2006).

Se toda obra de arte se distingue por três elementos: o conteúdo, o material e a forma; e se a forma depende do conteúdo e das particularidades do material para se determinar, temos, então, que a criação artística verbal não pode se reduzir à mera elaboração do material verbal, mas direcionar à elaboração de um conteúdo que toma por ferramenta a palavra, mas que precisa ultrapassá-la. O artista utiliza a língua para superar a própria língua e, deste modo, fazer com que ela seja percebida não como dado linguístico, mas como recurso de expressão artístico. A superação do material que cabe ao artista, além de processo negativo de criar uma ilusão, também consiste em ultrapassar a determinação extra-estética inerente à língua. Em si mesma, a língua é instrumental e indiferente, serve tanto à cognição, à comunicação, à arte, etc. Uma obra literária, portanto, não pode ser entendida apenas como um "todo verbal", uma vez que só se pode superar a língua por meio de "aperfeiçoamentos" ou mesmo "transgressões" ao dado linguístico em função de uma intenção estética (BAKHTIN, 1997).

Qualquer esforço narrativo parte da representação da ação que, organizada em um enredo, se compõe de um fluxo de fatos linguisticamente elaborados a partir da experiência perceptiva do narrador, ou seja, uma sucessão de enunciados que dão origem a um discurso.

Portanto, para os fins deste trabalho, que visa apenas, por ora, levar em conta a estrutura linear de narrativas de ação, o tempo, por compor uma sucessão, acaba sendo a condição da narrativa, que fica presa a uma "linearidade" discursiva preenchida com a matéria dos fatos organizada em determinada sequência. Dito de outra forma, imagem ou palavra, toda narrativa compõe um "movimento", muito embora o movimento da narrativa literária, por ser puramente verbal, fica presa à linearidade e consecutividade das palavras, o que a obriga a criar convenções para representar uma simultaneidade aparentemente muito mais fácil de ser realizada no cinema, por exemplo (PELLEGRINI, 2003).

Algumas nuances diferenciam os modos de narrar, a depender do campo artístico no qual se escolhe realizar as narrativas, estas interpretadas desde Aristóteles (que entendia a arte como imitação em qualquer campo do narrar) e Platão (com a distinção entre mimese e diegese, postulando três modalidades: a simples, a imitativa e a mista), suscitam agora a dicotomia entre modos de narrar, dadas as condições de forma e conteúdo de uma narrativa, expressa na oposição mostrar/contar. Se, por um lado, as teorias miméticas associam narração com a representação que configura um "mostrar" das ações (atualmente representada principalmente nas artes visuais do cinema e teatro), por outro lado, a abordagem diegética enxerga a narração como constituída de um esforço verbal que compõe um "contar" (campo primordialmente da arte literária (MACIEL e RIBEIRO, 2011).

Observamos, contudo, a existência de uma inter-relação possível entre os modos de narrar que relativiza a dicotomia dos modos mostrar/contar, talvez devido à questão da expressividade em relação à produção e criação artísticas (GAUDREAULT e MARION, 2012), uma vez que, ao tentar se expressar artisticamente, o sujeito se depara com uma espécie de resistência própria imposta pelo meio de expressão que escolheu. Sendo este invariavelmente um encontro com a opacidade, a comunicação precisa ser mensurada na medida de superar a materialidade expressiva. Uma mídia expressiva artística é pensada tendo-se em mente a resistência material dos meios de expressão dos quais lança mão. Esta resistência é, ao mesmo tempo, limitante e libertadora, uma vez que obriga o artista a buscar soluções criativas para confrontá-la, o que acaba reverberando também no conteúdo expressado neste confronto, de modo a alterá-lo. Infinitas possibilidades criativas são, portanto, a consequência do embate entre ferramenta e ideia, entre mídia e fábula.

Diz-se que a posição do narrador, hoje, se destaca pelo paradoxo de, aparentemente, ser impossível narrar, naquele sentido clássico que atribuímos a este ato. Isto é, embora a forma estabelecida do romance exija a sugestão de um conteúdo que "sugira" a realidade, experimentamos um subjetivismo, que vem se intensificando desde o século 19, o qual

transforma a matéria da narração e a ele é submetida, de tal modo que a "sugestão" da realidade real passou para o domínio do texto jornalístico. Assim, por precisar se preocupar com aquilo que ultrapassa o mero relato, a literatura percebeu-se neste movimento de despregar-se da realidade enquanto seu objeto, limitada pela linguagem, esta que, aparentemente por definição, tem a função de representar as realidades. A herança realista que determina o texto literário ter que apresentar as coisas como realmente se verificam no mundo é renunciada, em prol da reificação das relações entre os sujeitos que se desenrolam por sobre uma fachada de realidade apenas existente no texto para auxiliar enquanto disfarce, ao passo que desvenda (e denuncia) as qualidades humanas. Importa notar, portanto, que quanto maior o apego à exterioridade realística, maior o caráter limitador de "como se" da palavra. Isto é, o potencial de representação da linguagem verbal está diretamente relacionado com a liberdade que o usuário tem de despregá-la da realidade empírica, dissociá-la da necessidade de documentar verbalmente um pretenso realismo factual verificável fora da linguagem (ADORNO, 2003).

Implica pensar, então, sobre a posição do narrador contemporâneo, pois, apesar deste precisar sustentar uma pretensão de que sabe e tem controle sobre os acontecimentos que narra, ele encontra-se num retorno ao caráter de "brincadeira elevada" perdido pela arte com o realismo, partindo do comportamento da linguagem para se libertar da noção de "aparência" enquanto algo "verdadeiro". Desprendimento este que implica em outro, aquele com a distância estética do leitor, que era fixa no romance tradicional e tornou-se, então, variável de acordo com as subjetividades narrativas inauguradas e a variabilidade de pontos de vista passíveis de experimentação, como imitando as posições (e também perspectivas) possíveis da câmera de cinema. Em suma, o estreitamento da distância estética e a composição à sombra de uma realidade poderosa que precisa ser ultrapassada e modificada no plano do real, e não transformada em imagem são as demandas atuais da forma narrativa (ADORNO, 2003).

Para Deleuze (1997), a Literatura não tem a ver com impor uma forma de expressão à matéria da vida, mas, pelo contrário, com pressupor o informe, consistindo em um processo sempre inacabado, um devir infinito que perpassa e ultrapassa o passível de ser vivido. Para além de mera imitação, ou identificação do mundo na palavra, tem por natureza expressar a potencialidade de mundo que a palavra encerra, indiscernível e indiferenciável da realidade a qual pretende "representar", pois escrever não é narrar o que aconteceu, mas transformar o acontecido em um fato literário que também é acontecimento, gerando não uma generalidade,mas uma singularidade. O fazer literário começaria quando nascesse em mim uma terceira pessoa que não me permitisse mais afirmar "eu", isto é, os personagens são

autodeterminados e constituem individualidades que não pretendem simular personalidades externas do mundo real, mas compõem a encarnação verbal de uma personalidade possível, um devir realizado em palavras. Apesar de a fabulação inaugurar o literário, fabular aqui não significa simples exercício imaginativo ou projeção, e sim execução verbal de uma realidade possível. Consiste, portanto, em agenciamento coletivo de enunciação que, ao fazer uso da língua, transcende-a e torna-se seu próprio devir; decompondo o verbal e recompondo-o, de modo que todo escritor inventa uma língua própria da qual se vale para falar de seu "outro" interior.

Se a linguagem verbal é a primeira mídia que aparece quando tentamos encarnar qualquer fábula, parece seguro inferir que qualquer narrativa é contada, em primeira instância, na mente de quem a organiza, verbalmente, segundo grande parte das convenções sociais da língua. Isso significa que, de certa forma, toda história é verbalizável, ainda que midiatizada em uma pintura, uma sinfonia, um filme mudo... Todo "mostrar" possui um argumento que o precede e tenta ser fundamentado na execução da mídia, mas que, por ser argumento, pode ser convertido em termos. A possível conversão em palavras de tudo o que vemos, ouvimos, cheiramos e sentimos, portanto, pode ser considerada como a capacidade libertadora que proporciona ao sujeito cego um enxergar daquilo que os olhos não lhe mostram.

Enquanto conceito, a palavra narrativa suscita a criação particular de imagens mentais, estas não necessariamente visuais. Uma figura mostra a cena a qual está representando, e esta representação visual conta uma história, ao ser descrita, a imagem que mostra torna-se verbo que conta, mas cada palavra dita constitui-se, por si só, como uma representação daquilo a que se refere e, portanto, também mostra, aos olhos da mente, aquilo que se revela criativamente quando a ouvimos. A figura mostra o que conta, a linguagem verbal conta o que mostra. Híbridas e indissociáveis, essas modalidades narrativas, que também são conceitos, e sua interdependência confirmam que narrar se trata mesmo de desenhar sensações que impressionem mais os sentimentos do que os olhos.

A Literatura, notoriamente definida como arte verbal (escrita ou falada), em seu domínio, afinal, configura-se, para a pessoa com deficiência visual, como a fonte primária e rica (embora, obviamente, não única nem mais importante) de consumir narrativas, uma vez que, dada a sua essencialidade substancial, conta histórias para quem quiser apreciá-las, independente da falta de um ou outro sentido. Um sujeito cego ouve o livro, mas também pode tocá-lo e enxergar consigo as cenas que presencia nas frases, assim como uma pessoa surda vê as letras e se emociona com as sonoridades que elas suscitam, por exemplo. A palavra independe dos sentidos do corpo, pois sempre haverá uma ferramenta que transponha

o código para alcançar aquele que faltar. Por não ser nem visual, nem sonora, nem tátil, por ser, enfim, conceitual ao invés de sensorial, a Literatura consegue transcender a midialidade e manifestar-se na materialidade que melhor alcançar o leitor.

CAPÍTULO 2

2 ENTRE CORPO E LEITURA: UMA MIDIOLOGIA DO NÃO VER

O termo "mediação" implica em uma operação em que uma mídia, algo situado no meio, une duas realidades que estejam divididas e opostas, ou seja, uma atitude de interpor para unificar que pressupõe a diferença imediata a qual à mediação tenta opor-se. Enquanto reflexo dos processos discursivos, a cultura existe como evento singular disperso e espontâneo que está em oposição e separação do acontecimento empírico, factual. A linguagem, assim, é o mecanismo que media a antítese entre o mundo e a cultura. No entanto, por ter adquirido suficiente autonomia, a linguagem acabou por "se separar" daquilo que revela e, logo, também constitui, em si, causa própria da experiência humana. A saber, toda experiência passa pela mediação linguística para chegar à inteligência, o que nos permite considerar que, enfim, toda mediação técnica seria, por essência, de natureza linguística (DOMINGUES, 2010).

Para quem não enxerga, a interposição de um mediador entre o sujeito e a luz que mostra as coisas acaba se tornando o modo pelo qual a falta de visão pode ser compensada. Na medida em que a tecnologia vai se sofisticando, surgem métodos cada vez mais especializados para compensar as diversas incapacidades do corpo humano. Enquanto que, para um vidente, a técnica serve para amplificar as potencialidades de seus órgãos da visão, dentro da lógica visuoCêntrica que ora testemunhamos; para uma pessoa que não enxerga, dispor de um dispositivo que compense sua falta de visão é mesmo o que possibilita a capacidade de se situar socialmente e culturalmente, permitindo a circulação dos significados entre o mundo exterior e a interioridade de sua cognição.

Para a leitura literária, assim, os leitores de tela[1] configuram o meio pelo qual este exercício de sociabilidade se concretiza diante do não enxergar. Este capítulo, assim, pretende situar a posição que esta tecnologia ocupa em relação ao corpo, à cegueira e à arte literária, de modo a compreendermos o que entra em jogo quando transpomos um livro de uma leitura que se pretende visual, grafada nas páginas em branco, para uma leitura sonora convertida e

[1] Por ora, cabe apontar: "Um leitor de tela é um programa que, interagindo com o Sistema Operacional do Computador, captura toda e qualquer informação apresentada na forma de texto e a transforma em uma resposta falada utilizando um sintetizador de voz. Deste modo, o usuário pode ouvir tudo o que está sendo mostrado, conforme navega pelo sistema e/ou utiliza os comandos do programa" (Definição disponível em: <http://www.fundacaobradesco.org.br/vv-apostilas/leitor.htm>. Acesso em junho de 2015). As tecnicalidades desta ferramenta serão mais detalhadamente trabalhadas no Capítulo 4.

inserida no meio digital este que, por ser maleável e dinâmico, possibilita a transmidialidade instantânea do texto escrito convertido em som; de modo a preparar nosso terreno para quando nos depararmos com as distinções entre os três dispositivos com os quais realizaremos a leitura de "Triângulo das Águas", ao cabo do quarto capítulo, com vistas a entender o papel que a diferença de mídias cumpre na audioleitura eletrônica desta obra de Caio F. Abreu.

2.1 MÍDIA E CORPO: DO SOM À IMAGEM

Thompson (2008), ao tratar dos usos dos meios de comunicação, afirma que na produção e reprodução de formas simbólicas, os indivíduos precisam empregar um "meio técnico", este que trata-se do substrato material no qual estas formas simbólicas se manifestam, são fixadas e transmitidas. Todo intercâmbio simbólico pressupõe um meio técnico que carrega consigo três atributos essenciais para que a comunicação se estabeleça: fixação (preservação da forma simbólica em um ambiente que possui graus variáveis de durabilidade), reprodução (capacidade de multiplicar as cópias de uma forma simbólica), e distanciamento espaço-temporal (capacidade da forma simbólica se distanciar do seu contexto, espalhar-se tanto no espaço quanto no tempo, e reimplantar-se em novos contextos). Além disso, na utilização dos meios técnicos está pressuposto um processo de codificação e decodificação da forma simbólica, exigindo dos sujeitos o domínio das regras para esse processo.

Em termos semióticos, uma mediação constitui-se como um processo no qual dois elementos se articulam por meio da intervenção de um terceiro que tem por função permitir a passagem de uma propriedade específica entre os dois primeiros, a comunicação de uma cognição a outra. A função mediadora do signo o instaura como "medium de comunicação" entre objeto e a ideia interpretante que o significa, tornando-o indispensável para qualquer processo comunicativo, uma vez que não é possível haver conexão direta entre uma mente e outra, ou entre um objeto e uma mente. Signo não é meio de comunicação, pois este último (encarnado na televisão, no rádio, no jornal, etc.) trata-se do veículo no qual os fluxos de signos circulam. Para cumprir sua função mediadora, portanto, o signo precisa estar fixado em uma forma expressiva (um meio técnico), esta que, por si só, tampouco é capaz de comunicar, por ser apenas meio. Contudo, o status de signo não está relegado apenas aos fenômenos de terceiridade (convencionalidades instituídas), uma vez que estímulos mais rudimentares de primeiridade e segundidade, na maioria das vezes, também são capazes de estabelecer uma relação da parte para o todo reconhecível. Qualquer cor, cheiro ou som podem agir como

signos, na medida em que produzam uma qualidade de sentimento na sensibilidade de um intérprete, funcionando como forma rudimentar do predicado destes estímulos; predicação esta que se encarna no prazer dos sentidos (SANTAELLA, 2004B).

Peirce (SANTAELLA, 2004b) postula uma teoria da percepção que leva em conta três elementos envolvidos em todo processo perceptivo: o percepto (estímulo exterior que impressiona os sentidos, nossas janelas abertas), o percipuum (tradução perceptiva possível a partir das possibilidades e limites de um sistema sensorial, transformando estímulo em sentimento, surpresa ou hábito interpretativo) e o juízo perceptivo (esquemas gerais de interpretação com que estamos providos, princípios condutores ou hábitos mentais reguladores do reconhecimento daquilo que é percebido).

Não enxergar implica, por mais óbvio que seja dizer, não dispor mais do estímulo visual, da luz, de modo que a leitura da palavra escrita precisa ser redirecionada para outros sentidos. Tal redirecionamento vai proporcionar, no processo de transposição, o modo pelo qual se pode apreciar uma obra literária sem dispor dos olhos, ainda que se pretenda o máximo de semelhança entre uma leitura e outra. No caso da leitura tátil, o Braille possui uma dinâmica própria que está diretamente relacionada à lógica do tato e o modo pelo qual este sentido do corpo se manifesta na percepção humana; é por isso que não se tornou viável, a saber, a mera adaptação de alto-relevo para as letras do alfabeto convencional, uma vez que este foi arquitetado para atender a uma demanda específica da visão (veremos este aspecto particular do código Braille mais detalhadamente no capítulo 3). Por outro lado, se a escrita, até onde se considera, é um código que, apesar de ter consolidado sua autonomia, nasceu da fala, ou seja, por ser a oralidade antecessora da grafia, é também possível que a leitura gráfica seja apreciada por meio sonoro.

Durante muito tempo, o único meio sonoro de que dispúnhamos para tanto era a própria voz humana, o que deu origem, no campo das práticas de acessibilidade, ao chamado "ledor", pessoa que se dispõe a ler material escrito a quem não pode enxergá-lo. Mas a técnica de manipulação dos estímulos conseguiu também manipular a voz humana de modo a simulá-la eletronicamente. Surgem, assim, os leitores de tela que, ao sintetizarem o som de modo a imitar a vocalidade humana, possibilitam o acesso oralizado a conteúdos imagéticos expressos nas telas de computadores e demais dispositivos eletrônicos. O livro digital, ou digitalizado, aparece, logo, como alternativa viável de consumo e apreciação literária para pessoas cegas ou de baixa visão que não encontram na luz o estímulo revelador dos significados linguísticos. Daí deduzimos a importância que o som, enquanto percepto, tem para a experiência literária.

O domínio da técnica permite a manipulação máquinica de elementos naturais, como o som. Para tanto, por suposto, é preciso tanto conhecer as potencialidades da ferramenta quanto as especificidades do elemento a ser manipulado. Com o som, compreende-se que este trata-se de sequencia rápida e imperceptível de repousos e impulsões com dinâmica ascendente e descendente que resultam em ondas propagadas através da atmosfera. Nestes termos, por constituir um movimento inscrito em uma forma oscilatória, o som se relaciona intimamente com o corpo, pois tanto o corpo quanto o som seguem o princípio da oscilação enquanto padrão de funcionamento. A própria relação que estabelecemos, por exemplo, entre corpo e música passa pela lógica da medida do tempo físico/mental que se mede através do ritmo da pulsação corporal, somática e psíquica refletido no ritmo que, ao ser ouvido, reverbera no corpo.

No jogo interpretativo, atribuímos sentidos aos padrões de frequências interpenetradas reconhecíveis. Por sua vez, o ruído, em oposição, é a mancha incompreensível, a frequência que não se encaixa na sequencia de padrões sonoros esperados, a quebra de uma Constancia vibratória convencionada. Em termos de informação, assim, o ruído, enquanto desordem, é compreendido como interferência na comunicação. Claro está, portanto, que se trata de uma categorização relacional, não natural, isso porque não se reduz apenas ao desconforto que causa no corpo, mas por interferir no código e atrapalhar a mensagem. Enquanto desordenação interferente, o ruído, associado às artes, porém, pode constituir elemento criativo, na medida em que é capaz de descristalizar códigos e dar origem a novas linguagens (WISNIK, 2002).

Cabe ressaltar, então, a distinção entre o som físico acústico e o som percebido pela sensibilidade:

> O som físico é um fenômeno energético, que consiste de oscilações regulares (quer dizer, de alternâncias de compressões e dilatações desse meio elástico); o som percebido sensível é um fato de consciência, possuindo com o som físico que o condiciona relações estreitas, mas que não são nem absolutas, nem constantes (pois elas dependem de propriedades fisiológicas da orelha e das modalidades psicológicas da audição) (DUCHEZ, 1991. Apud SANTAELLA, 2005. p. 108).

Ainda que não sejam idênticos, existe entre o som material e o som percebido correspondência formal e representativa, uma vez que o som, ao ser ouvido, opera na medida de corporificar uma forma compreensível (ou não).

A relação tão íntima entre som e corpo ocorre, também, por ser o corpo uma máquina de produzir sons. Neste entrelaçamento entre o Natural e o convencionado, a hominização se concretiza também na medida em que passamos a convencionar sentidos aos sons que produzimos. A fala se aperfeiçoa ao passo que conseguimos manipular de modos cada vez mais profundos o aparato técnico composto pelos órgãos que, enquanto ferramentas de comunicação, a autorizam (mas não condicionam). Reduzindo bastante, o verbo é a voz organizada, fez do grunhido um ruído reconhecível.

Os meios técnicos diluem as noções de tempo e espaço, fazendo com que os conceitos contemporâneos de corpo se destaquem daqueles verificados nos tempos da oralidade primaria e da escrita, uma vez que, agora, a relação entre homem e máquina têm se estreitado a níveis muito íntimos. Santaella (2004a) compreende tal processo como o aumento da complexidade e do crescimento dos signos na biosfera. A externalização da capacidade simbólica humana, a saber, pode ter seu princípio avistado quando o animal se hominiza, tornando-se bípede e dotado de fala, momento no qual começa a tirar do corpo as funções corporais e atribuí-las externamente, dando aos órgãos livres funções desterritorializadas. Posteriormente, como tratado, a memória também saiu do domínio do corpo e passou para o papel, tendo, agora, sido transpassada para o espaço potencial virtual. A autora enfatiza que o homem, ao abandonar o corpo, faz técnica e se desprende do tempo-espaço e das imposições do ambiente, produzindo e projetando o que não estaria ao seu alcance; estabelecendo, assim, com a natureza, com o próprio corpo e com os meios , uma relação que transcende a mera adaptação, constituindo esforço de transformação global.

As considerações de Zumthor (2010) conduzem-nos para a compreensão da palavra como manifestação principal, embora não seja nem a única nem a mais vital, constitutiva das funções extensas da vocalidade humana. A comunicação vocal se manifestaria na condição de que, ainda que de formas diferenciadas entre si, haja o mesmo grau de investimento psíquico, mítico, linguístico e de sociabilidade entre o locutor e o ouvinte. A voz, ao mesmo tempo social e individual, expressa o modo pelo qual o homem se situa em relação ao mundo e ao outro, uma vez que realiza, simultaneamente, uma oralidade que se funda na experiência imediata pessoal, e uma oralidade fundada no conhecimento midiatizado por uma tradição.

Em síntese, a palavra, que nasceu sonora, ganhou forma e contorno, passou a ser visual na medida em que a escrita se estabelecia, instaurando duas categorias da comunicação verbal: a oral e a escrita. Entender o som que deu origem ao verbo implica em entendermos de que modo este verbo, grafado luminosamente nas telas de nosso tempo, é passível de ser revocalizado por meio de tecnologias que sintetizam a voz humana e procuram aproximar-se

o máximo da nossa oralidade para que a máquina se confunda com o sujeito. O que era apenas ruído estático de fenômenos elétricos se entrecruzando pôde ser, enfim, concatenado de tal forma que, diante de uma hierarquização destes ruídos e sua posterior organização, pudemos reconhecer na máquina uma oralidade sobredeterminada pela regra da escrita, esta que conduz as linhas de código das configurações informáticas contemporâneas.

O leitor de tela, assim, enquanto cognição artificial, é o modo pelo qual o processador de um dispositivo torna legível e, mais do que isto, audível, um material verbal expresso nas janelas eletrônicas. Associado a um sintetizador de voz, assim, este leitor de tela consegue atribuir uma vocalidade ao texto que, para os fins deste trabalho, não pode ser visto. Tudo o que for verbal se transforma em som "na boca" desta máquina audiodescritiva que funciona sob a demanda do usuário.

Essa ferramenta incorpora a culminância da fala humana transposta para a técnica que o homem desenvolveu desde o advento da própria fala. Em outros termos, desenvolvemo-nos de tal modo desde que começamos a nos comunicar por meio de vocalidade a ponto de conseguirmos, agora, simular nossa própria vocalidade nas máquinas que utilizamos para amplificar (ou mesmo substituir) nossos sentidos e órgãos.

Propriedade intrínseca de uma mídia é o fato de ela fazer-se esquecer durante o ato comunicativo, como, por exemplo, a leitura de um livro atingir profundo êxito quando esquecemo-nos do livro em mãos para vagarmos absortos na leitura. Tal inconsciência técnico-midiática interfere, portanto, sobre as formas e classificações culturais, mas não constituem confiáveis aspectos para pensarmos hierarquicamente nas relações de valores estéticos estabelecidas, porque tendemos a privilegiar as ferramentas que figuram o topo da inovação, deixando de lado aquelas que deram base para uma evolução instrumental. O retorno à voz, mídia primeira da qual desenvolvemos toda a necessidade de comunicação humana, aparece para suprir uma necessidade física básica, quando o corpo falha, a máquina o imita para mediar a nossa relação com o mundo perdido pela falta da capacidade que o órgão falido deixou. A máquina aprendeu a falar para, assim, servir de leitora sempre à disposição, suprindo uma demanda básica que só nos lembramos de ter quando porventura nos pegamos privados dela. O leitor de tela nos obriga a lembrar que enxergar é o modo mais privilegiado, mas não o único, de absorver a grande gama de significados humanos. Mas, assim como qualquer mídia, também a manipulação repetida e cotidiana do leitor de tela faz com que o leitor cego vá se esquecendo de que não enxerga, em termos de leitura, pois ao passo que se familiariza com a extensão midiática, consegue dar cabo de consumir o mesmo conteúdo que videntes consomem. Este esquecimento é o que caracteriza o potencial inclusivo e

universalizante desta ferramenta.

No seio de uma biosfera da tecnosfera, as inovações estendem nossas funções intelectuais, prolongando e acompanhando nossa própria hominização. No entanto, longe de determinismos, as mídias autorizam, na medida de seus condicionamentos, as relações culturais que mediam, porque estas relações é que as precedem e as conduzem pragmaticamente. Assim como a escrita foi, durante séculos, a condição imprescindível para o desenvolvimento de uma tradição racionalista (não foi a escrita quem decretou esta tradição, mas apareceu a partir da necessidade gráfica que nossa razão precisava para seu desenvolvimento), de mesmo modo, as inovações técnicas contemporâneas programam determinados usos, mas os próprios usos desviam a programação e redeterminam as ferramentas de acordo com as particularidades de mundo de cada usuário. A enunciação reconstrói os enunciados, assim como o uso recria continuamente a ferramenta (Bougnoux, 1994).

O surgimento de mídias polimorfas, no século 20, colocou o esquema comunicacional em crise. O modelo emissor-receptor não mais corresponde às diversificadas formas de comunicação. A grande massa populacional percebe a totalidade do mundo como coisa que está além das telas, ou seja, os sujeitos só podem alcançá-la por meio de uma identificação descorporalizada que se manifesta entre o espaço do receptor e o espaço dramatizado do mundo ficcional (GUMBRECHT, 1998).

Não é o corpo natural que estabelece mais a mediação entre homem e mundo. Tem-se um corpo atravessado pela técnica, esta que é mediação e não apenas um prolongamento das funções corporais. Surge o conceito de corpo bio-cibernético (SANTAELLA, 2004a, 2004b) fruto das complementaridades, interfaces e hibridizações entre corpo e tecnologia, manifestado em três grandes movimentos: um de dentro para fora do corpo (conexões permitidas pelas máquinas informacionais de telecomunicação, dispositivos que permitem ultrapassar limites e projetar a mente sem necessidade de deslocamento físico), um movimento intersticial (entre fora e dentro, a manipulação da forma, o “body modification”) e um movimento de fora para dentro (implantes e próteses que corrigem, ampliam ou até criam novas funções vitais).

Ainda, as relações entre corpo e tecnologia podem ser compreendidas a partir da observação de duas tendências, uma intracorporal (interferência da máquina no corpo , reconfigurando seu espaço interno e sua relação com o espaço externo e com a própria técnica) e outra intercorporal (processos de ramificação do corpo, dispositivos que se situam fora ou na superfície , multiplicando sua capacidade de expressão, afecção e conexão). O

processo evolucionário maquínico vem se revertendo num aumento da complexidade dos sentidos humanos, passamos das tecnologias sensórias para as cerebrais, capazes de conectar mentes em redes que constituem mesmo uma inteligência coletiva.

É certo que o leitor de tela aparece no furor de uma discussão que tenta polarizar o digital em detrimento do analógico, como se estes dois campos midiáticos fossem antagônicos. Assim como é previsível que, diante da situação de compensação que a tecnologia confere ao discurso da inclusão, seria fácil defender o livro digital e o meio eletrônico, no seio desta aparente disputa. No entanto, para além de um antagonismo entre livro físico e livro virtual, precisamos mesmo atentar é para o fato de que, diante das inúmeras necessidades do corpo humano, precisamos dispor de igualmente inúmeras possibilidades de mediar os corpos diversos e os conteúdos disponíveis.

Relembrando-nos de que o termo "mídia" nomeia aquilo que está "entre" e que, ao criar entre nós um vínculo, nos organiza, Bougnoux (1994) aponta para a necessidade de uma compreensão conceitual de midiasfera , uma midiologia que não negligencie esses meios capazes de reciclar as representações simbólicas humanas e que, por serem simultaneamente sociais e técnicos, nos permitem permanecermos juntos. Uma vez que o tempo da cultura se apresenta atrasado com relação ao tempo da técnica, enxergamos com desconforto a despedida de uma forma cultural vinculada exclusivamente ao livro impresso. Mas este atraso também provoca a inevitável analogia que atribui critérios de uma midiasfera anterior à sua consequente. Daí atribuirmos ainda às telas, monitores e à própria internet os critérios que usamos para determinar valores dos escritos e dos livros.

2.2 A TÉCNICA QUE PERMITE ENXERGAR

Mesmo que qualquer experiência estética tenha seu princípio no campo da sensorialidade, apresenta por objetivo alcançar a inteligência, o que nos leva a acreditar ser o belo uma questão de intelecto mais do que de aparência. Assim, diante da possibilidade, por exemplo, de alguém que porventura não enxergue nem escute, o belo literário ainda lhe será alcançável na medida do tato, desde que lhe seja possível aprender e adotar o sistema de comunicação necessário para tanto. O destino específico do belo, dentro dos vários processos de apreciação estética, segue em direção à cognição por meio de órgãos sensoriais; de modo que é possível considerar os sentidos do corpo mesmo como mídias que estabelecem a interação entre emissão artística e recepção intelectiva. O belo que se dirige à visão tem os olhos como intermediários entre o que a luz revela e o que dessa revelação plástica podemos

compreender, do mesmo modo que a audição media a consecutividade musical destinada aos ouvidos em direção à temporalidade de nossa cognição. Assim, é na arte literária que a relação entre mensagem artística e recepção intelectiva está mais estreitamente ligada, uma vez que a linguagem verbal não prescinde especificamente de nenhum dos três sentidos principais do corpo para alcançar o raciocínio, podendo ser mediada tanto pela visão das palavras grafadas, pela audição das palavras faladas, quanto no tato do método Braille, que põe a língua escrita acessível na ponta dos dedos.

A versatilidade da linguagem verbal de poder adotar diversos meios para atingir a inteligência humana permite-nos vislumbrar o potencial da arte literária para sujeitos que não enxergam, na medida em que, ao não dispor da midialidade visual, ou seja, diante da privação dos olhos enquanto ferramenta mediadora entre o estímulo gráfico e a cognição que unifique a oposição palavra escrita e interpretação, a pessoa cega pode recorrer de outros estímulos sensoriais para assimilar o conteúdo verbal de maneira equivalente, para não dizer idêntica, uma vez que, claro está, a transposição de mensagens entre mídias acaba por alterar a natureza da recepção da própria mensagem. A saber, dispositivos eletrônicos, munidos de softwares leitores de tela, são ferramentas criadas para dar conta desta conversão necessária do estímulo visual pressuposto pela palavra grafada em estímulo auditivo, partindo do pressuposto de que, a priori, toda palavra escrita foi antes falada e, portanto, pode ser repetida vocalmente. Traz aos ouvidos, por meio de simulação, o que está disposto em sinal luminoso, converte-os e o traduz para sinal ruidoso, valendo-se da dupla qualidade verbal: de ser tanto sonora quanto gráfica; de modo que a mediação entre pessoas com deficiência visual e livro escrito torna-se possível na medida de uma conversão entre potencialidades linguísticas.

Para tanto, claro está, é necessário muito mais do que clareza das frases ou mesmo uma veracidade do conteúdo, pois, ao que tudo indica, o potencial estético linguístico depende da forma pela qual os conceitos são encadeados no conjunto consecutivo do texto, assim como pressupõe que a matéria-prima desta configuração, no caso, a palavra, seja compreendida tanto por quem a trabalha, o artista, quanto por quem a aprecia, o espectador. Isto é, conhecer o conceito que a matéria formal literária expressa é a condição para sua apreciação, conhecimento este que não depende de luz ou som, mas pode ser mediado tanto por olhos, ouvidos ou pele (OLIVEIRA, 2002).

No que diz respeito à relação entre imagem e mediação, em tempo, precisamos atentar para o fato de que somos edificados no meio técnico e, por causa disso, desenvolvemos uma necessidade de imagens que, em consonância com as técnicas de que dispomos, constituem o meio no qual consiste toda significação. Na sociedade da técnica, a imagem determina toda

configuração cultural. A palavra cumpre papel acessório, quando a imagem não puder mostrar, lá estará a palavra para preencher um vazio e explicar aquilo que não pôde aparecer. A lógica é direta: ver para saber para poder; potencializada pela automatização imagética que enxergamos com a fotografia, o cinema, a televisão, enfim; de tal modo que duvidamos de tudo o que não pudermos comprovar com os olhos. A visualização é o meio para o qual as técnicas ora são mais enfaticamente remetidas (DOMINGUES, 2010).

A concepção de representação implica em processos e práticas simbólicas que nos permitem compreender que mediações simbólicas conduzem a atividade humana, na medida em que elas criam correspondência com as formas de vida cultural; com elas nós nos apropriamos da experiência que temos do mundo e a ressignificamos. Dessa produção de signos que mediam o homem e seu ambiente, surge a "razão" em busca de sua autonomia, a partir da simbiose entre ciência e técnica. A dependência dos meios técnicos em prol desta busca por sentidos tem condicionado as práticas culturais em direção à dependência das possibilidades performativas de uma realidade técnica cada vez mais autônoma. Assim, a mediação passa a ser o ponto de partida não só da experiência, como também do imaginário humano. Aqui, agora, a Arte (neste caso específico, a Literatura) entra para cumprir o seu caráter transformador, ao avaliar e lançar mão da técnica, ela media a experiência do mundo e as potencialidades das mídias, a fim de sanar esta atual antítese (DOMINGUES, 2010).

Máquina inclusiva e, para além disso, universalizante, a lógica informática que possibilita o acesso sonoro para quem não dispõe mais da visão vem, ironicamente, aparecer no auge de uma cultura pós-moderna centralizada tanto na visualidade quanto na técnica. Assim, munido de um dispositivo eletrônico que proporciona a possibilidade de transitar entre mundos gráficos pensados para encher os olhos, um sujeito que não enxerga tem nas mãos os meios técnicos suficientes para exercitar sua desenvoltura social, dependendo o mínimo possível de olhos alheios. Claro está que, em lugar desta dependência de outro humano, os sujeitos passam a contar com a disponibilidade das máquinas, o que também não deixa de ser inclusivo, no âmbito de uma sociedade tecnocêntrica em que todos dependem ou se valem da tecnologia.

A crise da linguagem como modelo de mediação, causada pelo fato de a técnica ter tornado-se o meio absoluto em si, começou quando a teoria da representação desaparece como fundamento primeiro das ordens culturais, a partir do século 19. A mentalidade técnico cientifica então inaugurada reduz o jogo linguístico de sentido e não-sentido à unidades diferenciais, num processo ao qual interessam menos os fins ou os sentidos, e mais os

processos e os meios. Contemporaneamente, logo, presenciamos o triunfo do significante sobre o significado, no seio de uma tecnização da linguagem (DOMINGUES, 2010).

Sendo um modo de desvendamento cultural, a técnica vem culminar, no âmbito da digitalização, com a máquina que corporifica um algoritmo criado com o propósito de solucionar problemas, pois pressupõe uma aplicação prevista e um funcionamento controlado, a fim de manter uma correspondência estrutural com o mundo, fazendo que esta máquina constitua-se enquanto imagem exterior ao mundo. Significa dizer que a técnica, no âmbito da digitalização, inaugura não só o suporte para o algoritmo, mas também o suporte para a revelação das verdades ocultas. Como uma possibilidade de enxergar de fora, o meio técnico digital, manifestado mais concentradamente no computador, engloba a capacidade numérica de o dígito, enquanto esvaziamento, abrigar qualquer figuratividade e quaisquer formas de enunciados. Apesar de não permitir aos sujeitos dispor da apropriação de figuras, a ausência da visão também constitui em si uma imagem do mundo, uma representação que, até décadas atrás estava relegada ao isolamento e à escuridão.

No seio da digitalização, e por conta do acesso virtualizado que ela enseja, diversificando os meios de acessar mensagens cada vez mais multimidiáticas, a deficiência visual vem, pouco a pouco, sendo trazida à luz, ainda que iluminada pelos LED's dos monitores e pixels das telas sensíveis ao toque. Imaterial e multipotencial, do ponto de vista dos estímulos, a digitalização das mensagens quebram a rigidez até pouco tempo experimentada pela palavra escrita e, com relação aos leitores de tela, realiza-a mais na medida de um potencial linguístico de acesso versátil e menos naquela concretude pétrea que caracterizava a escrita até algumas décadas atrás.

O meio digital consegue alcançar todos os âmbitos das técnicas de comunicação e de processamento de informação que o precederam. Isso porque, ao contrário de suas antecessoras, a codificação digital desprioriza o material, relega-o a um segundo plano, englobando em interfaces as necessidades de composição, organização, apresentação e mesmo de dispositivos. Tamanha dinâmica, que ganha plasticidade maior a cada hora, compõe condições técnicas que estão fazendo com que o audiovisual venha cumprindo o mesmo papel que a escrita cumprira como principal tecnologia intelectual (LÉVY, 2004).

O desejo de imediatez suscitado pela virtualidade da informação contemporânea nos desperta o outro desejo de transgredir o tempo e o espaço, dando-nos a impressão de relações simbólicas imediatas e, portanto, de que a mediação não mais existe. A preponderância da técnica nas práticas culturais digitais criou o ciberespaço, onde a possibilidade de transformar o singular em plural impulsiona as pessoas à realização física de arquétipos abstratos culturais

de domínio público. Deste modo, o mito torna-se fato através de técnicas imateriais e signos coisificados por meio da potencialidade de tudo caber dentro da programação de um código que se resume a valores numéricos, de tal modo que podemos, assim, redesenhar o que julgamos como realidade, tomando todo e qualquer acontecimento por informação. Ou seja, a correspondência entre acontecimento e realidade perde a importância, quando o que importa é a circulação dos dados nas mídias virtuais (DOMINGUES, 2010).

Outra relação com o tempo e com a memória também são inauguradas com o advento digital. Mais espelho do que memória, o armazenamento de informações, com sua capacidade quase infinita, não permite que tratemos ou leiamos integralmente todos os dados disponíveis, mas refletem, com minúcia de detalhes, especificidades de especialidades ou mercados. Nessa produção e disponibilidade em grande escala, irrompe o "tempo real" da informação, que condensa os agenciamentos e interações com os textos no tempo presente, na operação em andamento. Nem circular, como na oralidade, nem linear, como para o tempo da escrita impressa, as redes de informática se elaboram e reelaboram num tempo pontual de devir instantâneo, quase desgovernado, sem de onde nem para onde. Objetivada em dispositivos automáticos, a memória se separa quase que completamente do corpo, numa negação da estabilidade histórica oral primaria e da busca da verdade escriturística. O saber disponível não causa mais identificação com os sujeitos, que apenas precisam se guiar pela velocidade e pertinência das interações midiatizadas. Modelos digitais surgem e somem não a partir de uma perspectiva verdadeiro/falso, mas na medida de sua maior ou menor utilidade (LÉVY, 2004).

Manifestando-se naqueles movimentos de dentro para fora do corpo, o espaço potencial digital inaugura, assim, formas particulares de atitudes entre sujeitos e meios. A mais marcante, para Thompson (2008) é a potencialidade da ação à distância, que tem por característica geral ser eminentemente responsiva e orientada a atos e/ou pessoas que se situam em contextos espaço-temporais distintos e remotos. No que diz respeito às atitudes responsivas, os novos meios técnicos exercem força sobre as atividades receptivas na medida em que o contexto espaço-temporal da emissão não está sobreposto ao da recepção e também na medida da simultaneidade dos diversos contextos de recepção diferentes que não se sobrepõem uns aos outros, muito embora possam compartilhar certas características, a depender do meio técnico empregado.

Enquanto simulação, a informática liga-se a um estado indissociável entre imagem e objeto que requer grande aparelhagem técnica e conceitual, ultrapassando a noção de representação, num contexto cultural que tem manifestado um processo no qual a aparência

foi assinalada como objeto artístico e filosófico. Processo este que culmina, então, na era da digitalização, com a naturalização tecnológica da imagem, a fim de que ela cada vez mais constitua um duplo substituível e experimentável de seu referente, capacidade esta que dá ao virtual o potencial, testemunhado nas telas de nossos computadores atualmente, de redefinir as noções de imagem, objeto e espaço perceptivo. Ícones de menus regulam a composição de textos e figuras que não são feitos para serem apenas vistos, mas para se encadearem na ação da navegação. Não se trata, logo, de substituição de uma realidade física por outra virtual. Apesar de simulação, a virtualidade, segundo o comportamento de seus objetos, inaugura um espaço de manifestação ideal dos objetos reais que tenta simular. Longe de intentar substituí-lo (aliás, pelo contrário, procura mesmo é dar-lhe sentido), portanto, o virtual trata-se mesmo de mais uma dimensão do real, não se deduz deste, mas dele é extraído por continuidade, ao mesmo tempo em que torna-se prolongamento da realidade por contiguidade (WEISSBERG, 1993).

A capacidade de traduzir expressões sensoriais em signos, poder este talvez inaugurado com o desenvolvimento da fala, possibilita-nos "recuperar" a realidade a qualquer momento. A palavra, que é mediadora, traduz experiência em signo, nos possibilita repetirmos a nós mesmos e transformarmos materiais de modo a remodelar o mundo. Bem, se o meio traduz a experiência, Macluhan (2005) chega à ideia de que, não apenas as metáforas criadas por meio de linguagem, mas também as próprias mídias pelas quais elas precisam passar transformam a experiência humana. Ou seja, o próprio meio é uma metáfora em si, constituindo, junto com a mensagem, um processo de obtermos uma coisa através de outra coisa, em simultâneo, como que numa relação imediata, na qual nossa mente entende em sua totalidade, de maneira unificada.

O narcisismo do qual o teórico acusa o humano se refere ao fato de que nós nos sentimos fascinados ao enxergar alguma extensão nossa em quaisquer materiais que nos sejam alheios, de tal modo que nos tornamos servos destas extensões. Isto é, qualquer mídia é, por natureza, a materialização de uma extensão humana. Desde a imprensa, os meios técnicos têm sido aprimorados, o que, na visão macluhaniana, implica dizer que os [órgãos humanos vêm ficando cada vez mais mecanizados, de modo tão brutal que, agora, através da dependência de eletricidade, a mediação tenta substituir e amortecer e amputar o nosso próprio sistema nervoso central. Para o teórico, as sociedades, desde sempre, foram determinadas pela sua evolução técnica e, logo, modeladas pelas mídias, estas que sobredeterminam os pensamentos, atitudes e padrões de vida social. No domínio da mediação, a própria máquina é a mensagem, e não o que se faz com ela, porque é ela que modifica as

relações humanas , presas que estão, em suas configurações, às essências das técnicas. O que nos leva a pensar, então, que o conteúdo de uma mídia não é uma mensagem, mas outra mídia: o conteúdo da escrita é o discurso, os processos de um representam a manifestação dos processos do outro. Em suma, qualquer mídia tem o poder de imposição por serem os meios aqueles que agem sobre o homem e não os conteúdos, modificando nossos índices sensoriais e parâmetros de percepção, num crescendo de relações interativas entre si, isto é, toda mídia age em uma matriz cultural dada, ligado-se aos efeitos provocados pelas mídias que lhe antecederam, num eterno reprocessamento.

Afirmar que "o meio é a mensagem" é afirmar que as consequências do uso de quaisquer uma das extensões de nós mesmos constituem, por si mesmas, o estado em que se encontram as práticas de nossa vida. A saber, o conteúdo de qualquer mídia sempre constitui-se como outra mídia: o conteúdo da escrita é a fala. O da imprensa, a escrita, etc. Mais preponderante ainda é perceber que os produtos que moldam uma sociedade acabam por influenciar todos os seus sentidos. Significa dizer que, sendo os meios extensões de nossos sentidos, estes também acabam por sobredeterminar a nossa experiência e a nossa consciência, por atuarem em nossas energias pessoais. Qualquer nova tecnologia , enquanto extensão do corpo, exige que se estabeleçam novas relações e equilíbrios entre as outras extensões e demais órgãos do mesmo corpo.

> Contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob forma tecnológica implica necessariamente em adotá-la. Ouvir rádio ou ler uma página impressa é aceitar essas extensões de nós mesmos e sofrer o "fechamento" ou o deslocamento da percepção, que automaticamente se segue. É a contínua adoção de nossa própria tecnologia no uso diário que nos coloca no papel de Narciso da consciência e do adormecimento subliminar em relação as imagens de nós mesmos. Incorporando continuamente tecnologias, relacionamo-nos a elas como servomecanismos. Eis por que, para utilizar esses objetos-extensões-de-nós-mesmos. devemos servi-los, como a ídolos ou religiões menores. (MACLUHAN, 2005. p. 64).

Para além da externalização dos órgãos do corpo, este narcisismo acaba por culminar , em meio à dinâmica das diversas deficiências físicas, na dependência dos meios em virtude da ausência de uma das funções do corpo. No caso específico aqui tratado, o leitor de telas pode servir, para sujeitos videntes, como mais uma possibilidade de consumo de conteúdos escritos. Não raro encontramos amigos que enxergam curiosos acerca da possibilidade de criar um arquivo de áudio por meio dos sintetizadores de voz, para ler um livro qualquer enquanto descansa os olhos durante viagens longas, por exemplo. No entanto, muito mais do que estender e/ou amortecer, a mídia também pode compensar os órgãos na medida de sua

falência. Para quem não enxerga, o leitor de tela funciona como os olhos leitores que lhe faltam, substitui retinas e córneas, permite-lhe compensar um sentido na disposição e exploração de outros sentidos e de máquinas que os potencializam, ou mesmo que os extrapolam.

2.3 A PALAVRA-MÍDIA E O EXEMPLO DA AUDIODESCRIÇÃO

Enxergar sem olhos, portanto, é tão possível quanto necessário. A imagem visual, empírica, enquanto mídia expressiva, esta que sofisticou o olhar humano desde o advento da câmera fotográfica e, posteriormente, da câmera cinematográfica tem determinado cada vez mais as relações culturais. Em tempos de mediação e remediação, passar da palavra para a figura, e vice-versa, constitui em prática comum para os sujeitos que querem circular com desenvoltura por entre as diversas camadas de significados que a contemporaneidade produz. Neste sentido, surge a audiodescrição[2], exemplo do qual nós lançamos mão, agora, para ilustrar o potencial intermidiático tanto da palavra escrita quanto da palavra falada para a apreciação e para o consumo de narrativas por parte de pessoas com deficiência visual.

Vimos o cinema surgir na mudez de sequencias de fotos estáticas que, encadeadas rápido o suficiente para enganar os olhos, conseguem transmitir a ilusão de movimento. O tempo se misturou, então, no seio de uma intermidialidade, no campo do visual, isto é, daquilo que se considerava puramente espacial. Depois, não satisfeitos com gestos silenciosos, acrescentamos o som ao movimento, dando, assim, mais desenvoltura para a linguagem verbal se transfundir nas narrativas cinematográficas que, até então, precisavam ser o mais contidas o possível em suas intervenções linguísticas escritas, pois estas quebravam a sequencialidade das imagens. Quando deixou de interromper o tempo da imagem, o tempo da palavra passou a constituir parte essencial daquilo que chamamos, atualmente, de indústria do cinema. Tamanho engendramento entre palavra e imagem, entre tempo e espaço. Expresso no exemplo da cinematografia, suscita a necessidade de atentarmos para os meios, ou melhor, as mídias pelas quais a literatura pode se manifestar para atingir a inteligência do leitor.

---

[2] Enquanto recurso, a Audiodescrição "consiste na descrição clara e objetiva de todas as informações que compreendemos visualmente e que não estão contidas nos diálogos. [...] Permite que o usuário receba a informação contida na imagem ao mesmo tempo em que esta aparece, possibilitando que a pessoa desfrute integralmente da obra, seguindo a trama e captando a subjetividade da narrativa, da mesma forma que alguém que enxerga. As descrições acontecem nos espaços entre os diálogos e nas pausas entre as informações sonoras do filme ou espetáculo, nunca se sobrepondo ao conteúdo sonoro relevante, de forma que a informação audiodescrita se harmoniza com os sons do filme" (Definição disponível em: <http://audiodescricao.com.br/ad/o-que-e-audiodescricao/>. Acesso em junho de 2015).

Nos termos de uma Midiática Narrativa, a fábula seria o conjunto de eventos que são comunicados em uma obra. Dissociada da mídia, abstratamente, a fábula é aquilo que se conta/mostra, o conteúdo narrativo que pode ser considerado, segundo o pensamento formalista, independente de uma mídia, ainda que para pensarmos nela, pressuponha-se uma midiatização mínima (GAUDREAULT e MARION, 2012). Sempre que nos referimos a uma fábula, o fazemos em relação a alguma mídia, na maioria das vezes, esta sendo mesmo a linguagem verbal, que possui a mais estreita conexão com o pensamento.

Entre estes dois extremos, o da fábula abstrata e não midiatizada e o da mídia abstrata vazia de conteúdo, a narrativa se constrói enquanto produto da relação entre as duas, por meio de três tipos de intervenções criativas: a invenção (aproximação da fábula, geração dos elementos contados/mostrados), a organização (estruturação e ordem desses elementos) e a expressão (aproximação da mídia, encarnando os elementos a serem contados/mostrados). Em outros termos, portanto, "tema", "estrutura" e "texto". Ao texto, tomado o termo em sentido amplo, aplica-se a midialidade, isto é, a capacidade que uma mídia tem de representar e comunicar a representação, de acordo com seu potencial técnico e semiótico (GAUDREAULT e MARION, 2012).

O intercâmbio de influências entre as diversas mídias é um fenômeno de intermidialidade bastante comum e produtivo contemporaneamente. Entendendo, aqui, os fenômenos intermidiáticos enquanto configurações que entrecruzam suas fronteiras com mídias diversas, misturando motivos, estéticas e/ou discursos entre uma variedade de manifestações midiáticas. Enquanto remediação, os processos de interferência intermidiática expressam uma relação que se dá a partir de remodelações, nas quais mídias mais novas e mais antigas procuram reconhecimento cultural. Remediar é, ao mesmo tempo, homenagem e rivalidade entre mídias que se apropriam e remodelam práticas de representação alheias (RAJEWSKY, 2012).

A intrínseca relação entre imagem e narrativa, depois da grande disseminação das artes audiovisuais, a partir da popularização do cinema, tem modificado o modo pelo qual a corporificação textual do tempo se dá, de modo que, agora, este figura como quase protagonista moderno, com suas várias facetas: tempo fragmentado, linear, fluente, intemporal, ritual, cíclico, etc. Este vínculo narrativo com a imagem em movimento convenciona a temporalidade que funciona como o meio viabilizador para dar vida ao espaço e à descrição, a partir de uma sucessão discursiva representativa de objetos simultâneos e justapostos. A linguagem cinematográfica acaba por oferecer à linguagem literária uma maneira "neutra", por assim dizer, de ver as coisas, já que, apesar de a câmera não reproduzir

um processo fisiológico da visão, captura visualidades (ou as forja) flagrantes de aspectos das imagens e dos movimentos que, a olho nu, não nos pareceriam narrativos.

Transportada para a arte verbal, esta influência acaba por fazer com que escritores se esforcem muito para descrever ações, lugares e pessoas, fazendo da palavra uma câmera que mostra, ao sugerir verbalmente aquilo que o leitor, particularmente, vai traduzindo em imagens mentais. Quase como se houvesse um "olho da mente", compartilhado por autor e leitor, que tenta reproduzir o movimento do olho físico, muito embora a câmera consiga fazer isso com mais destreza e imediatez. A câmera verbal exige mais esforço criativo do leitor, enquanto a câmera cinematográfica apresenta a imagem pronta para ser vista e decodificada. A tentativa de recuperar a imediatez da imagem visual tem feito com que a Literatura modifique seu modo de apresentar suas imagens mentais, de modo a simplificar a linguagem a ponto de dispensar qualificadores e privilegiar a concretude substantiva e expositiva, numa sofisticação das técnicas de representação (PELLEGRINI, 2003).

A intenção de reproduzir a sensação visual do cinema no texto literário (estética cada vez mais comum no mercado editorial atual), nos demonstra a produtividade advinda da limitação, uma vez que as referências intermidiáticas esbarram na dificuldade de uma mídia, a partir de seus próprios recursos, não poder usar ou reproduzir estruturas e elementos de outra, mas apenas evocá-los, imitá-los, gerando uma ilusão que provoca a sensação no leitor, no caso da Literatura, de visualidade, sonoridade, sensorialidade que a mídia verbal não oferece literalmente, mas apenas no campo da imaginação.

Trazemos, então, o caso específico da audiodescrição de filmes para melhor distinguir a preponderância da linguagem verbal e, consequentemente, da modalidade narrativa que "conta", nos casos em que o receptor (leitor-espectador) não dispõe da luz que revela aos olhos as imagens que, no caso do cinema, narram "mostrando" audiovisualmente. Em linhas gerais, a audiodescrição constitui-se como recurso capaz de fazer com que a informação que a imagem mostra chegue ao espectador cego ao mesmo tempo em que ela é exibida, feita nas pausas entre falas e sons, sem se sobrepor ao conteúdo sonoro relevante, de modo a seguir a trama e captar a subjetividade e a objetividade expressas visualmente e não dedutíveis a partir dos diálogos, a saber: expressões faciais e corporais, ambiente, figurino, efeitos especiais, alterações de tempo e espaço, créditos e títulos, etc.

Aplicada à situação de audiodescrição, aquela sensação de maior estreiteza entre pensamento e linguagem verbal se transmuta na capacidade de traduzir imagem em palavras. A leitura do texto fílmico convertido em texto verbal, ou seja, aproximar a linguagem cinematográfica da linguagem verbal, pressupõe um esforço descritivo semelhante à criação

literária que dá origem a um híbrido inusitado de filme e (áudio)livro, muito embora a descrição vocalizada possa nos remeter mais a um exercício de oralidade que de escrita. No entanto, por se tratar de situação controlada (exceto nos casos informais, quando amigos ou parentes ajudam o sujeito cego na recepção cinematográfica, improvisando as intervenções descritivas, quando não houver a presença do recurso proveniente do próprio material em exibição), a audiodescrição constitui-se como material escrito e inscrito em posições determinadas, estáticas e não performáticas que a encaixam menos na dinâmica oral e mais na de uma escrita oralizada. Aqui, o adágio que questiona quanto às mil palavras que valem menos do que uma imagem se inverte: entre silêncios e vazios, poucas palavras precisam dar conta de inúmeras sequências de imagens.

Sendo a narrativa uma estrutura própria que contempla sistema de signos e significados particulares que transcendem o tema e o texto, isto é, com autonomia fora da fábula e da mídia, suas propriedades podem ocorrer simultaneamente em mídias diferentes, com estruturas diversas. Então, o material verbal de um conto serve como argumento para uma apresentação de dança, por exemplo. O que é linguístico pode converter-se em performance, assim como a performatividade pode também ser convertida em palavras. Em tempo, as palavras, os gestos, sons, imagens constituem a expressão material da narrativa, enquanto a história (ou o que se chamou de fábula), o conteúdo dessa expressão que só ganha existência quando atualizado por um discurso que se manifeste em uma mídia.

Dessa forma, apesar de provavelmente ter sido, enquanto mídia que pode expressar fábulas, uma das primeiras formas de expressão narrativa, a linguagem verbal não é agora nem o mais privilegiado nem o mais importante meio expressivo disponível. No entanto, a espontaneidade da língua faz com que a criação narrativa, em momentos artísticos mais iniciais, seja comumente entendida como meramente um processo de um contar, por conseguir evidenciar as ações e paixões humanas mais imediata e diretamente, em termos aristotélicos: a necessidade de um narrador que figure como intermediário entre o aqui e o agora. Expressar-se por meio de narrativa mostrada, ao que parece, requer maior convergência de esforços e recursos, pois exige a mobilização de condições físicas de performance, imposição de ritmos, gestos, efeitos sonoros e visuais, enfim, aspectos que componham um espetáculo. Elementos sensoriais, estímulos aos sentidos, portanto, na modalidade de representação do contar não possuem força empírica, uma vez que a natureza da palavra é apenas conceitual, não mimética, não física (GONÇALVES, 2010).

Mais especificamente no cinema, o espectador pode se confrontar com um mundo de estímulos sensoriais não midiatizados, uma vez que sua linguagem disponibiliza uma

presentificação não imediatamente textualizada, num processo de apreciação no qual a aparência precede o ato de pensamento, quase anulando a necessidade de presença. O sangue mostrado não é sangue, mas o vermelho, a textura, o aspecto que remete ao sangue. Efeitos especiais enganam os olhos, mostrando-nos o que não existe empiricamente, mas apenas como representação, quase na mesma medida em que as palavras não são o que contam, mas apenas remetem-se ao que estão contando. O filme proporciona um tipo de percepção literal e inconsciente que se desarticula com sistemas conceituais e com o próprio mundo que pretende representar. A presença da qual a mimese se encarrega de garantir para narrar fica quase negada devido à rapidez com que as imagens do cinema se superpõem, contestando a verdade perceptiva natural e opondo-a à ordem visual. Logo, no cinema, de um lado temos a imagem e, do outro, a experiência e a linguagem representativa (GONÇALVES, 2010).

Sendo assim, contemporaneamente, a serviço de uma escrita, entre o tema, a estrutura e a mídia, mimese e diegese não configuram mais como conceitos opostos. Mostrar e contar são modalidades convergentes na construção de narrativas, hoje, quase sempre multimidiáticas. A imediatez do cinema ocorre porque a linguagem que ele inaugura é capaz de conjugar quase que instantaneamente imagem e narratividade, dois aspectos fundamentais para uma sociedade de consumo conteudístico baseada na visualidade. Desse modo, temos que a mimese cinematográfica, além de mostrar narrativamente, também conta, uma vez que escrever para cinema implica num dizer diegético que conduz os olhos para a decodificação desta nova convenção de signos específicos (GONÇALVES, 2010); além do mais, no cinema, também existe a possibilidade de um “contar” executável a partir de recursos midiáticos próprios, cujo exemplo mais óbvio seriam as narrações em “off”. Ou seja, não há mimese pura, nem ela é puramente presentificação, mas também um dito.

Ao mesmo tempo, a saber, no domínio do texto literário, o modo “contar” é o meio pelo qual um “mostrar” se realiza de forma não literal, uma vez que a ação não está sendo presenciada diante dos olhos do leitor, mas sendo descrita para que este componha mentalmente as imagens e sucessões de fatos, numa quase produção do ver que concretiza em sua imaginação o narrado (MACIEL e RIBEIRO, 2011).

A propósito da recepção de filmes por pessoas com deficiência visual, se pensarmos que os significados da imagem são consequência de um contexto ao mesmo tempo criado pela edição e pela reação do espectador, temos que a apreciação de um filme exige o conhecimento de uma gramática cinematográfica, assim como é preciso conhecer uma gramática literária (da língua e das convenções de um livro) para compreender sutilezas, especificidades. Ler, decifrar os sentidos das imagens, para um indivíduo cego, significa adentrar em um regime de

enunciação novo no qual a verbalização das imagens procura compensar a excludência, neste caso, da informação visual.

A audiodescrição configura-se, portanto, como dispositivo que se pretende capaz, ou quase capaz, de traduzir a complexidade da narração imagética. No caso específico de audiodescrição para filmes, esta procura compensar com palavras os estímulos multi-sensoriais e os vários sistemas de interpretação pressupostos pela gramática cinematográfica e seus meios: câmera, iluminação, figurino e cenário, cor, notações gráficas, desempenho dos atores, fenômenos sonoros, elipses, ligações e transições, metáforas e símbolos (MAYER, 2011b). É certo que nem todo mostrar apresenta-se, necessariamente, como visualidade. O potencial expressivo da performance da voz, da trilha sonora, sonoplastia, do silêncio também constitui uma mimese, estratifica uma presença, vocaliza certa performatividade.

O esforço verbal que nós, humanos, fazemos democratiza os sentidos, sejam eles mais ou menos cinco. Somos seres conceituais, necessitamos de linguagens e encontramos na Língua uma forma convencional e quase absoluta de descrever e compreender as impressões sensoriais com as quais somos bombardeados diariamente. Dar conta da tarefa de achar um termo que nomeie o nosso entorno, seja ele real ou ficcional, é o que possibilita, então, que um sujeito cego possa apreciar um filme, mídia que privatiza a visão, quase tão satisfatoriamente quanto um vidente.

Aproximar a audiodescrição da literatura, então, nos leva a considerar o potencial esclarecedor da vocalização das palavras para substituir, ou senão compensar, a onipresença da imagem. A câmera produz imagens, assim como cada página de um livro configura-se, por analogia, a um frame que, seguido de centenas de outros frames, constituem uma consecutividade própria da arte literária. Quem audiodescreve está, por assim dizer, virtualizando o estímulo visual e transcodificando-o de modo que a pessoa cega o acesse, ainda que com as restrições próprias pressupostas pela transposição midiática. Do mesmo modo, o leitor de tela, automático e manipulado à vontade pelo próprio sujeito cego, também "audiodescreve", se assim pudermos dizer, a literalidade do que está disposto graficamente na página, converte a luz das linhas em ondas sonoras, permite a leitura da sequencialidade e conduz o leitor não vidente na medida da passagem de um tempo narrativo particular de cada livro. De modo que, sendo assim, Poderíamos chamar a leitura por meio dessa ferramenta, de uma "audioleitura", eletronicamente executada, que difere, a saber, da leitura performática dos audiolivros, por exemplo, mídia esta também dotada de características próprias e passível de transformar o conteúdo verbal oralizado na medida de suas propriedades e capacidades.

CAPÍTULO 3

3 A CEGUEIRA LITERÁRIA: A LEITURA NOS CONTEXTOS ORAL, ESCRITO E DIGITAL

Munidos de certo romantismo, este herdado de tantos processos de desenvolvimento nos quais a aquisição de conhecimento está envolvida, somos comumente levados a tratar a experiência da leitura, principalmente de obras literárias, como ato, atitude ou hábito que, tomados a sério e executados com determinada dedicação, são capazes de nos fazer transcender a realidade material, sair, ainda que por alguns minutos, do corpo e do ambiente físico em que nos encontramos, para adentrarmos em universo alheio, mas fascinante. Sendo assim, passível de ser considerada também um escapismo, a leitura, nas palavras de Todorov (2009) nos incita a formulação das nossas próprias teses, a partir da forma que o escritor dá aos acontecimentos, objetos ou caráteres; a verdade proposta, mas não imposta, impressa nas páginas sugerem uma liberdade que nos direciona à atividade de construção, partindo das evocações suscitadas pela palavra, atingindo nossas capacidades de associação e interpretação, provocando, assim, um abalar nos nossos sentidos. É como se a literatura fosse um universo no qual mergulhamos de olhos fechados, para melhor abrir os olhos após o mergulho.

Acontece que ao livro escrito foi dedicado o sentido da visão como chave de acesso para este universo. Não raro, portanto, nos apavorarmos , leitores ávidos que somos, diante da hipótese de cegar. Não nos soa convincente, por exemplo, que, em tal situação, tivéssemos que nos contentar com a leitura de outrem, em voz alta, em nosso benefício. Pelo menos, não me soava nada consolador. Até ter perdido, eu mesmo, este sentido-chave. Processo gradativo durante o qual tive a oportunidade de experimentar várias maneiras de enxergar a Literatura. Então, como pelo menos uma vez na vida, precisaremos sempre de certo escapismo, fui, pouco a pouco, me convencendo de que o prazer de ler também se trata de um exercício, um tanto sádico, de permitir-se cegar temporariamente, em benefício do potencial invisível que se desvela a cada palavra desvendada, com os olhos ou não

Este capítulo, portanto, se presta a transcorrer sobre os diversos meios possíveis de leitura para englobar, dentre eles, a “audioleitura eletrônica” inaugurada com os leitores de tela, diante das possibilidades existentes no contexto de produção e recepção literários. Para além disso, também, procuramos situar o papel que a leitura ou, neste caso, as leituras,

desempenham no âmbito de uma sociedade letrada e que possui demandas de escrita cada vez mais diversificadas, inserindo, então, a presença do leitor com deficiência visual neste rol de manifestações tanto artísticas quanto de letramento.

3.1 ENTRE O ORAL E O ESCRITO: OPOSIÇÕES E DISPOSIÇÕES

É que se diz a escrita proceder de um tempo de oralidade no qual, aparentemente, ela não era realmente essencial. Acerca deste tempo de oralidade, Lévy (2004) nos indica que o texto oral depende essencialmente da performance dos envolvidos, funcionando num contínuo processo de reelaboração. Enquanto primeiro tempo da criação verbal, a "oralidade primária", ou seja, quando da palavra anterior à escrita, o aparato verbal cumpre a função básica de gestão da memória coletiva, para além da necessidade de expressão individual ou de interlocução cotidiana. Sendo assim, em sociedades sem escrita, as lembranças dos indivíduos é que edificam as relações culturais. No ato da enunciação, os sujeitos põem em jogo várias estratégias de memória, basicamente condicionadas a processos de associações que dependem da representação armazenada do fato contado e dos caminhos que a memória percorrerá, partindo do agora em recapitulação, por meio das conexões disponíveis. Logo, a narrativa oral primária se realiza essencialmente no campo da elaboração, tendo em vista que a intensidade das associações individuais depende de mecanismos que mexem com fatores emocionais.

Mesmo em contextos de oralidade secundária (na qual a escrita já se apresenta, mas em que o oral ainda cumpre papel complementar, esta relação entre leitura e corpo perdura. Até a Idade Média, com os trovadores, por exemplo, a execução de textos orais, ainda que tendo sido manuscritos previamente, pressupunham que a performance fosse voltada para a fidedignidade dos gestos com os maneirismos cortesãos institucionalizados, focando os esforços na perfeita articulação entre as formas das letras e os movimentos dos órgãos e partes do corpo necessários para produzir seus sons. É quando a subjetividade aparece enquanto figura histórico-cultural. Deixamos de atribuir os significados por meio de justificações da criação divina e passamos a reconhecer o homem enquanto próprio construtor deles, o que é executado por meio de um ato duplo de obscurecimento das próprias possibilidades de sentidos e da afirmação das não-possibilidades (GUMBRECHT, 1998).

No que diz respeito à Literatura, a oralidade ocupa lugar demasiado instável, uma vez que, enquanto instituição, o campo literário moderno estabeleceu-se no âmbito escrito e, mais especificamente, impresso. Daí a dificuldade de se sistematizar conceitualmente a chamada "Literatura Oral", mesmo porque a própria oralidade também configura uma instituição na

qual as suas obras se encaixam e elencam. Assim, por se tratarem de dois domínios que se realizam e dependem da expressão verbal para constituírem seu repertório identificável, decorre certa oposição entre estes campos, pela presença de um contraste básico: enquanto a comunicação oral natural é imediata e depende do contato direto, a literária é indireta e midiatizada pelo objeto livro (DERIVE, 2010), ainda que este objeto não seja material, mas digitalizado e projetado em telas luminosas. Em tempo, é possível considerar que o objeto da oralidade consiste na interação verbal, não na voz; enquanto que o objeto literário consiste no conteúdo verbal escriturado, e não no papel-e-tinta.

Então, ler era ouvir, ver, tocar, cheirar, saborear a execução do texto. Evento em que todos os sentidos eram definitivos para as elaborações das sensações físicas. Grosso modo, o texto oral relega a visão a apenas mais um órgão. Por isso, não é tão assustador não enxergar durante uma conversa com amigos, ou durante o intervalo do trabalho. Mas a escrita e o letramento se tornaram o sistema simbólico determinante da modernidade e, à medida em que ampliaram as potencialidades de transmissão e aquisição de conhecimento, reduziram a necessidade do corpo ao ponto de contentarmo-nos apenas com o olho. De repente, quando lembramo-nos que somos seres leitores, parece-nos impossível uma vida plena de significações sem o sentido da visão.

Uma vez que todo novo meio de comunicação transforma a mentalidade coletiva e reflete nas noções individuais de consciência e ação, a era moderna, notadamente a partir da chegada da imprensa, modificou ainda mais a relação entre corpo e sentido, tão determinante para a manifestação da oralidade. A popularização do material impresso fez com que o corpo perdesse o status de fonte primeira para criação de significados , uma vez que o livro (exterior ao corpo) passa a ser o veículo. Assim, a relação que se estabelece ao ler se dá entre o autor (fonte) e o leitor que não mais admitia modificações do material original por meio de recitação, cópia, etc. Transformação esta que institucionalizou a literatura como arte impressa (GUMBRECHT, 1998).

Ao contrário da oralidade, que é sincrônica e se estabelece no ato em si de realização do texto, a escrita pressupõe um pensamento que leve em conta um recorte delimitado por um sistema do atraso, uma vez que requer a intercalação entre o tempo da emissão e o da recepção. Apostando no tempo, separando as situações de cada extremo do processo comunicativo, a lógica escriturística inspira certa aspiração à universalidade e ambição teórica, põe de lado o valor da narrativa como modo de transmissão e consolidação de conhecimentos, uma vez que conduz à atitude de privilegiar o que é teórico e confirmável a partir do acesso ao documento; dota os enunciados de força política e comanda signos e

homens, na medida em que os fixa e ordena em uma superfície unificada. Não está sujeita as modificações e reelaborações individuais no que diz respeito à sua reprodução e, portanto, cumpre também a função de repositório da memória coletiva de curto prazo. Em suma, por ser registro, a escritura dá aos sujeitos a capacidade de transmitir, de modo duradouro, tanto as questões de interesse essencial para as relações culturais, quanto (e mais notadamente) a banalidade detalhada cotidiana. Ainda em contraste com a oralidade, os sujeitos de culturas baseadas na escrita tendem para ao pensamento categorizado, sistemático, classificado, enquanto que, em culturas predominantemente orais, os indivíduos organizam o pensamento a partir da observação das situações (LÉVY, 2004).

É esta nova dinâmica da memória, inclusive, que contribuirá para a fortalecer aquela relação íntima e particular, sacralizada, entre leitor e obra. Isso porque, com o texto passando a ter existência própria, independente de quem o produziu, documentado na página, a memória separou-se do sujeito ou da comunidade. Ao invés de subjetiva, nos deparamos com uma memória objetiva, comprovável, que provocou talvez relativo retorno ao tempo em que a escrita era tida como acesso aos sentidos divinos, relegada ao usufruto religioso. Menos religioso, mas não tão menos ritualizado, escrever, publicar e ler torna-se um processo em que a impessoalidade do documento causa interesse e preocupação com uma "verdade", que independe dos sujeitos do processo, alcançável através da consulta. De necessidade sociocultural que nutre os indivíduos e determina-os enquanto pertencentes, o saber passa a objeto analisável, verificável (LÉVY, 2004).

Vieram os tipos móveis, veio a imprensa, a escrita se instituiu como sistema de maior legitimidade para o saber ocidental. Popularizou-se, depois de longo processo, chegando a constituir também , inclusive, ferramenta de segregação. Analfabetos são aqueles que não se inscrevem na lógica escriturística e, portanto, não possuem força social ou política para aqueles que esquecem ser a oralidade um meio de organizar o pensamento tão produtivo quanto o papel-e-tinta. Com o texto em mãos, inteiro e pronto para ser acessado, passamos a atribuir ao texto o valor de "relíquia", compósito no qual está armazenado uma verdade alcançável, basta ler. De acontecimento, o texto passa a monumento, para o qual devemos a reverência do silêncio. Graças à leitura silenciosa, o relacionamento com a escrita ficou mais livre e íntimo, individualizado e, logo, mais rápido e especializado, capaz de estabelecer maiores relações e instaurar significados entre o conteúdo e as formas pelas quais era apresentado na disposição das páginas.

Chartier (1999) ressalta, contudo, que esta foi apenas uma primeira fase da revolução da escrita, quando o manuscrito era o único meio de execução literária. A invenção de

Gutenberg veio instaurar uma segunda revolução, na medida em que viabilizou a produção de livros que, agora impressos, demoravam menos para serem (re)produzidos. A terceira revolução da escrita se deu com a popularização deste processo, durante o século 18, na Europa, quando passou a ser viável a criação de clubes de leitura e bibliotecas que tornaram possível o empréstimo. Ler sem precisar comprar um livro agilizou os mecanismos de leitura; os leitores iriam cada vez mais abandonar a relação religiosa com o objeto, atribuindo-lhe um caráter mais materialista, mas não menos ritualizado.

Não passamos da oralidade para a escrita moderna, em série, impressa, ritualizada, do dia para a noite. Chartier (2002) ainda atenta para o fato de que inúmeros textos antigos, hoje impressos, não pediam um destinatário silencioso e solitário em busca do sentido armazenado. A ousadia trovadora culminou, com o aparecimento da tecnologia de impressão em série, numa sistematização gráfica e ortográfica das línguas vernaculares por partes dos editores e revisores que rejeitavam propostas de reformas ortográficas feitas por escritores que queriam impor uma "escritura oral" governada pela pronúncia das palavras. Para o texto impresso teatral, as orientações de grafismos eram muito mais condicionadas pela necessidade do texto apresentar coordenadas que orientassem a performance. Sendo assim, os efeitos teatrais de uma peça dependiam da representação, do jogo de movimentos, pausas, ênfases que o exemplar escrito trazia para os performers, inaugurando um novo universo semiótico no qual a pontuação, o uso de maiúsculas, os espaçamentos, grifos, itálicos, etc. fornecessem indicações cênicas que pudessem ser apreendidas e recuperadas com a leitura.

Torna-se importante frisar, então, que escritura e oralidade são distinções recíprocas que não podem ser isoladas das configurações históricas nas quais estão imbricadas, tampouco, portanto, devem ser tomadas como polos opostos que representem, cada qual, uma categoria isolada (a língua e a fala). O ato de escrever gera, simultaneamente, o produto da escrita e o seu autor, ao mesmo tempo em que tenta dominar a voz que não é, mas sem a qual tampouco pode existir. Ou seja, sem uma oralidade enquanto exterioridade da qual a escrita se vale, , esta última não funcionaria, pois é a voz que faz escrever (CERTEAU, 1998).

3.2 O QUE É VER, O QUE É LER?

No seio de uma economia escriturística, aprender a escrever determina-se como prática de iniciação fundamental para as sociedades capitalistas e conquistadoras nascidas com a virada da modernidade, quando passamos a desvalorizar a enunciação para privilegiar o enunciado, uma vez que, agora sem a certeza da voz única que nos falava pela boca dos

iluminados, o que temos é uma multiplicidade de vozes que escrevem. Na idade da escrita, assim, a autonomia do enunciado em relação à enunciação que ele contém atribui à escrita sua ubiquidade e universalidade de recepção, o que torna a leitura um espaço transcontextual. Precisamos atentar para a linguagem que se deve "fazer", não mais apenas se "ouvir". Fazer linguagem garante-nos o domínio e um direito sobre a história, alem de estipular um princípio de hierarquização social. Este poder instrumentaliza a letra e, como todo poder social, se inscreve sobre os corpos dos sujeitos que lhe estão submetidos. O que torna o livro impresso mesmo uma metáfora do corpo, fundando uma mítica que funciona a partir de três características: um texto, um instrumento que o escreve e uma natureza que o transforma em corpo (CERTEAU, 1998).

A construção dos sentidos de um texto depende das formas que regem sua inscrição e transmissão, destituindo-o do status de um compósito de sentidos inerentes à peça textual, mas formulados e reformulados a partir das apreciações e intervenções de quem os escreve, edita, publica e lê. A materialidade do texto, portanto, reside não no suporte em que está apoiado, mas na identificação dos efeitos intelectuais e estéticos dos significados produzidos a partir da forma verbal escrita (CHARTIER, 2002).

Nos termos das Teorias da Leitura, ainda, escrever constitui ato no qual o autor possui um interlocutor virtual e está sujeito a um intervalo temporal até que o seu dizer chegue ao interlocutor, o que torna necessário uma representação simbólica do próprio texto que o coloque como leitor de si mesmo ao escrever. Do outro lado, o ato de leitura não se trata apenas de decodificação, mas de reconhecimento, isto é, uma atividade ilocucionária de construção de sentidos a partir dos dados linguísticos disponíveis (KATO, 2002).

Ao que tudo indicaria, a eficácia da escrita decorre de ela fazer-se visível na medida da palavra que se imprime. É certo que tal eficácia não depende somente do acesso corporal ao material em mãos. Sendo uma atividade interativa de produção de sentidos (KOCK e ELIAS, 2011), a leitura não só se baseia na exploração do conteúdo linguístico disponível em determinada configuração textual, mas evoca vasto conjunto de saberes para dar forma a um evento comunicativo. Evento este dependente da bagagem cognitiva do leitor, que precisa ir preenchendo (a partir de um esquema pré-formulado por esta bagagem) as lacunas que o autor inevitavelmente deixa na obra. Logo, aceitar que existe uma imensa diversidade de bagagens cognitivas implica em admitir que existe uma multiplicidade de leituras possíveis para um mesmo texto. O processo de aplicação de tantos esquemas, porém, está submetido às condições materiais de acesso ao conteúdo verbal.

Uma mudança na forma ou, para os fins deste trabalho, uma interferência na forma de assimilar a forma, interfere no evento comunicativo que toma lugar entre leitor e texto. Em tempo, no Capítulo 4 nos propomos a explorar, por meio do relato de três diferentes audioleituras eletrônicas da obra "Triângulo das Águas" (Caio F. Abreu), de que modo esta alteração na forma de assimilar a forma escrita, isto é, por meio sonoro e eletrônico viabilizado por dispositivos com leitores de tela se concretiza e, também, de que maneira a bagagem cognitiva de um leitor que, ao ter se estabelecido enquanto tal na medida de sua visualidade, precisou reformular suas práticas de leitura depois de ter perdido o sentido da visão. Este novo tipo de acesso ao material literário, somado ao novo tipo de leitor que se inaugura com ele, consiste em um dos diversos exemplos em que a Literatura se manifesta, na medida da diversidade possível dos sujeitos, a despeito das condições materiais ou físicas, numa mostra do potencial adaptativo e maleável que a leitura possui.

A sociedade letrada move-se dentro de seu tempo cumulativo lendo os sinais oferecidos pela realidade circundante. De modo que não é absurdo pensar que a leitura precede a escrita. Sendo a visão o mais preponderante dos sentidos, assim, é senso comum considerar que ler começa pelos olhos. Porta de entrada para o mundo, eles nos mostram melhor e mais longe. É mais fácil lembrar daquilo que vimos do que daquilo que ouvimos. Independente do canal corporal, porém, a leitura cuida de transportar para a memória as mensagens que os órgãos sensoriais canalizam, por meio de dois processos: "ver" a palavra e levá-la em consideração de acordo com o que já dispomos de conhecimento (MANGUEL, 2004).

Ao contrário da aparência observável do ato de ler, que nos mostra olhos deslizando suavemente ao longo das linhas, na verdade estamos saltando a vista três ou quatro vezes por segundo na dimensão da página. É a velocidade, e não o movimento em si, conseguida pelo olho humano que interfere na percepção, pois somente durante as pausas entre os movimentos é que realmente enxergamos a palavra. Portanto, ironicamente, a sensação da leitura comum é de continuidade, fluidez e integridade, quando, em termos oftalmológicos, o processo é fragmentado, desconexo, partido. O que também nos conduz à compreensão da leitura não como ato automático de capturar a luz refletida das letras e revelada aos olhos,mas como ato de reconstrução (MANGUEL, 2004).

Obra da visão, enfim, a leitura da modernidade, desacompanhada da voz alta e dos movimentos musculares, faz com que o texto não imponha mais um ritmo, o que implicaria em um recuo do corpo, um distanciamento no qual, ao retirar-se, o corpo compromete-se apenas na medida da mobilidade dos olhos, a leitura ficou cada vez menos condicionada à

organização geográfica do texto, isto é, desvinculou-a do lugar do escrito e tornou este um objeto no qual o leitor tem mais liberdade para circular (CERTEAU, 1998).

Há muito tempo, esta prática estabeleceu-se na medida de um hábito silencioso e solitário. Antes do século 10, pelo contrário, escrevia-se a partir da suposição que aquilo escrito seria lido em voz alta, iria ser escutado ao invés de visto. O texto em rolos e a escrita contínua, sem espaços nem pontuação, maiúsculas ou minúsculas, servia aos propósitos de quem a faria em voz alta, para que os ouvidos captassem e transmitissem a mensagem ao corpo (MANGUEL, 2004). Desta tradição, talvez, tenha sobrado um resíduo memorial coletivo que se corporifica, no silêncio das páginas de depois da era moderna, naquela voz silenciosa que nos sussurra, na mente, aquilo que as palavras nos mostram aos olhos, uma voz que não se parece, necessariamente, com a nossa própria, mas que adotamos automaticamente ao ler, como se enxergar o texto, por si só, não fosse o bastante para que os significados possam se afixar na memória.

> A leitura tornou-se, depois de vários séculos, um gesto do olho. Ela não é mais acompanhada, como antes, pelo rumor de uma articulação vocal, nem pelo movimento muscular. Ler sem pronunciar em voz alta ou à meia-voz é uma experiência "moderna", desconhecida durante milênios. Antigamente, o leitor interiorizava o texto; ele fazia de sua voz o corpo do outro; ele era, ao mesmo tempo, autor. Hoje o texto não impõe o seu ritmo ao indivíduo, ele não se manifesta mais pela voz do leitor. Essa suspensão do emprego do corpo, condição de sua autonomia, equivale a um distanciamento do texto. Ela é o *habeas-corpus* do leitor. (CHARTIER, 1998. p. 23).

Ao mesmo tempo particular e comum, a leitura é generativa e consequência da tentativa de construir um ou vários sentidos dentro das regras da linguagem. É particular porque chegou o códice, a impressão , a escrita tipificada e o texto enquanto autoridade de si mesmo e logo passamos a estabelecer uma relação irrestrita com o livro e a palavra. Estas últimas que não precisam mais ocupar o tempo necessário de sua pronúncia, porque podem agora ocupar um espaço interior que determina quanto tempo queremos dedicar a apreciá-la. Conseguimos ruminar o escrito, passar e repassar as ideias na medida de nossos desejos. A leitura é comum porque os métodos pelos quais aprendemos a ler são reflexo das convenções sociais sobre alfabetização, canalização da informação e hierarquia de conhecimento. Esta aprendizagem, nas sociedades escritas, detém um status de rito de passagem para fora da dependência e para um nível de comunicação mais sofisticado. Aprender a ler é ser admitido na memória coletiva e se familiarizar com um passado compartilhado que será atualizado a cada leitura (MANGUEL, 2004).

Alguns “poderes” são conferidos ao leitor, advindos do paradoxo que a relação primordial entre ele e o autor apresenta: ao escrever, o escritor, ao mesmo tempo, cria o leitor e decreta sua própria morte, uma vez que enquanto o escritor estiver presente, o texto permanece num silêncio de incompletude. Ao ser abandonado pelo escritor e ao receber o leitor, então, é que o texto ganha existência ativa. A existência do texto depende da generosidade do leitor, pois, apesar de parecer que as palavras pressuponham determinados significados no encadeamento executado pelo autor, o leitor não está obrigado a nenhuma interpretação. Obviamente que as possibilidades não sejam infinitas, por se verem circunscritas a convenções gramaticais e limites culturais. Daí que podemos dizer ser possível interpretar qualquer texto escrito, mesmo que ele esteja fora de seu lugar e tempo e que a consciência das intencionalidades de seu autor tenham se perdido. Em outros termos, o leitor é capaz de ampliar (ou reduzir) os significados e transmigrá-los para além de suas próprias formas e autorias, a depender das circunstâncias em que lê. Ele, assim, reescreve com as mesmas palavras o texto ao qual atribui existência.

Toda leitura é mediada pela experiência do leitor e pelas sensações experimentadas durante o ato de ler, já que este estabelece uma relação íntima e física entre os sentidos do corpo e o livro. Os olhos que enxergam as letras, os ouvidos captando o som (ou a intenção de silêncio) ao redor, o nariz recebendo os cheiros do ambiente, a pele das mãos em contato com o papel, o corpo na posição em que se encontra, são variáveis que determinam a fruição e validam, também, o sentimento de posse para com o material; podendo esta posse física ser também associada a outro sentimento de posse intelectual: o livro que tenho é o livro que conheço. De modo que pode não haver apenas virtude nos poderes que o leitor possui. O leitor inventa ao ler, mas também pode “mentir ao ler, apropriando-se do que está impresso para servir-lhe como meio de tirar vantagem com a palavra, a partir desse sentimento de “posse do conhecimento” (MANGUEL, 2004).

Agora, se partirmos de um viés fenomenológico, então, temos que toda leitura deriva de associações trans-individuais geradas pela letra do texto, tomadas a partir de certas regras, por mais subjetiva e descompromissada que ela se pretenda. Ao ler, imprimimos no material certa postura própria, de invenção nossa, mas que só é possível devido à relação regulada entre os elementos do texto. Logo, por assim dizer, a busca por uma pertinência na leitura se dissolve, uma vez que ler, é, aqui, verbo muito mais transitivo do que “escrever”. A saber, não lê-se apenas textos, mas rostos, imagens, cenas, gestos. Por isso, a leitura, ao contrário da escrita, depende muito mais da minha intenção de ler do que do seu objeto, o que insinua que aprender a ler seria um processo mais cultural (interpretativo de acordo com juízos de valores

vigentes) do que técnico (decodificar, reconhecer as letras e palavras grafadas).

Derivada, então, do desejo, a leitura pode realizar-se onde não se espera, apesar de, tradicionalmente, nós a esperarmos calcada numa estrutura. De fato, não há leitura independente da estrutura, mas ler, enquanto ato do corpo, consiste também em perverter a estrutura à qual uma leitura está submetida. Neste erotismo, o ato em si é marcado pela ofuscação do mundo exterior, o sujeito torna-se um leitor apaixonado, porque desinveste-se da realidade para cuidar da sua relação dual com o livro. Daí que podem haver três tipos de prazeres obtidos com o livro: 1) o fetiche de deleitar-se com cada palavra e delas tirar um sentido fascinante, leitura metafórica que requer do leitor vasto conhecimento linguístico; 2) a tensão de ser impulsionado adiante na leitura, para descobrir o que vem depois, na medida de, sanar o suspense que o texto encerra; 3) o gozo de escrever por ter lido, não que toda leitura leve á escrita, mas o leitor pode desejar experimentar a vontade de fazer que levou o autor a escrever (BARTHES, 2004).

O texto é a postulação de um espaço onde as leis de contradição são proscritas, e a leitura é a tentativa de captar a multiplicidade dos significados, pontos de vista e estruturas. O que faz com que o lugar do leitor seja o "paragrama", isto é, alternativa gramatical que gera efeitos inesperados. Se ler é decodificar, seja letras, estruturas, sentidos, também é acumular decodificações que se submetem, umas às outras, numa dialética que torna o leitor tanto produtor quanto receptor,, inaugurando, na verdade, uma sobrecodificação que determina os significados possíveis de serem observados para cada sujeito (BARTHES, 2004).

Além de fenômeno, a leitura também é agência. Tomemos a interpretação de Certeau (1998) para ela enquanto ato político. A ideia de que o consumo, atualmente, consistiria em atividade de arrebanhamento de consumidores fixos por meio das mídias de massa, como se o público fosse modelado pelos produtos que lhe são impostos. A propósito dos sentidos possíveis do termo "assimilar", isto é, tornar-se semelhante ao que se consome ou, por outro lado, tornar o material consumido semelhante a si mesmo, por meio de apropriações e reapropriações, temos que o ato de consumir implique necessariamente numa passividade de quem recebe as mensagens. Ultrapassamos a ideologia de que o livro, enquanto instrumento escolar, seria a ferramenta com a qual se remodelaria um povo, "mito" este que fundou o consumo enquanto teoria da atuação das "boas mensagens"sobre as pessoas.

Na cultura pós-modernista, então, percebemos a primazia dos próprios meios sobre as mensagens, o que, no entanto, não substituiu a força de um sistema escriturístico que determina (contra maior ou menor resistência) um publico, na medida de um sistema escrito verbal ou icônico, fazendo com que os consumidores sejam impressos como o texto que lhe

seja imposto. Se antes o texto impositivo era escolar, hoje verifica-se tecnocrático, encarnado na própria sociedade, esta que, mesmo assim, ainda está submetida às demandas dos textos que consome (CERTEAU, 1998).

Com a generalização da escritura na modernidade, que intensifica as trocas entre os atos de ler e de escrever, vivemos um momento de desagregação dos grupos sociais em benefício dos indivíduos particulares, graças àquela "mestiçagem" entre oralidade e escrita, modalidades que foram hierarquizadas pelo funcionamento social e técnico da cultura contemporânea, aparentemente em benefício desta última. Se é verdade que um texto só adquire sentido quando é lido, e que seus significados são formulados, transformados, assimilados na medida em que os leitores o submetem a códigos de percepção, a partir da relação de sua exterioridade com o texto, por meio da combinação de duas expectativas: a que organiza uma literalidade e a que efetiva uma interpretação; também é verdade, entretanto, que esta "literalidade", a saber, é promulgada de acordo com o jogo de forças entre quem detém o "privilégio" da escolaridade, e acaba por determinar a relação "correta" entre leitor e livro, além de promulgar uma interpretação esperada e, portanto, ortodoxa. Se toda leitura é legítima, nem toda literalidade é aceita, e as interpretações "heréticas" são o refugo de um poder social que se vale da literalidade que promulga como arma cultural, através de dispositivos sociopolíticos como a televisão, a escola e a imprensa, que isolam o texto do leitor, deixando-o de posse dos produtores ou mestres. Desse modo, a leitura se encontra no entremeio da conformidade (que promulga a única experiência letrada válida) às relações de classe e da construção poética do próprio praticante (experiência do particular, heterodoxa, que funda uma "poética do comum").

A autonomia "plena" do leitor, portanto, seria possível através de uma transformação sobre essas relações sociais que condicionam o texto e de processos que privilegiassem esta segunda abordagem da escrita, originando uma política da leitura capaz de tornar politizável todo ato de interpretar (CERTEAU, 1998).

O campo da Teoria da Recepção propõe abordagem mais científica para a construção dos significados que o leitor executa em face de uma obra literária, uma vez que a Literatura está calcada numa relação dialógica entre leitor e obra (ZILBERMAN, 2008). Deste modo, surge o conceito de "horizonte de expectativa", isto é, o conjunto de hipóteses que formula-se enquanto leitor e diante da resposta que procura-se obter para perguntas pré-formuladas. O horizonte de expectativas se amplia a cada leitura,ao passo que as referências já existentes vão se transformando e o quadro de entendimento vai se moldando, o que dá a uma obra literária seu peso histórico, pois cada sujeito ressignifica o texto de acordo com seus conhecimentos de

mundo, suas experiências particulares e suas leituras prévias. Só se entende o que se conhece, logo, o leitor não é tratado aqui como mero codificador de sentidos, mas como construtor deles,embasado nos dados sociais que formatam seu saber prévio.

Instituições, normas estéticas, diferentes formas de comunicação, preconceitos e ideologias, enfim, inúmeros outros fatores condicionam a recepção de um texto dentro de uma época ou grupo social. Zilberman (2008) salienta, ainda, que a recepção pressupõe também os fatores materiais de ordem sensorial (órgãos dos sentidos) e de ordem tecnológica (no caso da Literatura, a escrita publicada) e frisa que levar a Estética da Recepção para o campo da linguagem escrita pressupõe uma mescla de conceitos com as Teorias da Leitura

Afinal, diante de tantas abordagens para o ato de ler, temos que atentar para o fato de que, enquanto prática calcada primordialmente na pressuposição de olhos sadios, a leitura escrita, durante muito tempo, consistia em meio excludente para aquisição de conhecimentos. Claro está que a impossibilidade física de enxergar não foi, sozinha, o que determinou o caráter elitista do livro e da escrita, caráter este que parece estar se dissolvendo durante os anos correntes, com o advento da indústria cultural e das novas maneiras de difusão de informação, mais notadamente os meios digitais de publicação. Mas Estas transformações vieram a possibilitar que os sujeitos com deficiência visual participassem do jogo social, por viabilizar o letramento. Enquanto fenômeno, ler sem enxergar é possível na medida em que também somos capazes de fruir de momentos agradáveis em que o texto se interliga às sensações do ambiente para impregnar em nós uma lembrança não só da narrativa que desvelamos com o rolar das palavras, mas das sensações que experimentamos durante o próprio ato. Na medida de um processo ou demanda social, incluir pessoas cegas e de baixa visão nas práticas de leitura vigentes, de modo autônomo e mesmo equivalente em termos de quantidade e qualidade é o que nos garante a ocupação de nossos lugares em meio à vasta gama de diversidades socioculturais que testemunhamos, de modo a não estarmos mais alheios a um mundo que só seria plenamente alcançável àqueles que enxerguem. Como modo de recepção, ter condições de leitura, ainda que diferentes, muito embora, em essência, igualmente capazes de garantir tanto o deleite quanto a análise da produção escrita humana faz com que, ironicamente, um horizonte se abra diante dos olhos vazios, expandindo a carga de letramento e de potencial humano daqueles de nós que, mesmo sem a luz que revela o mundo aos videntes, também têm sede de palavras.

Até pouco tempo atrás, levar em conta os materiais para considerar a recepção literária por parte de pessoas com deficiência visual significava, necessariamente, apenas levar em conta os novos processos de leitura inaugurados pela escrita tátil para estabelecer a conexão

entre texto e leitor não-vidente. O método Braille surgiu (em 1825, na França), trazendo consigo a desnorteante noção de que não era mais preciso, necessariamente, ter olhos para ler. Também denominado de "anagliptografia", se impôs como meio universal de leitura, já depois da primeira metade do século 20, consistindo em um código tátil de 63 caracteres possíveis formados por pontos em relevo. Antes (ou mesmo ainda hoje) ensinado com pouco aparato pedagógico e escrito ou até mecanografado por meios artesanais, ao longo das décadas foi se aperfeiçoando enquanto mídia a ponto de ter fixado em definitivo seu quadro de caracteres, tornando-se capaz de possuir, atualmente, diversidade de materiais que possibilitam mesmo a sua impressão.

No que diz respeito à experiência escriturística , o livro em Braille, durante muito tempo, figurou como condição da "leitura por excelência" (OLIVA, 2000) para pessoas com deficiência visual, isso porque o acesso por via auditiva (e, consequentemente, coletiva) não se revelou mais satisfatório, tendo a leitura tornado-se ritual individual. Além disso, por tratar-se de um processo eminentemente e intimamente pessoal, e dependente também da capacidade de assimilação de cada leitor, o contato direto com a forma gráfica torna-se essencial para que o ritmo da leitura seja determinado na medida da pessoalidade de quem lê. As facilidades comunicacionais, no entanto, decorridas a partir do final do século 20 e início do século 21, digitalizaram o livro e a escrita, fato que, ao que parece, ameaçou a leitura tátil, diante da possibilidade de ser substituída com eficácia e agilidade pelos audiolivros e leitores de tela.

Esta "escrita pontográfica", ao mesmo tempo em que realiza as mesmas funções da escrita alfabética visual, traduz-se também como desvio do grafismo, fato que lhe garante autonomia enquanto linguagem. A sua natureza intersemiótica, a saber, se realiza na medida em que o alto relevo de seus caracteres envolve um campo de percepção e ação, e pressupõe, portanto, ao passo que se desdobra, uma gramática própria capaz de realizar todas as inter-relações entre escrita e linguagem verbal (BELARMINO, 2004).

O código Braille qualificou a forma como as pessoas com deficiência visual puderam habitar a cultura da escrita. Todo signo é conduzido pela conformação de nossos sentidos e órgãos que os configuram, para que estes signos nos sejam comuns e possam agir como mediadores das nossas ideias. Os grafemas funcionam aos olhos, os sons articulados funcionam aos ouvidos, assim como o Braille nasceu para funcionar para as especificidades do tato na ponta dos dedos. Apesar de aparentemente se tratar de uma "tradução" do alfabeto a outra configuração que privilegiasse um sentido diferente da visão, o código em si mesmo concretiza-se como alfabeto autônomo, que possui regras próprias de acordo com sua

diagramação, substituindo o traço pelo ponto em alto relevo, totalmente tangível ao canal sensorial a que se destina. Enquanto "percepto" (nos termos da semiótica peirceana), os caracteres Braille têm realidade própria no mundo exterior à consciência e são apreendidos por ela no ato da percepção, sendo capazes de falar para uma mente sensorial particular, neste caso, uma mente tátil; no arranjo de suas combinações, fazem surgir um objeto ausente, mas dependente, do signo que funda; além do quê, também desvendam uma escrita baseada numa matriz tátil que atualiza a história da escritura e semiotiza a realidade, pois são capazes de reificar,fazer-nos encarar o abstrato como algo concreto, função esta da escrita que a torna um objeto separado da consciência que a cria.

No âmbito de sua ação e da comunidade a que pertence, o Braille surgiu e, por muito tempo, se manteve na condição de código dominante, isto é, com extensa distribuição, frequência no seu uso e prestígio entre seus usuários. As novas tecnologias da informação, no contexto digital, começaram por ampliar o âmbito de reconhecimento do Braille, uma vez que difundiu-o para além do seu nicho, fazendo-o tomar um lugar mais geral na cultura textual. Paradoxalmente, ao "desorganizar" uma ordem de publicação escrita, até pouco tempo manuscrito-mecânica, e instaurar o digital e sua fluidez, a informática também suscitou o debate acerca de um aparente processo de "desbrailização", que teria se iniciado com o desenvolvimento da gravação de livros e o surgimento do conceito de áudiolivro, culminando esta crise, então, com o desenvolvimento das tecnologias assistivas de leitura de tela que promovem a vocalização sintetizada de textos em formato digital (BELARMINO, 2004).

No que diz respeito ao audiolivro, algumas considerações são aqui cabíveis. Este tipo de publicação surgiu com a popularização das fitas K7, para suprir uma demanda de leitores que, por um motivo ou outro, não poderiam ou quereriam executar a leitura gráfica do livro impresso. Tempo e comodidade são fatores importantes para a consolidação do audiolivro enquanto mídia popularizada e enquanto modalidade válida de leitura. No entanto, existem especificidades que diferenciam as diversas práticas de publicação de livros em áudio. A primeira delas, e a mais sutil e determinante, é a existência da distinção entre audiolivro e "leitura falada". Enquanto o primeiro meio trata-se da versão em áudio de uma obra, contando com recursos de edição e design de som que são aplicados para enriquecer e/ou ilustrar o conteúdo da leitura que está sendo executada, com a presença até de interpretações e vozes dramatizadas (também algumas vezes chamado de "audiodrama") ; o segundo se trata pura e simplesmente da voz do ledor (pessoa que empresta os olhos e a voz para executar leituras destinadas a outrem), sem interrupções ou efeitos, sendo chamada também de "leitura branca", pois tenta aproximar ao máximo a experiência auditiva da experiência visual da

leitura, o que significa deixar para o leitor o trabalho de construir os sentidos a partir da palavra "pura", assim como se dá no modo impresso.

Apesar de não ter surgido necessariamente para suprir a demanda da deficiência visual, a versão em áudio de livros, por sua natureza mais generalista, acabou por incluir nas práticas de leitura não apenas, pessoas cegas, mas também aquelas com outros tipos de dificuldade de leitura, como dislexia, vista cansada, falta de tempo para dedicar-se à leitura impressa (que, aparentemente, por ser ritualizada, exige mais dedicação e reclusão), etc. Estas sutis diferenças entre as modalidades auditivas que um texto escrito pode assumir serão mais especificamente exploradas no próximo capítulo, no qual relataremos a experiência de audioleitura eletrônica do livro "Triângulo das Águas", de Caio F. Abreu, também a fim de observar quais semelhanças e diferenças esta pode apresentar em relação à audioleitura convencional, executada por voz humana.

3.3 A VOZ DA ESCRITA: O MEIO DIGITAL E O RETORNO AO SOM

De modo geral, aqui no Ocidente, a prática da leitura escrita reforçou as capacidades mental e técnica culturais de tal modo a nos conduzir para uma tendência à digitalização. Esta que extrapola a estratégia de nosso alfabeto fonético de divisão até o mínimo denominador comum de informação. A redução de sua organização para apenas dois elementos cuja repetição e ordem de aparição determinam uma linguagem muito mais intensamente fragmentada. Fora do espaço e do domínio dos sentidos humanos, faz com que a virtualidade, ou hipermídia, apareça como retradução do código comum.

Se, por um lado, os livros são capazes de nos fazer interiorizar as potencialidades de nossas experiências externas da vida real, o ambiente digital, por sua vez, coleta nossos dados interiores, mentais, e o exterioriza nas suas telas. Desse modo, o pensamento, que até bem pouco tempo, era de domínio puramente interno, é reconduzido para fora de nós, a partir do momento em que desenvolvemos computadores e sistemas pensados para nos ajudar a pensar.

Esta relação exterior/interior implica na compreensão de que, apesar de virtualidade, o meio digital ainda está sujeito ao nosso sistema psicológico de interpretação que, afinal de contas, funciona na medida de traduzir os estímulos digitais em modelos analógicos para que façam sentido. Para compreendermos, partimos de generalizações feitas de provas insuficientes, ou seja, analogias que aproximam o abstrato para algo aparentemente mais concreto ao entendimento. Sendo resultado de analogias, toda interação consiste em processo mais mental do que físico. Ao criar formas definidas, cumulativas e coerentes em meio ao

infinito de probabilidades em que se manifesta, a informática remete-nos, no seio de sua linguagem, ao universo mental tão familiar a nosso cotidiano, que precisa mesmo, apesar de abstrato, calcar-se na concretude da interpretação analógica humana (KERCKHOVE, 1993).

No entanto, por serem dotados de grande plasticidade, os modelos digitais não são lidos de forma linear, hierarquizada, como acontece com modelos analógicos materiais. Os processos interativos geram atitudes de ação e reação por meio de simulações de todas as circunstancias possíveis. Ganha-se grande raio de probabilidade cognitiva, nesse sentido, uma vez que a possibilidade de manipulação dos parâmetros dão ao usuário certa intuição com relação as potencialidades de causa e efeito do meio em que se encontra. Este conhecimento adquirido por simulação difere de um conhecimento teórico, de um conhecimento prático e de uma tradição oral. Enquanto a escrita se destaca por potencializar a memória de curto prazo , o que explica seu sucesso como tecnologia intelectual, a informática, calcada na simulação e na visualização, consegue se estabelecer também como tecnologia intelectual por ser capaz de expandir a memória biológica de trabalho e, mais notadamente, funciona como módulo externo ao corpo que potencializa mesmo a capacidade imaginativa (LÉVY, 2004).

Durante muito tempo, três temores determinaram as relações com a escrita: 1) da perda, que impulsionou a cópia e preservação de textos julgados preciosos e a edificação de grandes bibliotecas; 2) da corrupção dos textos; e 3) do excesso, que, na tentativa de dominar proliferação de "textos ruins" e delimitar hierarquias, acaba ironicamente produzindo mais textos (CHARTIER, 1999). A facilidade de publicação e leitura advinda das mídias digitais nos abriu os olhos para uma questão intrigante: de fato, a informação nunca foi estável, mas, agora mais ainda, seria preciso que reconsiderássemos o próprio conceito de informação, substituir aquela antiga ideia de que ela consiste em fragmentos da realidade por um conceito mais interpretativo que nos permita entendê-la como mensagens remodeladas ao passo que são difundidas. Visto que a internet tornou a informação mais disponível e menos confiável, não podemos mais achar que lidamos com documentos fixos e indubitáveis, mas com textos múltiplos e mutáveis (DARNTON, 2010).

Ao tomarmos a leitura enquanto criação e apropriação de significados, dentro de uma tal "revolução informática", devemos levar em conta os novos condicionamentos que nascem destas outras formas particulares pelas quais o texto se manifesta, condicionamentos estes que também dependem das competências e convenções de que o leitor dispõe. A saber, precisamos nos importar, no que diz respeito à produção artística, tanto com o modo pelo qual superamos as limitações das mídias, quanto com o fato de que tantas liberdades novas (sejam elas relativas ao material ou às possibilidades de interpretação) são, ainda assim, também

limitadas; de modo a ponderar os usos e potencialidades dos formatos digitais. Não sendo absoluta, a liberdade da leitura está submetida às rupturas nos modos, gestos e razões para ler que se transformam ao longo da evolução dos materiais (CHARTIER, 1999).

Chartier (1999)ainda observa uma quarta revolução na leitura na época corrente, que tem transformado a nossa noção de contexto diluindo a contiguidade física entre os textos presentes em um livro. Os sistemas de processamento que conduzem o acesso à informação também redefinem a natureza material dos trabalhos, porque suprimem a relação imediata e visível entre objeto e texto. Esta nova relação estabelecida com o material verbal nos obriga a grande transformação no modo de organização da economia escriturística, uma vez que, agora, produção, transmissão e leitura são processos simultâneos que podem caber a um mesmo indivíduo. As distinções entre papeis intelectuais e funções sociais são anuladas diante da necessidade de redefinir todas as categorias que organizavam as expectativas de leitores, editores e escritores.

O texto, então, encontra-se, agora, em um espaço potencial que resulta da simulação mediada pela ferramenta informática que articula o mundo exterior do corpo e o das faculdades internas. Consequentemente, as formas de organização textuais se reconfiguram, a partir de seus símiles analógicos. As conceituações bakhtinianas acerca dos gêneros necessitam, portanto, sofrer um alargamento, conduzirem a uma nova dinâmica, uma vez que tal espaço potencial amplia as fronteiras dos usos e funções sócio-comunicativas.

No contexto digital, não é que a linguagem deixe de apresentar esferas diferenciadas de uso e funções, mas porque a mediação eletrônica permite que a língua transcenda seu conceito “natural”, isto é, de palavra gerada pela voz ou pela letra. A cultura tecnológica que se estabelece apoiada nas tecnologias digitais manifesta um encadeamento de encontros entre formas diversas de escrita e mediações que produzem linguagens próprias. Assim, vista enquanto mediação em si, a linguagem faz do texto a unidade cultural. Os gêneros sistematizam as interações e, modulados pelo ambiente digital, passam a exigir novos níveis de compreensão e exame não somente dos discursos, mas também dos usos das ferramentas que os suportam e manipulam.

É necessário dominar a técnica para desdobrar o texto, ao mesmo tempo em que também necessitamos nos posicionar diante de um espaço que, nem concreto nem abstrato, pressupõe competências que envolvem ação e pensamento. Em termos de design, as relações de tempo e espaço condicionam os gêneros digitais na medida em que os mecanismos disponíveis virtualmente simulam os mecanismos físicos do livro, de modo a que ainda fiquem claras as interconexões entre contexto e conteúdo. A fluidez do design dos gêneros se

intensifica, tendo em vista que, aqui, todo o processo comunicativo é levado a cabo para a execução da escrita e da leitura, e não apenas determinados aspectos, como no caso dos gêneros analógicos. Os periféricos (componentes materiais essenciais na comunicação informática) são explorados integralmente de modo a tornar desafiador o estabelecimento de limites entre mensagem, gênero e ferramenta que viabilizam a escrita, a leitura e a interação (MACHADO, 2002).

A presença do livro no contexto digital põe em xeque até mesmo o conceito de objeto literário. De fato, há uma matéria palpável entre nossas mãos, a tela sobre a qual o texto será lido, só que, a partir dela, o material textual não é manipulado "diretamente pelo leitor. O modo pelo qual o texto se organiza e se inscreve aqui instaura uma nova organização e outra estrutura que não são iguais, com as quais o leitor convencional do papel-e-tinta tem que se familiarizar. O livro eletrônico, portanto, redimensiona o suporte físico da escrita e da leitura, diminuindo a densidade pressuposta do material que o encerra. Se, por um lado, esta menor densidade aproxima o leitor do tempo da escrita em rolos, na qual o texto deslizante se desvela na medida em que rolamos a barra do navegador (desliza nos dedos, mas não flui no ato em si, por se tratar, agora, de navegação em níveis que se desdobram em outros níveis, isto é, um ato não linear), por outro lado, esta densidade reduzida também o traz mais para perto do leitor medieval de impressos, que pode se valer de referências como paginação, notas, índices e outros atributos escritos hipertextualizados. Parece, assim, haver a sensação de maior liberdade para com o livro diante da tela luminosa, uma vez que esta estabelece ainda entre as duas extremidades maior distância: ponto de chegada que separou o corpo da leitura. Instaura-se, então, com o formato digital, uma nova posição de leitura não-corporal que une técnicas e posturas até então, na história da transmissão escrita, mantidas separadas (CHARTIER, 1999).

O princípio de organização da diferenciação nos ilustra a existência de técnicas ou modelos de leitura que organizam determinadas comunidades e grupos sociais, apontando para a observância de que os membros de tais grupos (na hipótese de serem passíveis de reconhecimento delimitado) imitam o comportamento da geração precedente, uma vez que se beneficiaram da aprendizagem que dela emana. Dessa forma, duas ambições da humanidade se intensificam com o texto eletrônico: a universalidade e a interatividade. O projeto de uma "biblioteca universal" parecia muito mais impraticável antes do que nos parece agora, diante da imaterialidade do livro eletrônico. A "biblioteca imaterial" inverte a lógica da relação entre leitor e livro, pois, enquanto que entre prateleiras, o leitor só encontra o que procurar e, por acidente, esbarra com outros livros que o interessem, como se fossem eles que o

encontrassem, na verdade; por outro lado, a biblioteca eletrônica separa os lugares do livro e do leitor, este último não precisando mais necessariamente estar no mesmo lugar em que aquele se encontra para poder acessá-lo. O meio digital aproxima, mas não é ainda capaz de realizar concretamente essa utopia da universalidade, diante do obstáculo criado pela cultura do manuscrito e do impresso: hierarquias e associações entre formatos, gêneros e leituras, nascidas daqueles modos de escrita e recepção, que ainda se manifestam no meio de publicação eletrônico, para que este possa ser legível e que ainda persistirão durante bom tempo até que uma dinâmica própria virtual surja e seja enraizada, de acordo com processos de diferenciação e divulgação que sejam comuns a este meio, processos estes que serão tão mais visíveis e fortes quanto mais generalizada for a lógica eletrônica, ocupando tanto os nichos de compreensão e aceitação, como os de resistência (CHARTIER, 1999).

A norma de leitura visual, silenciosa e solitária, tanto quanto a norma que separa escrita de oralidade com regras a serem respeitadas, impuseram-se tardiamente, ao mesmo tempo em que foram somando exigências ao letramento e transformando o seu valor. De modo que, ao contrário do senso comum, não é a falta de letramento que aumenta, mas sim a complexidade da escrita e da leitura. O comportamento do leitor, nesse sentido, também tem se transformado. Aparentemente, estamos superando, cada vez mais, aquela noção de que o ato de ler precisa ser isolado do mundo, ser realizado sentado, e relegado a lugares avessos àqueles relacionados aos "divertimentos mundanos",, onde comemos, conversamos, ouvimos música ou bebemos. O cinema e a fotografia nos trouxeram o movimento e a fragmentação, nos apresentando à leituras menos controladas e ordenadas. Na ponta dos dedos, assim, o texto exposto nas telas culmina em usos, manuseios e intervenções que não eram bem-vindas `naquilo que se considerava como comportamento legítimo de um leitor clássico. As intervenções possíveis nas páginas impressas, por exemplo, apesar de oferecerem um espaço de insinuação da escrita de quem lê, esta fica relegada à margem, tanto literal como simbolicamente, acentuando ainda mais o peso da "autoridade" do texto sobre o leitor. Macular o branco do papel não é bem visto, mas não há papel a ser maculado entre bites e pixels, o que desconstrói o estereótipo do "bom leitor" como aquele que não "vandaliza" o material do livro (CHARTIER, 1999).

A saber, o livro impresso, naquele formato de códice que tanto conhecemos, carrega em sua materialidade grandes vantagens para a leitura: resistente a danos, não carece de atualizações, conexões de rede ou sequer energia elétrica para funcionar, tem o design pensado para aconchegar os olhos e um formato que é acolhido pelas mãos, além de conveniente o bastante para ter sido o modo pelo qual encerramos o saber durante séculos. Os

formatos digitais chegaram e custamos a acreditar que poderia haver alguém disposto a ler um livro inteiro projetado em uma tela luminosa, pois, a priori, partimos do pressuposto de que consistiriam somente em impalpáveis fotocópias high-tech de nossos queridos papéis-e-tinta. O desenvolvimento das ferramentas e formatos, no entanto, nos apresentou a uma lógica nova para a leitura que se desprende da linearidade do papel, ao mesmo tempo em que também o homem se reconfigura na medida de suas interações com as novas gerações. Já existem gerações inteiras de nativos digitais, cidadãos cuja naturalidade de leitura se está se configurando no ambiente do hipertexto em seus dispositivos de leitura, seguir raciocínios através de clicks, ao invés da consecutividade de páginas unidas dentro de uma capa.

O livro impresso, é certo, ainda encontra-se como dominante no mercado que lhe compete, mas não pode mais ser visto como autoridade máxima ou formato único ou mais válido. Tudo isso dito para propor uma trégua nos debates acerca da morte do papel ou da fragilidade do digital. O livro eletrônico não parece ter surgido com a intenção de substituir o livro físico, mas para inaugurar uma alternativa de leitura, em vista das novas tecnologias, a quem convir ou interessar possa (DARNTON, 2010).

Afinal, conceitualmente, o espaço de produção e recepção digital é capaz de agregar infinitas maneiras de acesso aos conteúdos, por conter em si certas propriedades que flexibilizam tanto os próprios conteúdos em si, quanto os meios de assimilá-los. A sua grande capacidade de armazenamento, sempre expansível, insaturável; a apresentação de uma mesma informação em lugares totalmente diferentes; a facilidade de deslocamento com que se transita entre um espaço digital e outro; e a geometria hipertextual, navegável e intuitiva dão origem a um novo espaço-tempo no qual os sujeitos desenvolvem e criam capacidades individuais, comunitárias e linguísticas (TORRES et al, 2002). Neste contexto, associando um computador pessoal a um software leitor de tela, sujeitos com deficiência visual podem assimilar conteúdos digitais ou digitalizados com autonomia e desenvoltura, dispensando a ajuda de terceiros. Um leitor de tela agrega em si, além da ferramenta de navegação que retorna sonoramente as informações textuais contidas no espaço navegável do monitor, um sintetizador de fala, recurso que formula em tempo real (e não a partir de enunciados gravados previamente) na medida da movimentação, tais informações, convertendo o texto escrito em texto vocalizado.

Enquanto softwares que funcionam no sentido de acessar a informação textual contida no monitor (por meio do teclado ou mouse) e reproduzir esta informação vocalmente, através de caixas de som ou fones de ouvido; os leitores de tela, se por um lado, facilitam o acesso convencional aos conteúdos e/ou melhoram o desempenho de determinadas atividades, para

aqueles que apresentam algum tipo de limitação (seja permanente ou transitória), para outros constitui única forma de interação e meio de expressão, numa relação na qual as tecnologias da informação são meio principal de intermediação desses sujeitos em suas atividades educacionais, profissionais ou sociais.

A partir daqui, a discussão literária, quase sempre controversa, acerca da migração do formato impresso para o digital ganha novos rumos. Considerar a apreciação de uma obra escrita, pensada para ser lida com os olhos, em silêncio, se dar totalmente através da vocalização do material publicado ou convertido na página luminosa do monitor obriga-nos a refletir melhor sobre aquela outra distinção, também complexa, entre oralidade e escritura.

Seria a fala sintetizada realmente fala? Guattari (1992) interpreta a fala como não sendo mero meio de comunicação ou ferramenta de transmissão de informação. Para além do aspecto instrumental, a fala engendra o ser e gera, ela mesma, virtualidades e campos do possível, uma vez que se esforça para manter vivos uma quantidade, ainda que mínima, de componentes semióticos considerados não verbais. Entonação, ritmo, traços de rostidade, posturas e diversos outros aspectos se superpõem e constituem as substâncias de expressão que condicionam e possibilitam a circularidade significante da oralidade. Por outro lado, no campo da maquinização, a presença da voz automatizada ou sintetizada constitui um tipo de fala esvaziada, tendo passado necessariamente pelo determinismo da escritura, condicionada por semiologias que pertencem ao campo da escrita, não da oralidade.

Talvez fosse possível traçar uma similaridade, ainda que remota, entre audioleitura eletrônica e as antigas tradições orais, quando as histórias eram transmitidas pela fala e apreciadas através da interpretação do contador. Contudo, diferente de ouvir uma história passivamente, podendo apenas interferir no fluxo da narrativa ou interagir com o contador, a "leitura sintetizada" permite que o leitor acesse da forma como preferir o conteúdo digital escrito disponível na tela, com independência e autonomia para intervir no fluxo do texto. Talvez a relação com a tradição oral e um tal "retorno contextualizado" dela seja a popularização dos áudio-livros que, embora tenham funcionado para satisfazer as necessidades de leitura de deficientes visuais em décadas passadas (e mesmo agora), hoje configuram-se como forte nicho do mercado editorial, sendo consumidos por pessoas cegas e (na grande maioria dos casos) por videntes. No entanto, como veremos, também estas semelhanças entre audiolivro e a audioleitura eletrônica são pequenas diante das diferenças de potencialidades que um e outro apresentam.

No espaço potencial informático, a voz sintetizada é a simulação possível da voz humana. Por estar desprendida do corpo, se esvazia das cargas subjetivas e coletivas que

condicionam a oralidade; ao mesmo tempo em que, por ser som, ainda que artificialmente gerado, é conduzido pela convenção corpórea linguística. Uma vez criada para dar movimento sonoro ao material escriturado, um texto executado por voz sintetizada constitui a simulação de uma simulação. Ganha sentido na medida em que é preenchida pelo texto que reproduz. Traduz em ondas aquilo que é óbvio para a luz identificável por olhos que enxergam. Transfere a ferramenta humana de leitura: ao invés de retinas, córneas, pupilas, íris, etc., são os martelos, bigornas, tímpanos e demais componentes auditivos que exercem papel de resquício corpóreo na relação de escrita que se estabelece entre mensagem e leitor. Determinada na medida da convencionalidade escrita, parece não ser capaz de apresentar o mesmo grau de participação de uma interação oral por não permitir trocas simbólicas produzidas pelo encontro entre corpos.

Sonora, mas nem por isso menos silenciosa, a audioleitura eletrônica acaba por equivaler, dadas as devidas proporções, à experiência estética de leitura visual de uma obra. Isso porque uma experiência estética consiste mais na medida em que os afetos humanos, ou melhor, os modos particulares de apreensão da existência se dão, em sua totalidade, a partir dos estímulos sensoriais recebidos que conduzem sua participação nos campos (ou jogos) de representação. O entrecruzamento da percepção e do afeto, por meio de uma representação estética,aglomera em uma mesma apreensão transversal o sujeito e o objeto (Guattari, 1992). Considerando que o objeto da escrita literária seja o material verbal contido, e não o material físico no qual ele está contido, temos que, a partir da situação específica de leitura vocalizada, a apreciação estética de uma obra é determinada muito mais pelas relações existenciais que são colocadas na mesa durante uma leitura, do que necessariamente as representações discursivas que decorram do contato entre palavra e leitor.

A oralidade máquinica, de acordo com Guatarri (1992), suscita blocos de sensações desterritorializantes para o consumo de obras (ou "ausência de obras"). O leitor de tela corrompe a "naturalidade" da leitura escrita, faz dos ouvidos olhos que leem sem ver o que nascera do grafismo e, até bem pouco tempo, se autodeterminava por ter forma e cor estáticos. O livro digital é constitutivo de um contexto (social, científico, interacional, mercadológico, de produção, etc.) no qual a heterogeneidade dos componentes verbais, corporais e espaciais pressupõe uma heterogênese do ser indissociável da concepção e popularização de inovações materiais e informáticas que condensam o espaço e diluem os pontos de vista. No seio de uma subjetividade informática, vemo-nos cada vez mais distantes da linearidade escriturística e próximos do hipertexto gerador de uma escrita cognitiva e sensitiva; em que os sentidos (e, consequentemente, o corpo) não são mais determinados nem determinantes, mas ferramentas

midiatizadoras que autorizam as relações simbólicas entre textos e sujeitos.

É possível pensarmos na existência de três tipos de leitores historicamente inscritos, se levarmos em consideração o modo como a relação entre indivíduo e material escrito vem se estabelecendo: o leitor contemplativo-meditativo (nascido da leitura silenciosa das bibliotecas pós Idade Média), o leitor movente-fragmentado (fruto da modernidade na qual está submetido à mais diversa quantidade de estímulos ininterruptos); e o leitor imersivo-virtual (que circula entre as arquiteturas líquidas das redes nas quais navega e programa as próprias leituras de acordo com roteiros que constrói por consequência do ato da interação durante sua navegação) (Almeida, 2010.). No seio da sociedade ciborguizada, percebemos que a leitura multi-interpretativa é incentivada pela nova lógica das produções culturais, esta que se instauram numa estética, agora, na qual a ideia de um leitor/receptor mais ativo do que se esperava dos dois tipos de leitores precedentes (capaz de construir as próprias pontes intertextuais) é determinante para a catarse.

A experiência de clicar no ícone, abrir o arquivo e ler por meio de sintetizadores de voz o que está disponível através de um código binário expresso visualmente, apesar de se tratar de processo que envolve som e vocalidade (ainda que artificial), inaugura um evento comunicativo híbrido entre oralidade e escrita, uma vez que a fala em questão é desprovida de corpo. Constituindo, portanto, um ato, que está, ao mesmo tempo, inscrito na economia escriturística e manifestado por um resquício de oralidade expresso na simulação computadorizada da fala, navegar pelos parágrafos, linhas, páginas e capítulos digitalizados proporcionam nível equivalente de autonomia na relação estabelecida entre escrita, objeto e leitor. Apenas, neste caso, o objeto é desmaterializado, projetado na materialidade do suporte necessário para sua execução. O computador, smartphone ou tablet são os meios pelos quais o texto escrito se estabelece na medida da experiência de leitura vocalizada, individual, particular, silenciosa. Ironicamente silenciosa. Ao invés do olho, ao invés da pele, o órgão residual é o ouvido, que substitui a necessidade de ver ou tocar o texto pela possibilidade de ouvir a voz da escrita. O fato de dar-se por meio sonoro não anula a quietude da reclusão mesma em que me insiro, sempre que ponho os fones e me debruço sobre o teclado para o mergulho, ora escapista, ora alertador, entre letras invisíveis, sublimadas nas ondas que impressionam os tímpanos.

Além do mais, visto que estamos falando de um ambiente digital, mais maleável do que o físico, existem possibilidades próprias que se afastam do papel-e-tinta em mãos (aspectos estes que serão detidamente explorados no próximo capítulo), como escolher a voz com que faço a leitura, aquela voz que ouvimos dentro da nossa mente, ao enxergar as

palavras e dar-lhes os sentidos que alcançamos... também existem facilidades mais técnicas, como aumentar ou diminuir o tom, o volume, a entonação, e mesmo a velocidade da fala lida. Com o teclado, corro ou ando, vou e volto, na medida da minha vontade durante a imersão, entre as linhas, palavras, letras, parágrafos, sinais gráficos (estes que podem ser ditados, se assim eu escolher), com a mesma destreza de um vidente. Mudaram os estímulos, claro. Ao invés de lidar com o contraste luminoso, preto no branco, tenho o som e o ruído para construir os sentidos convencionados da língua grafada.

> Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo [...] No final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos — teóricos e fabricados — de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues (HARAWAY, citado por ALMEIDA, 2010, p. 41).

Mais ainda para as necessidades específicas por ocasião de deficiências nos órgãos, o contexto informático-digital nos proporciona, ciborguizando-nos, a potencialidade que perdemos diante do caráter perecível fisiológico. Entre meus ouvidos, o sintetizador de voz substitui os olhos que falham, intensifica a leitura individualizada, torna-a outra leitura, diferente da oralizada e da ritualizada, ainda que tendo surgido da tentativa de recuperá-las. Exercício multissensorial de atenção, ler exige a convergência de cinco dimensões, de acordo com Vincent Jouve (ALMEIDA, 2010): neurofisiológica, cognitiva, argumentativa, simbólica e afetiva. Todas elas estão, agora, diluídas no espaço virtual em que o livro digital se realiza, instaurando processos de leitura tão particulares quanto adaptáveis às inúmeras particularidades.

CAPÍTULO 4

4 UM LEITOR E QUATRO LEITURAS: A RECEPÇÃO DA AUDIOLEITURA ELETRÔNICA

Diante das três partes que precedem este capítulo, torna-se urgente a necessidade de trazer à luz um exemplo prático de leitura literária realizada por meio de leitores de tela, processo este o qual temos chamado, provisoriamente, de "audioleitura eletrônica". Assim, para as páginas que seguem, a proposta é traçar um percurso de apreciação narrativa, partindo, como tem sido feito desde a elucidação dos percursos metodológicos que esta pesquisa adotou, da experiência pessoal do pesquisador. A intenção é descrever não só as diversas características dos mais variados softwares disponíveis para os tantos sistemas operacionais existentes, sejam nas plataformas de mesa ou móveis, mas também executar um acompanhamento, quase como um diário de leitura, das três narrativas encontradas no livro "Triângulo das Águas", de Caio F. Abreu, cuja escolha será justificada mais adiante, de modo a ilustrar (já que prescindimos sempre da ilustração para compreender bem, enxerguemos ou não), os vários movimentos e as diversificadas dinâmicas que a leitura assume diante desta maneira de consumir/receber a arte da linguagem verbal.

Importante frisar que, por se tratar de um caso pontual de recepção individual, a pretensão com este exercício não é apontar os aspectos observados como regra geral, uma vez que as práticas e processos de leitura e o modo como ela se estabelece, no contexto da ausência da visão, depende de fatores diversos, tais como idade, familiaridade com as tecnologias, e até mesmo a origem da condição visual dos sujeitos. Não queremos insinuar, portanto, que aqueles aspectos e apontamentos demonstrados neste relato configurem a representação de uma realidade tão heterogênea. Pelo contrário, neste primeiro momento em que intentamos construir uma base teórica para fundamentar futuros estudos acerca da audioleitura eletrônica, a proposta é indicar direções que possam nos levar a estudos mais aprofundados sobre o fenômeno em questão, levando em conta que diferentes contextos poderão gerar ramificações diversas.

Logo, a ideia é explorar a audioleitura eletrônica na prática, considerando seus aspectos particulares, discrepâncias e concordâncias com o modo de leitura "convencional", em papel-e-tinta; com o intuito de esboçar noções primeiras sobre o fenômeno, apreciando um mesmo material verbal em aplicativos diversos, ancorados nas principais plataformas de

consumo digital, a saber, o computador, o tablet e o smartphone; considerando os inúmeros softwares de que dispomos, em meio à enxurrada de aplicações que os ambientes digitais oferecem.

4.1 PRÉ-DEFINIÇÕES E TECNICALIDADES

Os modos pelos quais se operam o encontro entre o "mundo do texto" e o "mundo do leitor", considera Chartier (1998), consistem em processos que atualizam e reconstroem as significações históricas da leitura e do livro, uma vez que nem leitor nem escritor nem editores lidam com textos abstratos desprendidos de materialidade. Assim, mesmo a crítica da recepção literária precisaria levar em conta que ler implica também em manipular objetos e formas capazes de produzir sentidos e que tal manipulação também toma parte nas interpretações. Não poderíamos, então, entender a leitura somente enquanto ato abstrato de pura intelecção, pois também entram em jogo aqui gestos de um corpo circunscrito em um espaço que possui uma relação consigo mesmo e com outros. O que implica considerar que , a mudança de dispositivo cumpre papel relevante quando tratamos de apreciação literária.

Ao levarmos em conta que toda leitura se encarna em gestos, espaços e hábitos, conseguimos identificar comunidades de leitores e tradições de leitura, além de reconhecer os contrastes entre competências, entre convenções que definem os "usos legítimos" do livro, entre os vários interesses e expectativas dos mais diversos grupos, enfim, contrastes estes que revelam quais ferramentas o leitor dispõe e, por conseguinte, que tipo de relação ele estabelece com o material escrito.

Tudo isso posto, entendemos que a transformação de formatos e dispositivos é capaz de criar novos públicos e usos. É então que chegamos ao texto eletrônico e à tal revolução que ele suscita na leitura, ao passo que, ao invés de paginas sobrepostas, lidamos agora com a tela na qual o texto escrito está representado eletronicamente, palpável apenas na medida em que precisamos saber operar o dispositivo para desvelar as camadas textuais imateriais que, em sentido estrito, não ocupam um lugar específico e se conectam pela contiguidade de incontáveis fragmentos manipuláveis.

Para os fins deste relato, em primeiro lugar, apesar de estar presente ao longo de todo o texto deste trabalho, o leitor de tela, no seu papel de ferramenta, precisa ser compreendido, mesmo que de modo sucinto, em suas tecnicalidades, uma vez que essas especificidades técnicas diferenciam uma leitura digital feita visualmente de uma leitura por meio da síntese de voz, ainda que do mesmo material textual.

Em linhas gerais, a leitura das telas funciona a partir de dois mecanismos: o leitor de tela propriamente dito, programa que interage com o sistema operacional do dispositivo de modo a captar o material textual nele disponível e transmitir esta informação verbal para o sintetizador de voz, outro programa associado que trata de converter esta informação textual em informação sonora, na medida da compreensão e simulação da vocalidade humana. Se pudermos atribuir uma analogia a estes mecanismos, diríamos que o leitor de telas trata de "enxergar" o que está escrito na programação dos sistemas (sendo, então, uma espécie de olhos eletrônicos) e, ao enxergar esta informação, comunica-a para o sintetizador de voz (também conhecido pela sigla TTS, cuja tradução do inglês corresponde a "Texto Para Voz"), para que este converta a informação vista em informação falada (numa espécie de boca virtual). Assim, primeiro o leitor de tela "vê" o que a tela apresenta textualmente para que o sintetizador, por meio da voz que ele possui, possa falá-la através dos periféricos de reprodução de som, sejam autofalantes, fones de ouvido, etc.

Apesar de funcionarem em conjunto, leitor de tela e sintetizador de voz podem ser escolhidos separadamente. A saber, por precisar, como dito, da interação harmônica com as configurações e programações pressupostas pela plataforma que opera um dispositivo, o leitor de tela será selecionado de acordo com o sistema operacional em questão. Sendo assim, cabe exemplificar que para o Microsoft Windows, os leitores de tela principais de que ora dispomos são o NVDA (sigla em inglês para "Acesso Não Visual ao Display), Jaws, Virtual Vision; além do Dosvox, este último que, a bem da verdade, vai além de um simples leitor de telas, consistindo mesmo em um sistema operacional que funciona em paralelo ao Windows, possuindo softwares próprios criados especificamente para atender às demandas de uma navegação sonorizada realizada por pessoas cegas. Para a plataforma de código aberto Linux, o leitor mais conhecido chama-se Orca, enquanto que para os produtos com os sistemas operacionais da Apple (OSX para computadores e IOS para dispositivos móveis), o leitor de tela próprio chama-se Voice Over; já o Android, sistema operacional para dispositivos móveis, por sua vez, também possui leitor de telas próprio, a saber, o Talk Back. Todos estes softwares são construídos para atender as demandas específicas de cada sistema operacional, de modo a serem capazes de acessar (ou "enxergar) a informação textual e transmiti-la para os sintetizadores de voz.

Já os sintetizadores de voz, em se tratando de um segundo passo, por assim dizer, no processo da leitura das telas, não prescindem da concordância com o sistema operacional, uma vez que esta compatibilidade cabe ao leitor de tela resolver. Assim, vários sintetizadores podem ser aplicados simultaneamente aos diferentes leitores de tela existentes, independente

do sistema operacional. É importante salientar que o trabalho do sintetizador de voz, como o próprio nome já pressupõe, é fabricar os sons e manifestá-los inteligivelmente na voz que optamos para a leitura. Logo, escolher o sintetizador significa escolher que tipo de voz o usuário prefere para realizar a navegação vocalizada e a audioleitura eletrônica. Entre os mais conhecidos estão o Speak (acompanha o NVDA, cujas vozes, por se tratar de um sintetizador gratuito que preza pela rapidez no processamento da informação e na agilidade do uso, acabam por se caracterizarem por seu aspecto robótico ou, em outros termos, menos humano), o Vocalizer, Eloquence (instalado junto com o Jaws), Deltatalk (instalado junto com o Virtual Vision), o Google TTS (que acompanha o Talk Back e é familiar aos videntes por manifestar a voz dos mecanismos de demonstração de pronúncia do Google Tradutor e o ditado das direções no Google Maps), etc. A quantidade de sintetizadores é imensa e sua escolha depende tanto da disponibilidade do leitor de telas (por exemplo, o Voice Over não permite que outros sintetizadores sejam instalados), quanto da possibilidade financeira do usuário, uma vez que é preciso adquirir o software de síntese se quisermos dispor de vozes diferentes daquelas que acompanham o sintetizador instalado junto com o leitor de tela utilizado.

Cada sintetizador possui um rol de vozes como possibilidade de escolha, sendo que, para fins de identificação, elas são batizadas, isto é, nomes próprios femininos para vozes femininas, nomes próprios masculinos para vozes masculinas; fato este que atribui certa personalidade à audioleitura eletrônica. Somos apresentados, assim, a Luciana, Raquel, Felipe, Ricardo, Márcia, Fernanda, enfim, uma infinidade de opções que variam os timbres e tons. A síntese de fala têm conseguido simular cada vez mais fielmente a vocalidade humana, isto porque o processo de confecção de uma voz antes realizado todo em laboratórios de programação, a partir da tentativa de fazer com que as máquinas reproduzissem ruídos parecidos com os fonemas passiveis do corpo produzir que, então compilados de modo a corresponder à ordem de uma palavra, se assemelhavam muito remotamente ao que entendemos por fala humana (este é o caso das vozes do sintetizador Speak); atualmente, no entanto, o processo de produção da simulação da fala começa pela captação de fonemas gravados por homens e mulheres reais; de modo que temos conseguido “humanizar” cada vez mais as vozes sintéticas. Muito embora essas vozes, vale-se salientar, por mais humanas que pareçam, por estarem diretamente associadas às potencialidades da máquina que a reproduz, conseguem realizar performances que o corpo humano não conseguiria, na medida da preferência pessoal do usuário e da manipulação das opções que os softwares sintetizadores apresentam.

A esse propósito, vale considerar que se é certo o devir máquina do texto ter se verificado, a princípio, na medida em que a escrita já se manifestava como mecanismo mental, fonético e gráfico, até chegar em seu estágio heterográfico e industrializado com a invenção de Gutenberg. Esta que, por sua vez, associou o texto a um processo mecânico de produção e reprodução, tornando tanto mais óbvio quanto mais acentuado o devir máquina do livro e da própria modalidade escrita da língua; também é certo que, agora, já temos, então, o texto-máquina operando sobre uma base literária na qual as mensagens são tanto quantificadas, inseridas em processos de cálculo, quanto as representações se manifestam mecanicamente. O advento da tipografia instituiu uma linearidade da escrita que acabou por conduzir e produzir a própria lógica linear das narrativas desde então e durante muito tempo, uma vez que a estrutura dos tipos se funde com a estrutura do texto, acabando por determinar também, em certa medida , os seus sentidos. Só que outra invenção chegou e reconfigurou o devir maquínico textual, já que as tecnologias da informação, no seio de sua virtualidade e digitalização, fizeram do texto sua matéria-prima para manifestar na própria técnica uma plasticidade que, anteriormente, estava latente apenas nos sujeitos envolvidos, tanto o escritor quanto o leitor. Máquina literária, máquina textual e máquina de programação, assim, se misturam e dão origem ao hibridismo do qual o ambiente técnico da computação tira proveito para manifestar seu caráter metamórfico e maleável, fundindo a escrita com outros tipos de mídia comunicativa em um mesmo ambiente, instaurando, assim, uma rede discursiva própria (ELIAS, 2008).

Filha deste amalgama entre escrita, literatura e computação, em que o cálculo das letras deixou de ser uma ideia absurda, a leitura feita pelos sintetizadores, vale frisar, se estabelece na medida de sua programação e da correspondência que esta programação prevê entre fonema e letra, fonema e sílaba, entre ritmo e pontuação, de modo que o resultado sonoro da audioleitura eletrônica está diretamente submetido à estrutura léxica, ortográfica, sintática e gramatical apresentada pelo conteúdo verbal. Assim, a forma como o texto está disposto em sua materialidade textual vai determinar o ritmo e a agilidade da leitura, pois a voz sintetizada responde à configuração da correlação entre escrita e fala à qual ela está sujeita em seu código. Neste ponto é importante enfatizar que a síntese de voz elabora em tempo real a fala advinda do que está disposto na tela, ou seja, não se trata de discursos pré-gravados que sejam reproduzidos ao pressionar de uma tecla play. Logo, um texto só passa a existir na voz sintética quando o sintetizador consegue acesso a ele e realiza o processo na medida em que o software vocaliza o texto ao passo em que vai sendo “enxergado” pelo leitor de tela no instante mesmo da interação. Este aspecto atribui à audioleitura eletrônica uma

flexibilidade peculiar, uma vez que, ao dominar os ajustes disponíveis nos leitores de tela, o usuário consegue manipular a experiência não só no sentido de escolher se quer uma voz feminina ou masculina, mas também alterar livremente aspectos vocais como tom, inflexão, volume, e mesmo a velocidade da audioleitura.

O leitor de tela funciona de modo interativo com os demais softwares instalados no sistema operacional e utilizados nos dispositivos. Sendo assim, para que a leitura das telas destes outros programas seja efetivada, é necessário que eles também possibilitem o acesso do leitor à suas configurações e seu material textual, de modo a fazer com que o conteúdo mostrado na tela por cada aplicativo seja acessado e convertido em voz para o usuário. Entendemos, então, que quanto mais facilmente um software possibilita essa interação entre seu conteúdo e o leitor de tela, tanto mais "acessível" será este software. Nos interessa, neste trabalho, tratar apenas acerca da acessibilidade dos programas criados para a leitura de arquivos de texto, muito embora a questão da acessibilidade envolva todos os tipos de aplicativos executáveis pelos sistemas operacionais, desde navegadores de internet até as configurações do sistema, etc.

Neste caso, por conta da versatilidade dos formatos digitais, a priori e em tese não haveria diferenciação nenhuma entre os programas de texto usados por pessoas que enxergam e pessoas que não enxergam. No contexto das discussões sobre inclusão de pessoas com deficiência, o que se procura é fazer com que os modos de acesso sejam de tal modo tão flexíveis que privilegiem todos os tipos de necessidades. Assim, a universalidade que alguns aplicativos e formatos de texto convencionais e bastante difundidos já possuem acaba por atrair mais o usuário cego, uma vez que, deste modo, pode ler o mesmo livro no mesmo formato e utilizando as mesmas ferramentas dos programas de leitura que pessoas videntes utilizam.

A saber, entre os tipos de arquivos de texto mais utilizados que apresentam bom nível de acessibilidade estão:".pdf" (tipo de arquivo de leitura do Adobe Reader), ".doc" e ".docx" (formatos de leitura e edição de textos do Microsoft Word), ".txt" (tipo de arquivo de edição e leitura mais básico e presente em quase todas as plataformas), ".epub" (menina dos olhos, no que diz respeito ao livro digital, sendo compatível com a grande maioria dos softwares de leitura de livros em voga atualmente); além do "daisy", tanto um formato de livro digital quanto um dispositivo que possibilita acesso rápido e estruturado para pessoas cegas ou com baixa visão. Enfim, incontáveis extensões estão disponíveis, cada qual com seu potencial de acessibilidade ao leitor de tela mais ou menos acentuado, de acordo com a programação e o modo pelo qual esta dispõe o conteúdo do arquivo na tela.

Ainda existem os formatos de livro digital específicos próprios das grandes livrarias virtuais, algumas delas, inclusive, possuindo e-readers (dispositivos físicos específicos para leitura), como é o caso dos aparelhos Kindle (da Amazon), Kobo (da Livraria Cultura) e o Lev (da Livraria Saraiva). Apesar de todas as transformações que o ambiente digital pressupõe, é justamente no tocante a estes aparelhos que ainda podemos perceber a grande influência das formas analógicas determinando as práticas e agenciamentos na interação com o ambiente digital.

Tamanho é o paradigma do livro tipografado e impresso, que custamos para encontrar e, ao encontrarmos, para nos acostumar com formas que não o tomem como referência central para as leituras online. Sua estabilidade adiou até o estabelecimento de um vocabulário próprio para as práticas de leitura digital que não fizesse referência ao material físico e institucionalizado pela indústria editorial.

Quando tomamos a internet por manifestação mais profícua do ambiente digital, precisamos entender que os conceitos de leitura e da articulação do conhecimento, se quisermos partir de uma analogia com o que está fora da virtualidade, se afinam mais com os modos da enciclopédia do que com os da biblioteca. Isso porque a biblioteca se fundamenta na tensão entre a ordem externa dos livros (que ela mesma estabelece) e a ordem interna dos textos (esta que ela não domina, mas que excede a ordem dos livros); enquanto que a lógica enciclopédica suscita a procura por uma estabilidade que totalizasse todos os conhecimentos interligados por meio de uma rede infinita de conexões. Ao mesmo tempo, importa salientar o potencial reciclável do conhecimento em um espaço onde escritura e leitura se confundem, uma vez que, digitalmente, o lugar em que se dá o ato de ler é o mesmo em que se dá também o fazer da escrita, e ainda o mesmo lugar onde a publicação é possibilitada (BEIGUELMAN, 2003).

Apesar de não serem objetos deste estudo, algumas breves considerações merecem ser feitas acerca dos aparelhos e-readers, no que diz respeito à seu enquadramento enquanto ambiente que privilegia a leitura e seu potencial de acessibilidade. Em linhas gerais, o e-reader consiste em um dispositivo monomidiático, no qual o acesso à internet viabiliza a compra online dos livros digitais e a transferência do arquivo via download; além disso, aparentemente, o apelo maior do e-reader junto aos leitores mais ávidos é sua mimese com o livro impresso: essas superfícies de leituras são pensadas para minimizar o desconforto visual que as telas luminosas causam durante leituras extensivas, sendo anunciadas, inclusive, como perfeitas simulações do papel, cuja leitura, assim como na modalidade impressa, depende de uma fonte de luz externa que incida sobre a projeção dos caracteres no dispositivo. Enquanto

que nos tablets (aparelhos cujo formato, a nível de comparação, mais se aproxima da proposta dos e-readers) o aplicativo de leitura de livros é só mais um dentre as dezenas de outros aplicativos instalados, devido ao seu caráter multimidiático; já com os e-readers temos o foco exclusivo na simulação da experiência que teríamos se fizéssemos uma leitura em papel e tinta, apesar de estarmos lidando com um dispositivo eletrônico cuja vantagem maior, do ponto de vista material, quase como uma tentativa também de simular a lógica da biblioteca, é a possibilidade de carregar consigo nos mesmos duzentos gramas, milhares e milhares de volumes que não caberiam nas nossas estantes.

No entanto, o detalhe que mais se enfatiza para a discussão que este trabalho propõe é o fato de nenhum destes aparelhos, tão focados na tentativa de imitar a experiência de leitura impressa, possuir mecanismo de acessibilidade sonora ao conteúdo textual. A bem da verdade, a grande maioria dos e-readers sequer possui algum tipo de saída de som, como alto falantes embutidos ou entradas para fones de ouvido; e, quando apresentam, é sob o pretexto da demanda de audiolivros que as livrarias virtuais precisam suprir. De modo que, mesmo eletrônicos, funcionando à bateria e dependendo de conexão à internet, os e-readers têm se fundamentado, pelo menos até o presente momento, na tentativa de adaptar ao meio digital o modelo de leitura estabelecido com o advento do códice, aquele silencioso, sacralizado, individual e intransferível, ainda que os sujeitos leitores, neste caso, tenham que rolar uma barra para avançar (a guisa de pergaminho) no fluxo de uma escrita impalpável, acessível apenas indiretamente, ao invés de passar ásperas páginas sobrepostas. Assim, mesmo diante do potencial universalizante do formato digital, o e-reader também aparece como uma imitação da limitação do livro impresso, na medida em que pressupõe a leitura enquanto hábito apenas dos olhos.

Interessa-nos compreender que a palavra impalpável manifestada nas telas, atualmente, implica em gestos e atitudes que pouco se afinariam com os modos de interagir institucionalizados a partir da industrialização do livro em papel-e-tinta. Tais agenciamentos indicam a necessidade de repensarmos as práticas literárias, já que estamos falando, agora, de textos transmitidos em fluxos de dados contínuos, cuja demanda instaura um contexto de leitura líquida bem diferente daquele que vínhamos tentando reproduzir tomando por medida o enquadramento do monitor enquanto simulacro do retângulo das páginas impressas, o que nos leva a entender que estes novos pressupostos não decorrem da simples aderência do livro às telas dos dispositivos; pelo contrario, o contexto digital demonstra um desvinculo com a noção de superfície e faz com que estes agenciamentos estabeleçam uma competência que se impõe mesmo enquanto interface de leitura. Interface esta na qual todo um repertório de

modos que incluem a interação com teclados, mouses e planos dinâmicos sensíveis ao toque, ou seja, todo um jogo de interações específico define uma nova posição da leitura, na qual aquela horizontalidade e linearidade tão enraizada na escrita desde a chegada dos tipos móveis, além da própria noção de volume que o formato de códice pressupõe, todos estes aspectos se dissolvem diante do hipertexto e suas ramificações. Cabe, então, pensarmos na recepção desta escrita tão mais dinâmica, imersa em contextos de constante fluxo e inserida em ambientes cujas condições parecem incompatíveis com a prática da leitura, se tomarmos por base ainda os rituais e processos que envolveram durante muito tempo o livro enquanto objeto, já que ora lemos em computadores cada vez mais portáteis e em telas cada vez menores, expressas em nossos tablets e smartphones, dispositivos que nos acompanham bem próximo ao corpo, geralmente envolvidos em situações (cada vez mais comuns) nas quais precisamos (ou mesmo queremos) desempenhar multitarefas nem sempre correlatas. De modo que:

> Criar para essas condições implica, por isso, repensar a própria natureza da fruição artística e das convenções e formatos da comunicação no âmbito de uma cultura pautada pela ubiquidade, em que a contemplação eventualmente se esvanecerá, passando a conviver com um leitor de interfaces distribuídas e mídias divergentes e assincrônicas. (BEIGUELMAN, 2003. p. 80).

Por conta desta perdurante tentativa de transportar a lógica do impresso para a lógica do digital, existe um potencial intrínseco ainda não totalmente aproveitado no fato de um livro cuja diagramação é totalmente feita em computadores, por meio de softwares que possibilitam a sua manipulação não apenas enquanto container verbal, mas enquanto imagem forjada na medida do enquadramento das páginas em branco, um branco que, na verdade, se trata mesmo de um vazio virtual ao qual se aplica um código capaz de dotar este vazio do aspecto que nos acostumamos a chamar de branco, vazio este, enfim, no qual a palavra, não mais escrita à mão nem datilografada (práticas que pressupõem o desenho, a figura da letra encadeada), mas digitada, assim mesmo, tornada dígito, abstrata na ideia de quem escreveu e igualmente abstrata na projeção da tela. Este potencial desperdiçado consiste na capacidade que esta abstração manifesta eletronicamente tem de assumir diversos modos de assimilação. O leitor de telas, enfim, constitui uma dessas possibilidades metamórficas que o texto digital possui. Ainda assim, precisamos ler, mesmo que com os ouvidos, como se estivéssemos lendo o livro em papel.

Isso porque ainda formatamos livros em computadores com o propósito de imprimi-los. Infelizmente, nem sempre este material digital que constitui a matriz das inúmeras cópias

que compramos nas livrarias fica disponível digitalmente. Quão agradável é para aqueles que se utilizam dos leitores de tela descobrir a disponibilidade do livro que se quer ou se precisa ler, de antemão, em formato digital, acessível, nos catálogos das livrarias virtuais. Quando não é este o caso, porém, precisamos recorrer ao retorno para o papel e, com o livro impresso na mão, convertê-lo de volta à abstração da qual ele partiu.

Tratamos da digitalização de livros impressos, neste ponto, tanto porque será esta a forma pela qual o livro "Triângulo das Águas" será acessado para os fins deste relato, tanto porque cabe ainda a sutil e nem sempre muito clara diferenciação entre livro digital e livro digitalizado.

O ponto de partida para esta diferenciação está no modo pelo qual cada um desses dois tipos de arquivo chegou à nossa tela. O livro digital foi originado digitalmente e assim permaneceu, em sua virtualidade, até aparecer no dispositivo do leitor. Este aspecto pode ou não ser aproveitado por quem constrói o livro de modo a torná-lo mais interativo, com a inserção, por um exemplo bem simplório, de links nos títulos do sumário para que o leitor acesse a parte do texto desejada apenas com um clique. O livro digitalizado por oposição, pressupõe, portanto, um processo ou de ida ou de retorno ao formato digital. A saber, como dito anteriormente, hoje as diagramações e mesmo grande parte da produção literária é toda feita em computadores, ou seja, do ponto de vista do formato, o livro tem cada vez mais nascido digital. Nem sempre foi o caso, claro está, ainda precisamos escanear inúmeras obras mais ou menos antigas e passá-las para este outro tipo de armazenamento que é a virtualidade. Assim, um livro digitalizado é aquele que precisou ser transferido do papel para o monitor, geralmente por meio de processos que fotografam as páginas e as organizam na sequência correspondente.

A digitalização, enquanto processo de fotografia, não é compatível com o modo dos leitores de tela aceder à informação, uma vez que eles apenas conseguem captar conteúdo textual, nunca imagético. Entram em jogo, então, dentre as práticas ainda comuns para a leitura entre pessoas cegas, os chamados softwares de "OCR", sigla que significa "Reconhecimento Óptico de Caracteres". Estes programas funcionam na medida de reconhecer o material verbal contido em arquivos de imagens, de modo a convertê-lo em material textual editável e, consequentemente, legível para o leitor de tela. Assim, para ler um livro do qual não dispomos de antemão em formato digital, precisamos fotografá-lo por completo e, a partir deste arquivo de imagem, transformá-lo em um arquivo de texto. Nem sempre este processo é tão preciso quanto gostaríamos. Fatores como a qualidade da imagem captada ou mesmo o potencial de processamento tanto do dispositivo quanto do programa de

OCR utilizados para a conversão, não raro, resultam em textos convertidos repletos de imprecisões e erros que precisariam ser revisados. A quantidade de "ruídos" em uma obra digitalizada e convertida é potencialmente maior, o que acaba por também condicionar a audioleitura eletrônica, no que diz respeito às expectativas do sujeito leitor, que precisa se ajustar para lidar com estes ruídos.

No relato que se segue, tentarei demonstrar na prática de que modo esta condição, somada às outras especificidades apontadas nesta seção, influencia a recepção de uma obra literária digitalizada e lida por meio de diversos leitores de telas, em três plataformas distintas.

4.2 HORIZONTES CONVERGENTES: QUEM LÊ, O QUE É LIDO?

Neste ponto, cabe aprofundarmos um pouco os postulados da Estética da Recepção, pois que se trata do método através do qual o relato a seguir será conduzido. Este viés interpretativo da obra literária (ZILBERMAN, 1989) parte da articulação entre dois aspectos principais em jogo no que diz respeito à figura do leitor: o "horizonte de expectativas" (resultado da relação entre os códigos aos quais o leitor está submetido e a soma de suas experiências sociais acumuladas) e a "emancipação" (efeito causado pela apreciação artística, capaz de conferir-lhe uma diferente visão de mundo). A partir disso, postula-se que a Literatura, em sua natureza histórica, se manifesta na medida dos processos de recepção e efeitos das obras, ou seja, o cerne desta historicidade se dá na relação dialógica entre leitor e texto, cujo resultado é entendermos que uma obra se atualiza ao passo que se faz legível para os diferentes tipos de horizontes. Isso porque uma obra, ao predeterminar a sua recepção, faz com que o leitor acione as regras que lhe são familiares para o jogo interpretativo. Regras estas que, diante das diversas demandas de leitura, podem ser alteradas, transgredidas, tanto quanto reproduzidas. Neste ponto, nos aproximamos da noção de emancipação, pois, o resultado de uma apreciação sempre consiste em uma reconstituição dos horizontes do leitor. Sendo assim, quando falamos em grupos sociais de leitores, seria possível, a partir da observação da distância entre a obra e o horizonte de expectativas, verificar que determinados valores (sejam artísticos ou sociais) podem tornar-se mais ou menos importantes, modificar-se completamente ou mesmo desaparecer.

Aqui PASSO A justificar a escolha da obra "Triângulo das Águas", de Caio Fernando Abreu. Livro originalmente publicado em 1983, é composto por três narrativas independentes uma da outra, uma antologia de novelas as quais, nas palavras do próprio autor, na apresentação que faz da obra, se mostraram "atípicas", ponto fora da curva do que se pode

observar, em termos de estrutura e construção, do restante de seus livros. Mais conhecido pela sua destreza com o gênero do Conto, em Triângulo das Águas, Caio extrapola as poucas páginas a que está acostumado para construir essas peças e nos apresenta três histórias soturnas bastante heterogêneas. É justamente nesta variedade formal que consiste o atrativo da obra para o que propomos neste exercício de compreensão da leitura literária em suas diversas manifestações. Por esta pesquisa se tratar de um primeiro momento em que tentamos fundamentar um arcabouço teórico para a audioleitura eletrônica e, ainda e precisamente por esta razão, por termos considerado durante toda a construção teórica que precede este capítulo a Literatura e a leitura que se foca na narratividade linear, aquela sucessão de acontecimentos ligados entre si por ordem de causa e efeito, este livro de Caio oferece, por sua composição, três oportunidades distintas de apreciarmos esta narratividade da qual temos falado até agora.

Em "Dodecaedro", primeira novela de "Triângulo das Águas", temos um texto composto por doze partes, cada uma delas assumindo o foco narrativo de um dos seus doze personagens, havendo ainda uma décima terceira voz que, à guisa de consciência criativa do próprio Caio, intercala cada uma das demais partes. O autor apresenta este texto como sendo de excessiva fragmentação, afetadamente adjetivado e de uma "essência caótico-geométrica", tendo o observado como uma maneira de dramatizar os arquétipos zodiacais, estes expressos em cada um dos doze focos narrativos anunciados por subtítulos que consistem nos nomes de cada um dos personagens. Aquela décima terceira voz, sem nome, por sua vez, se intromete entre cada uma dessas partes, sendo anunciada por subtítulos que fazem uma contagem das vezes em que ela intervém, constituindo uma voz abstrata marcada pela fonte em itálico na composição das páginas. Assim, Dodecaedro possui treze narradores em primeira pessoa, cada um dando sequência a mesma ação pelo próprio ponto de vista, sendo uma delas a linha-guia com ares de consciência externa que intervém narrativamente nas demais doze perspectivas, O interesse maior deste texto, para os fins deste relato, incide no modo pelo qual a audioleitura eletrônica possibilita a interação com uma composição que, apesar de ser sequencial, apresenta tamanha fragmentação em sua materialidade verbal.

A segunda novela, "O Marinheiro", pelo contrário da anterior, concentra-se em um narrador único em primeira pessoa e é marcada por fluxos de consciência imensos, na maioria das vezes indivisáveis pelo leitor, que precisa prestar atenção se quiser muito discernir entre o que é delírio e o que é descrição da ação. Caio o apresenta como demasiado embaçado, denso, onírico, mas cujo narrador foi capaz de expressar bem a confusão em que se encontra. Esta confusão, diluída no texto e inadvertidamente exposta, como é de se esperar da técnica do fluxo de consciência, faz com que a expectativa da leitura tenha que se ajustar na medida

de uma atenção ao encadeamento verbal de modo a identificar por meio das pistas conteudísticas, e não gráficas, para situar-se entre o que é delírio e o que é descrição da factualidade da narrativa.

Já em “Pela Noite”, novela que encerra o livro, observamos uma narratividade bem mais convencional, se assim pudermos dizer, na medida em que os personagens protagonistas estão bem delineados em suas atribuições durante o desenvolvimento da trama, passada no percurso de uma noite inteira em que conhecemos a vida noturna paulistana através de um narrador em terceira pessoa que não consegue proteger o leitor do cinismo com que Pérsio encara seu ambiente e a própria vida. Quase como antagonizando esta sua sensação amarga, temos Santiago, cuja interação, também através do esforço vão de isenção do narrador onividente, acaba por [soar feito uma tentativa de redimir a desesperança experimentada pelo primeiro, mesmo que ambos convivam com a mesma experiência desafiadora, levando-se em conta o contexto e a época em que Caio produziu, a saber, a diversidade sexual em tempos de repressão. “Pela Noite” possui uma estrutura bastante clássica de dispor os elementos narrativos, apresentando diversos e longos diálogos expressos por meio do discurso direto. Assim, do ponto de vista estrutural, esta terceira novela aparece para nosso relato como certo tipo de parâmetro para as considerações sobre as outras duas, uma vez que, até agora, temos sustentado a hipótese de que , por conta da linearidade do som e da voz, a estrutura mais clássica de narrativa é a que oferece menos desafios para a audioleitura eletrônica.

De modo geral, optar por “Triângulo das águas” também se justifica devido a certa simetria entre as três possibilidades narrativas que o livro oferece e as três modalidades de audioleitura eletrônica que este relato contemplará; já que a ideia é observar como se manifesta a apreciação estética da obra sendo lida por meio de um smartphone, um tablet e em um computador pessoal. O livro lido, cabe especificar, em sua materialidade, se trata da edição de 2008 feita pela Editora Agir, adquirido por mim quando ainda enxergava, tendo sido digitalizado em scanner doméstico, convertido de imagem a texto por software de OCR, e ligeiramente revisado por pessoa vidente. O arquivo de texto resultante foi salvo no formato “.epub” e transferido para os dispositivos em questão, a serem especificados na próxima seção, na qual relato a experiência de leitura de cada um dos três casos.

No que toca à abordagem hermenêutica e sincrônica da leitura, as considerações da Estética da Recepção (ZILBERMAN, 1989) procuram examinar as relações do texto com a época em que ele aparece, uma vez que as obras surgem a partir das necessidades do público com quem pretende dialogar, o que implica dizer que a reconstituição dos horizontes de expectativas no tempo presente consiste no processo de descoberta das perguntas para as

quais o texto traz as respostas. Esse esforço que o leitor precisa dar conta para descobrir as motivações que levaram uma obra a dizer o que está sendo dito faz com que ele recupere o processo de comunicação que se iniciou com a escrita de determinado texto. Aliás, a simultaneidade das obras de diversas épocas se apresenta para o leitor como multiplicidade de manifestações literárias e constitui para ele uma unidade geradora de horizontes de significados e antecipações, fazendo com que, no que toca à recepção, obras antigas (ainda capazes de comunicar com leitores fora de seu tempo de origem) e contemporâneas sejam percebidas pelo público como obras de sua atualidade. Essa "atualização" da relação entre as obras e os leitores pode ocorrer tanto no campo dos estímulos sensoriais para a percepção estética, quanto no campo ético dos valores atribuídos socialmente. Desse modo, a recepção está condicionada tanto à estrutura formal e temática do texto quanto à disposição do público.

Para delinear um pouco mais os horizontes de expectativa em questão, diante da minha relação com o autor e a obra escolhidos, cabe dizer que "Triângulo das Águas" foi a primeira obra de Caio Fernando Abreu à qual tive acesso, sendo essa minha "estreia" no modo literário daquele a quem os amigos que me indicaram chamavam de "Clarice Lispector de calças". O interesse, portanto, me foi despertado devido à grande fascinação que eu nutria à época, pela poética narrativa clariceana. Claro está que, hoje, considero esta uma comparação muito superficial e até mesmo grosseira para ambos, Lê-los implica em muito mais do que a mera passagem de uma perspectiva dita "feminina" a uma "masculina". No entanto, quem poderá dizer que nunca se encantou pelo reflexo de uma superfície?

Li-a pela primeira vez, lembro-me bem, pelas palavras de "Perto do Coração Selvagem", quando tinha por volta de 20 anos, mesma idade em que diz-se a autora ter escrito e publicado o livro. Não pude evitar certa identificação com a personagem demasiadamente delirante que Joana é. Passei para obras posteriores de Clarice e fui aprendendo, aos poucos, a como lidar com a falta de ação em um ambiente textual onde a ação costumava ser o foco. Esta prosa poética clariceana, como quisesse ser tratada feito poema, apesar de narrativa, exigia uma leitura do retorno, idas e voltas por frases e parágrafos, pois que aparentemente cada construção de Clarice formulava uma equação que nem sempre era tão fácil de solucionar. Vale salientar que o pasmo impresso nessa descrição se deve ao fato de eu, naquela altura, estar iniciando meus percursos na Literatura; portanto, longe de afirmar, agora, depois de ter desenvolvido um maior contato com a vida literária, que Clarice tenha sido pioneira ou mesmo o maior nome no que diz respeito ao estilo que adota. Aliás, termino esta digressão sobre a autora com a observação de que ler Clarice, agora, por meio de leitores de tela, não tem surtido o mesmo efeito que surtia quando da leitura que eu fazia visualmente.

Apesar de poder ser indício de que meu gosto literário tenha mudado, ainda gosto de supor que lê-la, assim como ler qualquer prosa-poética e quaisquer poemas, apresente um desafio bem maior para a audioleitura eletrônica, devido a esta constante necessidade de transitar pelo material verbal que esse tipo de leitura suscita. Caso para desenvolver em pesquisas posteriores.

Cheguei, portanto, a Caio carregado de expectativas que me conduziam a imaginá-lo, antes de lê-lo, como alguém que me mostraria esta mesma prosa-poética de equações indissolúveis aplicada à década em que minha geração apareceu e à diversidade sexual, assunto este que, em Clarice, aliás, parece não existir, com seu excesso de foco sobre uma vida doméstica padronizada, na medida da tentativa, quase sempre vã, de manter a ordem deste padrão.

Confesso que, ao ter lido "Triângulo das Águas", em um primeiro momento, acabei me decepcionando por não ter encontrado lá o *modus operandi* clariceano, em sentido estrito, embora as influências da autora sobre Caio seja claras e até explícitas. O "para dentro" de Clarice domina muito mais a narratividade do que o "para dentro" de Caio. No entanto, lembro-me que, tendo-o lido aos 23 anos, durante o período em que estive com baixa-visão, no qual a minha descoberta sexual tomava lugar ao mesmo tempo em que também me descobria na medida de uma condição visual fora do convencional, encontrei em Caio, nas linhas deste livro, uma narratividade que, apesar de não tão abstrata e alheia à ação externa como em Clarice, foi capaz de provocar enormes fluxos de consciência internos em mim, tamanha era a surpresa de ter me deparado, pela primeira vez, com um autor que falasse da condição sexual (e, portanto, humana) com tanta profundidade quanto Clarice falava de sua condição existencial. Menos abstrato, então, mas não menos denso, Caio Fernando Abreu, que ora me tinha sido vendido como a versão masculina de Clarice Lispector, por minha experiência de leitura, se transformou em algo totalmente diferente daquela que foi sua referência. Outra descoberta, enfim, uma quebra de expectativa, no melhor dos sentidos do termo.

Assim, chego à releitura de "Triângulo das Águas", sem enxergar e já tendo lido, desde então, "Pedras de Calcutá" (contos), "Morangos Mofados" (contos), "Limite Branco" (romance de formação), "O Ovo Apunhalado" (contos), além de tantos outros contos, crônicas e cartas esparsos do autor. Claro está, também depois de tudo aquilo que eu pude, quis ou consegui ler em mais ou menos seis anos de vida literária. Esta é a primeira vez que releio este livro, nunca me aventurara a experimentá-lo por meio da audioleitura eletrônica. Logo, sequer sei se o termo "releitura" cabe, tendo em vista a mudança de paradigma que

experimento, ao precisar reouvir todas as palavras outrora vistas, uma por uma, nas páginas amareladas e ásperas, cujas margens, lembro bem, foram recheadas de anotações, frases sublinhadas e parágrafos destacados, tudo com a mesma caneta de ponta porosa vermelha que me tinha sido dada de presente (àquela altura, meu hábito favorito era pedir canetas aos meus amigos mais queridos), a cada pasmo que sentia entre tantos jeitos diferentes de falar sobre coisas tão absurdas e tão simples.

O meu exemplar, como dito, edição de 2008 da Agir, tem uma capa, lembro-me bem, alaranjada na qual duas pequenas silhuetas se destacam, cobertas por guarda chuvas. Curioso, apesar de ser um livro arquetipicamente aquático, nas próprias palavras de Caio, toda a sensação visual que me vem à memória é morna e vaporosa, devido a esta capa e à cor vermelha tão grossa com que marquei muitas de suas páginas. Muito embora, também me recordo, eu guarde a lembrança azulada de "O Marinheiro", este que, por conta de sua ambientação sob uma chuva que penetra por debaixo dos ossos tanto dos personagens quanto do leitor, ficou guardado comigo como o único conto azul do livro; azul marinho, obviamente. Já "Dodecaedro", por tanto movimento e tanta gente, acabou por surtir o efeito, adivinho, que o autor queria: de um colorido exuberante, quase caleidoscópico, apesar de se passar no curso de uma noite atormentada por fora. Enfim, "Pela Noite", minha novela favorita do livro e, até então, também meu texto favorito entre tudo o que já li de Caio, é cinza dentro de mim, um cinza escurecido, molhado da garoa que a noite paulistana impregna nos corações daqueles protagonistas tão parecidos, mas tão diferentes entre si.

Essas considerações calham para este momento do trabalho, pois as teorias da recepção pretendem resgatar para os estudos literários o valor da "experiência estética", isto é, recuperar a validade do prazer da leitura enquanto fator determinante para a fruição artística. Aparece, assim, o par "fruição compreensiva" e "compreensão fruidora", conceitos que tentam descrever uma dupla de processos que se dão simultaneamente e apontam para a máxima de que, no que diz respeito à arte, só podemos gostar do que entendemos e só podemos entender o que conseguimos apreciar. Assim, ao mesmo tempo prazer e conhecimento, a leitura, em sua duplicidade, também é feita por um leitor duplicado: no primeiro plano está o "leitor implícito", criação ficcional pré-configurado pelas construções do texto e que depende da estrutura objetiva da obra; em segundo plano, o "leitor explícito", aquele particular e literal, expresso e condicionado a elementos de ordem histórica, social e mesmo biográficas, que depende de seus contextos sociais e de sua própria subjetividade (ZILBERMAN, 1989).

Por fim, termino por esboçar o leitor explícito que ora relê (ou "lê novamente pela primeira vez") o livro em questão, a propósito de relatar minha experiência de leitura em três dispositivos diferentes, de modo a observar como a audioleitura eletrônica pode acontecer diferentemente uma vez que depende de tantas variáveis técnicas, sociais e humanas. Em linhas gerais, o leitor que agora estou se encontra na altura dos 28 anos de idade, graduado em Comunicação Social (enquanto ainda enxergava) e prestes a receber o título de Mestre em Literatura (depois de ter perdido completamente a visão).

Comecei a ler tardiamente, até os 18 anos tinha verdadeira ojeriza de textos longos. Meu primeiro livro lido com gosto e por opção fora o machadiano "Dom Casmurro", muito embora "opção" não seja bem a palavra, uma vez que este chegara às minhas mãos por ser leitura obrigatória para o vestibular que eu prestaria. Só o li um ano depois, reli-o imediatamente. Não tive tempo, porém, de empreitar muitas outras leituras, depois desta descoberta: logo aos 19 anos, tive o primeiro descolamento da retina, que terminaria por me fazer perder a visão do olho direito no mesmo ano. Catorze meses depois, a retina do olho esquerdo também descolou, me deixando com baixa-visão monocular, condição essa que permaneceu durante quatro anos, coincidentemente o tempo exato da minha graduação. Este período de baixa visão, apesar de não parecer tão propício, foi fértil de leituras, época em que mantive até uma lista dos livros já lidos que me servia como marcador de paginas para o livro da vez. Aos 25 anos, por força de um glaucoma, acabei por perder o resíduo visual que persistia, entrando, assim em condição de cegueira total.

No ínterim da meia-visão, por curiosidade, já havia descoberto os modos pelos quais era possível acessar computadores para pessoas cegas, de modo que já sabia como proceder (ainda que só em teoria) se eu precisasse fazer uso de leitores de tela. Precisei e, por meio de tutoriais e de tanta gente que produz conteúdo instrutivo na internet, acabei por aprender a utilizar o computador com certa destreza. Entrei no programa deste mestrado um ano após a cegueira total, com o propósito de com prender se aquelas tantas leituras que eu então estava fazendo por meio de uma voz robotizada poderia ser considerado "leitura". Sem enxergar, e com a vantagem técnica do leitor de telas, provavelmente já li mais nestes últimos TRÊS anos do que havia lido nos 25 anteriores, o que, convenhamos, não seria mesmo muito difícil, dado o péssimo leitor que eu fora antes de terminar o ensino médio. Já cursando as disciplinas desta pós-graduação, cheguei ao Instituto de Assistência e Educação aos Cegos do Nordeste, situado em Campina Grande, onde, após ter aprendido o Braille, fui convidado a dar suporte à sala de recursos informáticos, de modo a ajudar os alunos de lá a utilizarem os computadores e os leitores de tela.

Tudo isso para deixar claro que trata-se, aqui, de um caso muito específico de experiência e recepção de leitura. Em suma, um sujeito do sexo masculino, pós-graduando, que construiu-se enquanto leitor na medida da visão que perdeu depois de adulto, tendo que se adaptar à audioleitura eletrônica de maneira autônoma, possuindo um domínio pré-desenvolvido das ferramentas eletrônicas disponíveis em termos de tecnologia da informação acessível e, mais importante, que tem condições de adquiri-las. Assim, estão explicitas as condições sociais, físicas, de formação, econômicas, subjetivas e individuais que influenciarão a leitura e que, portanto, determinarão a recepção e o relato a seguir. Frisemos bem, tantas variáveis produzem experiências de leitura equivalentemente diversas. O propósito aqui, repetimos, não é formular regras gerais, afirmando que elas sirvam para todo tipo de leitor cego. Pelo contrário, queremos formular questionamentos capazes de dar base para outras experiências que levem em conta tantas variáveis serem analisadas, de modo a fomentar uma discussão acerca dos diversos contextos em que a audioleitura eletrônica está envolvida.

4.3 DIÁRIOS DE UMA AUDIOLEITURA ELETRÔNICA

O fato é que, pela proposta, precisei ler "Triângulo das Águas" três vezes. A ordem dos relatos que seguem corresponde à ordem dessas leituras. O critério para determinar esta sequencia levou em conta o tamanho dos dispositivos. Comecei por ler o livro por meio do smartphone, depois no tablet e, por fim, em um computador. Esta sequência, assim me pareceu, faz com que as três leituras estejam dispostas de modo crescente quanto ao aspecto de comprometimento entre dispositivo, corpo e espaço. Assim, partimos do aparelho mais móvel e próximo fisicamente, até chegar ao aparelho que, devido ao tamanho e configuração, é melhor utilizado em uma mesa, em frente da qual não posso me retirar. Certa noção, assim, gradativa de proximidade e comprometimento entre leitor e máquina fica mais evidente, ou seja, quanto menor o dispositivo, mais presente consigo ele estará e, por consequente oposição, mais integrado e invisível se darão os processos interativos que este dispositivo proporciona no espaço físico preenchido pelo corpo.

Ainda pelo fato da repetição, é possível que certa saturação ressoe nas palavras a seguir, à medida em que o relato avance. Claro está que, se a proposta aqui trata-se, em essência, de observar tantas recepções da mesma obra, a terceira vez que li as três novelas (no computador) certamente esteve condicionada às outras duas vezes anteriores; do mesmo modo, a segunda leitura (no tablet) ficou condicionada à primeira vez (no smartphone),

estando esta condicionada pela primeiríssima leitura que fiz do livro, em papel-e-tinta, tantos anos atrás. As minhas reações, assim, ao conteúdo narrativo constituem-se muito como impressionismos e são menos importantes do que a relação que eu estabeleço entre a narrativa em seu aspecto formal e os modos de acessar esses aspectos de acordo com o dispositivo de que disponho. Inclusive, devido ao foco deste relato é que se optou por uma obra anteriormente lida, da qual, em certa medida, já sei o que esperar, ainda que esta expectativa se calque tão somente nas lembranças (muito afetivas, neste caso particular) que tenho da leitura feita enquanto enxergava e, bem sabemos, a memória costuma construir suas próprias narrativas, independente da factualidade esboçada nas linhas ficcionais de qualquer obra.

Começo por transferir o arquivo digitalizado para o smartphone em questão, um iPhone, cuja dimensão da tela é de 4,7 polegadas, inteiramente sensível ao toque, na qual todos os gestos necessários para interagir com o software do aparelho são efetuados por combinações que variam entre deslizes e toques com um, dois, três ou quatro dedos. Vale ressaltar que, uma vez ativado, o leitor de telas, em qualquer aparelho móvel de superfície tátil, transforma o modo pelo qual o sistema interage com os gestos do usuário, de modo a privilegiar uma navegação que possibilite a pessoa cega entender os elementos apresentados antes de ativá-los. Disso resulta que, para quem já tenha utilizado estes aparelhos em condição de vidente, outra curva de aprendizado do modo de interação com o dispositivo será necessária. Não raro, aliás, amigos videntes se descobrem desconcertados, a princípio, por não conseguirem acessar o que desejem se, porventura, o recurso de acessibilidade visual de seus dispositivos for ativado.

O leitor de tela disponível para os aparelhos da Apple, chamado Voice Over possui sintetizador de voz próprio e apenas dispõe, até o momento, de uma única voz em língua portuguesa nas suas plataformas móveis, não havendo, assim, possibilidade do usuário escolher outra para acessar o sistema e os aplicativos. A voz em questão, apesar de não haver nenhum indício formal nas configurações do sistema operacional IOS, é chamada de Luciana pela comunidade que dela faz uso.

Os dispositivos da Apple, fabricante do iPhone, por definição, já possuem um aplicativo de leitura de livros nativo, o “iBooks”, que inclui uma loja online na qual pode-se adquirir os títulos com poucos toques, transferi-los e começar a ler imediatamente. Apesar de ele apresentar boa acessibilidade ao leitor de telas do iPhone, inúmeros outros aplicativos estão disponíveis para atender as mais diversas demandas de leitura, como alternativas ao iBooks.

Neste caso, opto por executar a leitura através do aplicativo “Voice Dream Reader”, que otimiza a interação entre os gestos do Voice Over com o material textual dos arquivos nele carregados. O grande diferencial deste software de leitura em dispositivo móvel é o fato de ele permitir a leitura contínua do texto escolhido, mesmo com a tela bloqueada, apresentando botões idênticos ao de um player de áudio, com os quais podemos pausar a leitura do mesmo modo que pausaríamos uma música, por exemplo. Esta diferença é significativa porque, enquanto que nos aplicativos convencionais de leitura, mesmo os mais acessíveis, a superfície da tela ficará ativa durante todo o processo, já que partem do pressuposto de haver olhos que estão a enxergar aquilo ali projetado; o Voice Dream Reader, além de tratar o processo enquanto um pressuposto da visão para quem dela dispor, também permite que o leitor trate o arquivo que está sendo “audiolido” na medida de um material que não precisa necessariamente da visão para ser consumido. Desse modo, lidamos com uma leitura muito semelhante àquela do audiolivro convencional, vocalização de um material textual impresso por um ser humano cuja voz é registrada em arquivo de áudio.

Deparo-me, aqui, com um intrigante impasse. Desde a cegueira total, este tem sido o método que mais utilizo para efetuar minhas leituras e, apesar de funcionar, no que diz respeito à operabilidade, pela mesma lógica dos audiolivros, não consigo me afeiçoar aos audiolivros propriamente ditos. Como dito, estabeleci meu perfil de leitor enquanto vidente e, mesmo que me apeteça negar, ainda sou acometido dos maneirismos e rituais da leitura institucionalizada com a imprensa. O ponto central deste hábito, presumo eu, para determinar o fato de não ter aderido ao audiolivro talvez seja a necessidade da individualidade da leitura ritualizada, fator este que, para mim, fica comprometido quando me vejo dependente de outra pessoa, ainda que apenas indiretamente por meio de voz alheia gravada, para acessar um material que “deveria” chegar até minha cognição sem intervenção de outra pessoa. Soa-me mais particular a leitura com a voz sintetizada, mesmo que à guisa de arquivo de áudio, pelo simples fato de, em essência, a voz artificial estar esvaziada de outra pessoalidade.

Pensando muito sobre o assunto, surgiu a seguinte analogia: como num filme adaptado de um livro, no qual o resultado final consistiria na interpretação do diretor (ou de quem quer que esteja envolvido na produção de um filme) sobre uma obra literária adaptada, e não a expressão da obra em si; com o audiolivro (por mais “branca” que a leitura seja, tentando o mínimo de performatividade por meio da voz durante a leitura), parece-me que estou ouvindo não a obra que quero ler, mas uma interpretação dela, pelo crivo de quem a vocaliza. No entanto, reconheço que esta seja, mesmo guardando as devidas proporções, uma comparação desproporcional e, de modo algum, pretendo construir com isso um argumento que privilegie

a audioleitura eletrônica, em detrimento do audiolivro, ferramenta que, durante muito tempo figurou como protagonista no que diz respeito ao acesso à Literatura por pessoas cegas e que ainda cumpre, atualmente, papel bastante relevante para o campo literário e a indústria cultural.

Exageros e digressões à parte, voltemos a "Triângulo das águas" no smartphone. Abro o arquivo no aplicativo escolhido e, por meio de um gesto semelhante ao de passar páginas convencionais de papel, avanço até a página onde se encontra a epígrafe e dedicatória da primeira novela, "Dodecaedro". O "Voice Dream Reader" me permitiria, em suas configurações, comprar vozes diferentes da voz do sistema IOS, mas opto por manter a voz padrão, por achá-la bastante agradável. Ajusto a velocidade para 460 palavras por minuto, ou, pelo menos, assim o aplicativo me informa. Como seria arriscado fazer uma comparação entre esta velocidade e uma possível média da velocidade da fala em língua portuguesa, melhor será dizer que o aplicativo calcula que,, neste ritmo contínuo de leitura, o livro, contendo 214 páginas em sua versão impressa original, será concluído ao cabo de duas horas e treze minutos. Outra implicação forte se apresenta sobre o modo de interagir com o material literário: tenho lidado cada vez menos com numerações de páginas e, neste caso específico, a tendência é inaugurar o adágio de que "tempo é leitura". Obviamente, demoro um pouco mais do que o tempo estimado pelo programa, devido às pausas. Poucos livros conseguimos ler de um jorro só. No entanto, a interação texto-leitor fica aqui bem reduzida: apenas me movimento no texto na medida de pausar ou reproduzir a síntese do material disponível no arquivo, posso retroceder ou avançar em pequenos trechos, de trinta em trinta segundos de leitura. No mais, o livro está fechado por debaixo da tela bloqueada do smartphone guardado no meu bolso, manifestando-se apenas na intimidade de meus ouvidos, por meio dos fones.

Dodecaedro começa com duas dedicatórias e a epígrafe que vai dar o mote da novela, a ameaça dos cachorros loucos à ordem caótica dos doze personagens protagonistas. Sem pausas ou respirações, uma vez que o mecanismo só responde com este tipo de atitude diante de pontuação, passo sem preparação para o primeiro subtítulo do conto, a própria persona de Caio, em seu papel de décima terceira voz, reafirmando literariamente aquilo que já havia anunciado sobre este conto na sua apresentação, fluxo este que segue em todos os demais fragmentos desta voz intercalante entre as doze outras primeiras pessoas. Lembro-me que, quando do meu primeiro contato com o livro em papel-e-tinta tanto tempo atrás, também devido à indução feita pelo autor na apresentação, concluíra que os doze personagens, enquanto arquétipos do zodíaco, seguiriam, em sua ordem de aparição, a mesma em que os signos são dispostos. Assim, ao chegar àquele fragmento cuja conta coincidiu com meu signo,

eu tratara de circular bem o nome do personagem-título. Não me recordava mais qual seja e, agora, por conta da velocidade com que o leitor esteve ajustado e a pouca agilidade para interagir de modo a ir e voltar no texto até ser capaz de calcular a posição do equivalente a Libra no conto de Abreu, desisti de tentar me reconhecer em algum dos arquétipos, nesta primeira audioleitura.

Depois do primeiro fragmento da décima terceira voz, também sem pausas nem anúncios, segue-se o subtítulo do primeiro personagem, "Raul", cuja pronúncia, na voz de Luciana, por alguma razão soa meio estrangeira. Isso, aliás, é muito comum em nomes próprios cuja grafia foge do mais convencional em termos de arranjo silábico da língua portuguesa. Outro personagem, neste caso, que sofre deste mal é Arthur, nome que Luciana, por outra razão incompreensível, acha de pronunciar à moda britânica. Este tipo de "anomalia", que assume ares de improvisação diante daqueles arranjos silábicos que o leitor não consegue reconhecer como pertencente à variante na qual ele está a sintetizar a voz vai diferir de acordo com o software e com a voz utilizados.

O desconforto maior, em Dodecaedro, portanto, para esta leitura contínua com o smartphone, é não haver pausas entre o fim de um fragmento e o começo do outro, tendo em vista que os títulos não são marcados por pontuação, mas apenas destacados visualmente, por meio de espaçamento ou caixa alta, fatores estes que ainda não pesam na cadência e no ritmo da leitura sintetizada. Preciso prestar uma atenção redobrada se não quiser perder o momento em que um fragmento se encerra e outro começa, sendo os subtítulos tão curtos e, portanto, ocupando tão pouco tempo de audição, entre um parágrafo e outro.

Aproveito as mãos livres para me servir de um café, enquanto Dodecaedro começa, e não posso deixar de sentir certa imersão absurda com a primeira cena em que Raul está a fazer um chá e dispor doze xícaras de diferentes cores na mesa, atribuindo cada uma delas a um dos doze personagens que se debaterão durante a ação a seguir. No tempo da enunciação do leitor de tela, Contínua e ininterrupta, tento, em vão, fixar bem para quem vai qual cor, porque durante toda a narrativa, as xícaras e, posteriormente, os seus estilhaços, funcionarão como avatares para denunciar a relação mais ou menos forte entre determinados personagens. São tantos, não consigo memorizar todos os nomes nem todas as cores no curto espaço de tempo desta descrição.

Só depois da metade do conto é que percebo cada uma das partes de cada narrador em primeira pessoa apresentar em seu subtítulo um numeral romano. Luciana , ao invés de reconhecer os caracteres maiúsculos como numerais, os reconhece como letras e, quando estas não formam uma palavra contida em seu dicionário de fala, como o numeral VI (ao

mesmo tempo a conjugação do verbo “ver” e o número romano “seis”), por exemplo, acaba por soletrar as combinações. Mesmo assim, a décima terceira voz, anunciada por numerais ordinais me dá uma noção de progressão, ainda que esta não influencie em nada na ação dos personagens, sendo só um monólogo do Caio autor consigo mesmo sobre o seu processo de criação de Dodecaedro e sua relação com estes personagens. Talvez pelo anúncio feito na apresentação do livro, de que seriam doze arquétipos, a progressão destas duas contagens (a da voz de Caio e a das vozes dos outros doze) acaba transmitindo a curiosa sensação de contagem regressiva. O conto apresenta uma virada na trama, a certa altura, anunciada pela primeira pessoa de um dos últimos personagens e, mais do que isso, acaba por constituir um ciclo na boca do décimo segundo, ponto culminante da narrativa.

Composto basicamente por treze fluxos de consciência, sem diálogos, desenvolvendo uma mesma ação denunciada por diferentes pontos de vista, Dodecaedro, em sua progressão, desperta o interesse da releitura por fazer com que o leitor queira desvendar as pistas de cada personagem ocultas nas vozes dos demais.

Foi curioso perceber como certas frases ainda me tocaram profundamente, mesmo depois de tantos anos e ainda que na pressa das 460 palavras por minuto, tais como “faço sempre coisas brancas”, dita por Raul, ou “ainda espero alguma nitidez vinda de fora”, dentro de um dos fragmentos do monólogo da décima terceira voz. Suponho que eu as tenha grifado no livro em papel. Aliás, por se tratarem de citações diretas, também suponho que eu precisaria anunciar aqui as páginas em que elas se encontram. No entanto, a conversão do OCR, na maioria das vezes (como foi neste caso), acaba misturando a paginação original, tendo sido apagada no meu arquivo digital, para diminuir os ruídos da audioleitura eletrônica, de modo que eu precisaria recorrer a olhos alheios para descobrir em que páginas essas frases estão. Se não o faço, arriscando a imprecisão acadêmica, é para ilustrar outro aspecto comum envolvido nestes processos de interação entre livro digitalizado e leitores de tela: a correspondência entre material impresso em tinta e material digital nem sempre é mantida.

A página em que se encontra o título da novela seguinte, O Marinheiro, por suposto, é passada logo em seguida da última palavra de Dodecaedro. Assim que me dou conta da passagem, pauso a leitura, pressionando o botão presente no fio dos fones de ouvido. Esta pausa, inexistente na síntese contínua da voz, mas expressa pelos espaços em branco e as marcações de mudança de fonte ou tamanho na grafia das palavras é necessária para que o leitor saia do tempo-espaço em que estava imerso e se transporte para o do próximo texto. Nesse caso, a pausa precisou ser imposta, devido à condição da leitura sequencial , que não apresenta marcadores sonoros para denunciar a passagem das páginas. Digiro bem, ou ao

menos tento, o caos da primeira narrativa até me sentir pronto para dela me retirar e entrar pela porta do narrador confuso e onírico da segunda.

A leitura contínua de O Marinheiro, no smartphone, se mostrou mais confortável, já que este texto consiste em um grande fluxo de consciência de um único personagem narrando em primeira pessoa, narrativa na qual pouca ação externa acontece e, ainda assim, a ação externa acaba se mesclando com a interioridade delirante do narrador. Inclusive, a sensação é de que mesmo as descrições das ações factuais da história sejam também delírios do eu-lírico, tamanha é a facilidade com que a narração passa da descrição sensorial (e mesmo sensitiva) do pensamento para a descrição sinestésica (e premonitória) da realidade do conto. Certo surrealismo resvala pela voz de Luciana, não apenas pela natureza demasiadamente onírica do texto, mas também porque estou lidando com um narrador em primeira pessoa do sexo masculino sendo manifestado na voz feminina do sintetizador. Apesar disso, ainda me impressiono em como consigo apagar as marcas que julgamos de gênero impressas na voz sintetizada. Diante do esforço para emular o mais fielmente a vocalidade humana, os sintetizadores acabam por ter que atribuir também um gênero para as vozes. Mesmo assim, em face da força do material literário, neste caso, de uma narração cuja "voz" é masculina, estas marcas de humanidade impostas à voz artificial se apagam, ao menos para mim, deixando um espaço em branco que é preenchido pelas marcas de humanidade determinadas pelo texto.

Como num fluxo único, no qual até mesmo as esparsas falas parecem também fazer parte da consciência do narrador de O Marinheiro, a audioleitura eletrônica contínua soou aos ouvidos leitores como minha própria voz interior mesmo. Deitado que estava no sofá da sala silenciosa, ao ler, o pensamento do eu lírico, sussurrado ao pé do meu ouvido, por vezes poderia se confundir com o meu. Ao que parece, já incorporei à minha voz da consciência o timbre de Luciana e das demais vozes de que disponho para ler. Ainda assim, devido à velocidade da leitura, apesar de ter reconhecido na primeira parte da novela um trecho marcante que utilizei como epígrafe para qualquer coisa que escrevi há alguns anos, não consegui "refixar" bem a citação. Menos fragmentado do que o texto anterior, a parte que provavelmente está sublinhada na página impressa de meu exemplar apenas me soou vagamente familiar, apesar de ser mais longa do que as passagens sublinhadas em Dodecaedro. Como se o material verbal, assim exposto de modo ininterrupto ficasse mais fugidio, resultando num contato mais indireto com a forma e estrutura do texto, mas mais afinado com aquilo que este material textual quer contar no encadeamento das ações descritas;

aparentemente, experimento certo paradoxo aqui no smartphone, pois a sensação é de possuir mais domínio sobre os acontecimentos e menos sobre as palavras que os anunciam.

Outra pausa para me recolocar fora da narrativa que termina e me preparar para a que está para começar. Vejo que o tempo decorrido das leituras somadas de Dodecaedro e O Marinheiro são apenas a metade do tempo total do livro. Pela noite, de acordo com a contagem temporal do aplicativo, leva pouco mais de uma hora para ser ouvido continuamente. Antes de começar, me descubro ansioso: nesta novela está o máximo de fruição literária que já tive em todas as leituras que fiz das obras de Caio F. Abreu. Gostaria que este prazer se repetisse na voz acelerada de Luciana.

A narração, em terceira pessoa, começa com a descrição de uma cena em que ambos os protagonistas estão ouvindo música, um deles dançando de acordo com a interpretação que dela faz. Toda a cena é de uma sinestesia sedutora, atribuindo qualidades táteis aos sons que preenchem o ambiente.

Demora um pouco para descobrirmos os nomes dos personagens, uma vez que eles são batizados pelo então autoproclamado Pérsio, ritual para atribuir-lhes personas que servem para justificar a necessidade de libertação da própria identidade por meio do acesso à vida noturna (espécie de escapismo para a vida diurna, monótona e aprisionadora) que estão prestes a experimentar. Apesar de ser em terceira pessoa, contudo, o foco narrativo é onisciente e toma partido inclusive no fluxo de pensamento de ambos os protagonistas, fato este que, em momentos nos quais Pérsio e Santiago se separam e o foco oscila entre um e outro, esta passagem entre pontos de vista, por acontecer com frequência e sutilmente, acaba por passar despercebida em seus momentos de virada, de modo que não posso me distrair muito se não quiser me confundir entre os pensamentos anunciados de Pérsio ou Santiago. Difícil, no entanto, dedicar tamanha concentração estando com as mãos livres e podendo desempenhar algumas tarefas ao mesmo tempo em que leio, mesmo que eu, ao passo que lia Pela Noite, tenha optado por apenas circular entre os cômodos da casa.

A personalidade efusiva e até um tanto teatral de Pérsio, manifestada em suas falas por meio de expressões em outros idiomas misturadas àquilo que diz em língua portuguesa exige certa adaptação, esta que já desenvolvi depois de tantas leituras feitas com leitores de tela, uma vez que as palavras serão sempre lidas de acordo com o padrão fonético do idioma selecionado. Como fica mais trabalhoso tirar o aparelho do bolso e reajustar o idioma na tela tátil, principalmente para ler expressões pequenas diluídas no meio dos blocos de texto, acabo por desenvolver certa maneira de entender uma palavra em inglês, por exemplo, ainda que enunciada com os sons do português. No entanto, certas expressões soam na voz do

sintetizador de modo tão esquisito que sequer consigo desconfiar de suas grafias, como foi o caso do nome da lagartixa que habita o quadro exposto na sala do apartamento de Pérsio e o nome do bar ao qual os dois vão, lugar onde se desencadeia o clímax da trama.

A intertextualidade esboçada nas três novelas de Triângulo das Águas pressupôs a existência, em seu corpo textual, de quatro notas de rodapé. Aqui está um aspecto interessante sobre a audioleitura eletrônica de um livro digitalizado no qual o índice da nota é anunciado após o termo que ela explicará, estando a explicação, obviamente, ao rodapé da página em questão. Ouço o anúncio numérico "quatro" depois do termo "FF", em Pela Noite, por exemplo, e preciso esperar até que o texto que figurava no correspondente desta página impressa termine de ser lido e alcance a nota que está, no caso do arquivo digital, intrometida no fluxo do corpo da narrativa, figurando como uma interferência na leitura literária para que a leitura da explicação seja efetuada. É importante mencionar que, em arquivos digitais nativos, o mecanismo de acesso a notas de rodapé já se faz mais otimizado, o índice depois do termo é transformado em link no qual podemos clicar e imediatamente pular para o fim do arquivo onde a explicação está expressa, o que torna a leitura da nota opcional, como seria se eu estivesse fazendo a leitura de maneira visual.

Durante todo o tempo desta leitura de Pela Noite, a qual fiz de um jorro só, me flagrei antecipando a parte mais marcante para mim desde a primeira vez que experimentara este livro, uma longa fala de Santiago na qual ele tenta defender o conceito de amor contra o cinismo de Pérsio. Quão agradável não foi sentir sobre a pele, durante o tempo da citação, demasiadamente longa para uma fala única, o arrepio se repetir diante daquilo que eu julgara ser, à época de minha primeira leitura, a melhor definição do sentimento que eu tinha lido até então. Mais agradável ainda perceber que este status persistiu e que a novela Pela Noite ainda é capaz de me tocar profundamente, mesmo sem olhos para enxergá-la. E mais, descobrir, depois de tantos anos, algo novo diante da (áudio)releitura: a sensação consoladora de que Pela Noite, disfarçada de sensualidade, desgoverno desilusão e melancolia, na verdade quer falar sobre o amor e a imensa capacidade humana de o confundirmos com qualquer coisa que não o seja, e nos contentarmos com isso.

O texto que encerra Triângulo das Águas é uniforme, sem divisões, e segue a convenção clássica de uma voz do narrador anunciando as falas dos personagens com dois-pontos e travessão. Importa explicitar, então, novamente, o contato indireto com a grafia e os grafemas do texto no caso da leitura sonorizada. É possível ajustar o leitor de telas para que ele anuncie a pontuação exibida no texto lido. Contudo, esta é uma ferramenta mais útil na hora de escrever e revisar textos do que de propriamente lê-los. Seria muito desconfortável

estar sempre a ouvir “vírgula”, “ponto”, “ponto-e-vírgula”, “dois-pontos”, reticencias”, “travessão”, durante o fluxo da leitura. Sabemos que a pontuação serve para dar indícios da performatividade do texto escrito, esta que, aqui, eu preciso inferir de acordo com o conteúdo da história e os papéis desempenhados tanto pelo narrador quanto pelos personagens. É quase como se todo texto, agora, diante da audioleitura eletrônica, assumisse o estilo sem demarcações gráficas de José Saramago, autor que, mesmo sem se valer da gama de sinalizações disponíveis com a modalidade escrita, consegue transmitir, por meio apenas de pontos finais e vírgulas, sem sequer se preocupar demais com a paragrafação, ainda assim, dispor no texto mecanismos suficientes para que o leitor entenda quem falou o quê, se trata-se de uma pergunta ou uma exclamação, se está a hesitar ou a ser assertivo nas sentenças. O contexto da narrativa, enfim, mais do que a própria disposição dos elementos gráficos, ao menos nos casos que aqui estamos tratando, é suficiente para estabelecer a compreensão da performatividade textual. Isso levando em conta, claro, o perfil do leitor em questão, uma vez que lidar com um texto sem a presença de todos aqueles elementos com os quais aprendemos a ler exige certo nível de adaptação e outra aprendizagem de como interagir com este estilo de escrita.

Passo, então, para a experimentação por meio do tablet. Fiz uso de um aparelho da fabricante HP, cuja tela mede 7 polegadas, rodando a versão 4.2 (“Jelly Bean”) do sistema operacional Android. A saber, a esta altura, a versão mais atual do sistema é a 5.0 (“lollipop”). O leitor de telas próprio, como anteriormente dito, é o Talk Back, contudo, optei por adquirir outro sintetizador, já que este leitor de tela assim o permite, para dispor de vozes diferentes daquela incluída no “Google TTS”, mecanismo de texto para voz instalado junto com o Talk Back. Nesse caso, utilizei o sintetizador “Vocalizer”, tendo optado pela voz masculina disponível para aquisição, batizada de Felipe. Consiste em uma voz bastante grave e de cadência mais pausada em comparação com a Luciana do Voice Over. Além disso, não descobri grande possibilidade de manipulação da velocidade da voz neste leitor de tela, apenas ajustei a taxa de fala para a opção “rápido”, quarta numa lista de cinco velocidades. Mais acelerada do que o padrão da instalação, mas bem menos ligeira do que o ritmo empregado com Luciana no Voice over, esta leitura não se calcou no cálculo do tempo estimado, tendo demorado, por suposto , significativamente mais para ter sido completada.

Minha falta de familiaridade com o ambiente da plataforma Android foi um aspecto relevante durante a recepção, uma vez que só passei a utilizar seu leitor de telas bem recentemente, por ter adquirido este tablet especificamente para os fins deste relato. Apesar de serem duas plataformas móveis de acesso por meio da tela sensível ao toque, o modo de

interação entre dedos e display é significativamente diferente entre o Voice Over do iPhone e o Talk Back do Android, muito embora ambos partam dos mesmos pressupostos em relação ao modo de acesso. De modo que precisei, em um primeiro momento, passar pelo aprendizado dos gestos e toques essenciais para lidar com a interface nova. Assim, a minha recepção no tablet também está condicionada ao conhecimento e domínio mais superficiais que tenho destas ferramentas.

Logo, não posso deixar de expressar o ligeiro desconforto sentido, a princípio, durante esta leitura. A navegação pelos elementos textuais de Triângulo das Águas, embora mais abrangente em virtude da maior dimensão da superfície de interação, foi limitada pela minha falta de destreza com os comandos tanto do leitor de tela quanto do aplicativo que utilizei para efetivar a leitura. A propósito, o arquivo do livro digitalizado foi transferido para o aparelho e aberto com o aplicativo "Play Books", leitor de livros integrado à livraria virtual do Google, cujo nível de acessibilidade é bastante bom. Ao contrário do "Voice Dream Reader", porém, esse aplicativo não é dedicado à audioleitura eletrônica, funcionando na medida de não permitir que a tela do dispositivo seja desativada enquanto as páginas do livro estiverem abertas, por funcionar pelo pressuposto de que ler é enxergar o que está projetado na tela.

Este fato, que me obriga a permanecer com o tablet nas mãos o tempo todo, somado ao tamanho e peso do aparelho serem semelhantes aos de livros convencionais, enquadram esta leitura mais próximo da imitação que os e-readers pretendem. Ou seja, apesar de não precisar estar mirando a tela para ler, tenho que segurar o aparelho de modo a não interferir com toques indesejados na área sensível, posição esta bastante semelhante àquela clássica de leitura de livros impressos em papel-e-tinta. Inevitável sentir, desse modo, certa nostalgia, regresso ao tempo em que ler significava sentar-me numa poltrona e segurar o material nas mãos, sustentando seu peso até os braços ou olhos cansarem da inércia. Tal regresso não se prova, entretanto, problemático, tendo em vista que, até agora, mesmo me utilizando das melhores ferramentas digitais de que disponho, tenho efetuado a leitura na medida de emular a ritualística envolvida na convencionalidade estabelecida desde a invenção da imprensa. Ora, o próprio fato de estar lendo a digitalização de um exemplar que era físico e em tinta já seria suficiente para considerarmos o nível de importância que a leitura institucionalizada ainda exerce sobre as práticas nos ambientes virtuais e sobre seus usuários, mesmo diante da condição específica da audioleitura acessível.

Com o tablet, por ter sido a segunda vez, Dodecaedro, em seus estilhaços, soou mais nítido, o que me mostrou o quanto é interessante, para este conto, a leitura do retorno. Some-se a isso o fato de Felipe, mais lento e cadenciado, timbre e inflexão que particularmente me

agradam mais, ter conseguido imprimir na audioleitura certa progressão menos parecida com fluxo. Encontrei pormenores nas ações dos personagens que me tinham passado despercebidos na primeira vez, o que tornou o conto ligeiramente mais claro para mim. Mesmo assim, a leitura feita através do Play Books, também ininterrupta, pois as páginas são passadas automaticamente, sem pausas, apresentou aspectos semelhantes à realizada com o Voice Dream Reader. Felipe ainda dita as letras que se usam para marcar a numeração em algarismos romanos, mas estando preparado para este fato, fui capaz, dessa vez, de seguir melhor na contagem dos focos narrativos, muito embora isso tenha me exigido uma atenção que eu poderia ter dedicado à narrativa em si, perdendo menos detalhes dos fatos entrelaçados que o conto apresenta. Descobri qual personagem corresponde ao meu signo, Ricardo, o sétimo, só que, confesso, não encontrei neste fragmento nada tão tocante quanto esperava, a não ser uma frase solta que afirma algo como "eu seria o centro móvel do que aconteceria a seguir". Não sei porque esta frase em particular me chamou atenção, mas tenho quase certeza de que não está marcada no meu exemplar em papel. Quanto às cores atribuídas por Raul a cada um dos protagonistas, fixei apenas umas poucas, a dele sendo branca, cor de vinho para Marcelo, roxo para Anaís, laranja para Pedro. Não memorizei, porém, a cor do personagem que corresponde à Libra e, como possuo pouca habilidade com o tablet e o leitor de telas do Android, não quis arriscar retornar as páginas e, assim atrapalhar a leitura que, depois de encadeada, esteve fluida e agradável.

Com O Marinheiro, dois fatos curiosos. Em primeiro lugar, só com esta segunda leitura percebi que a novela está dividida em duas partes, enumeradas pelos algarismos romanos I e II. Os fatores que me permitiram identificar isso agora e não na primeira vez, assim entendi, são os mesmos em jogo durante a segunda leitura de Dodecaedro. O outro aspecto interessante foi a sensação de a voz de Felipe me ter soado estranhamente incompatível com a "voz" do narrador-personagem em primeira pessoa. Pouco utilizo a voz Felipe nos meus afazeres e leituras diários e, mesmo assim, não consegui dissociar as convencionais marcas do gênero desta vez, como fizera com a voz Luciana anteriormente, esta que, por sinal, me acompanha no bolso onde quer que eu vá. Julgo que a saturação do contato com uma mesma voz acabe por fazer com que apaguemos mais facilmente as marcas de pessoalidade nela impressa (ou a tentativa de nela ser impressa) por parte de quem a fabricou. Quase como se a narração feita pelo protagonista estivesse sendo dublada, meio que uma espécie de palimpsesto vocal no qual eu precisei adivinhar a sombra da vocalidade do texto por debaixo da vocalidade do sintetizador que o enunciava. Não experimentei, apesar disso, nenhum tipo de dificuldade para receber esse texto, visto que apresenta estrutura tão

simples e direta de narração. Embora valha ressaltar que O Marinheiro, mesmo agora, continua surreal e indecifrável demais para mim, sendo a novela, dentre as três deste livro, que menos me agrada.

Já a minha favorita delas foi tão melhor degustada nesta segunda vez. Sendo a mais longa, maior do que as duas novelas que a antecedem juntas, Pela Noite, através da voz de Felipe, ganhou mais consistência, uma vez que tive mais tempo para fruir o fluxo da narrativa. Cheguei àquele trecho tão caro para mim e senti melhor o peso de cada período que o compõe. Saboreei-o melhor, agora que a velocidade estava reduzida. Ainda assim, tive vontade de reler tal trecho imediatamente, mas o receio de me perder na leitura e a falta de destreza com os comandos do leitor de tela para navegar entre os elementos do texto me fizeram seguir em frente. A recorrência de pronuncias esquisitas para palavras estrangeiras ou "estrangeirizadas" é maior em Felipe, inclusive incorrendo mesmo em desvio de enunciação de termos simples, como "cato" (conjugação do verbo "catar") que foi lida algo como "queito", ou ainda o nome próprio "Regina" pronunciado semelhante a "Rejaina". Onomatopeias ficaram mais evidentes aqui pois, ao contrário de Luciana, que tentava emitir os sons das letras nelas contidas, Felipe acaba por soletrar todas, pois não as identifica como palavras, exemplos desta ocorrência foram os termos "Aff" (interjeição) lido como "A-F-F" e "tsss" (onomatopeia para o ruído que o cigarro aceso faz ao ser apagado em uma poça d'água) cuja vocalização foi soletrada em todas as suas letras S. Mesmo assim, ainda devido à grande diferença de velocidade, consegui vislumbrar melhor a grafia possível dos nomes da lagartixa e do bar, embora ainda não consiga arriscar escrevê-las com segurança aqui. Devido ao seu tamanho, precisei parar várias vezes até terminar de ler Pela Noite com o tablet, ao contrário da primeira vez na qual a li em um único jorro. Esta maior dilatação do tempo da leitura permitiu que a relação estabelecida entre mim e a narrativa, seus personagens e sua ambientação também se dilatassem, estreitando, assim, o laço de envolvimento entre o mundo da novela e o meu próprio mundo.

Por fim, passo para a audioleitura eletrônica de Triângulo das Águas por meio de um computador tipo laptop da fabricante Samsung, rodando o sistema operacional Microsoft Windows em sua versão 8.1, possuindo uma tela de 14 polegadas. Neste caso, aliás, o tamanho é bastante irrelevante, tendo em vista o fato de que o modo pelo qual interagimos com a tela de um computador que não dispõe de touchscreen é por meio do mouse, periférico este muito raramente utilizado por pessoas totalmente cegas. A interação com o sistema se dá quase que completamente (no meu caso, completamente mesmo) por via do teclado, através de comandos e combinações de teclas, algumas delas fazendo parte do rol de atalhos de

teclado que o Windows possui, somadas a outras combinações específicas que ficam disponíveis por conta da ativação do leitor de telas.

A propósito, o leitor de telas em questão agora é aquele com o qual fui apresentado às tecnologias de acessibilidade visual \em computadores, o NVDA, tendo o usado desde sempre nas minhas tarefas diárias. Embora eu possa instalar nele diversos sintetizadores diferentes, prefiro mesmo me valer daquele mais simples e leve já disponível com a instalação do leitor. O Speak, mecanismo de texto para voz bastante simplório apresenta uma lista de vozes batizadas que, contudo, muito remotamente se assemelham a vozes humanas. Possuem um aspecto robotizado bastante marcante e desconfortável para quem as ouve pela primeira vez, desconforto este que, curiosamente, vai se dissipando à medida em que conseguimos aumentar a velocidade da fala. Assim, mesmo robóticas, as vozes do Speak, com as quais me "alfabetizei", por assim dizer, nas tecnologias de leitura de tela, fornecem ao usuário uma agilidade de navegação bastante impressionante. A variante do Speak escolhida está batizada de Max, embora eu não consiga, mesmo depois de tanto tempo a usá-la, atribuir nenhum traço de humanidade ou marca convencional de gênero. Suponho que o nome masculino se deva ao fato dela ser mais grave, já que as variantes mais agudas estão batizadas com nomes femininos. Ajusto Max para 100% da velocidade que ele pode atingir, o que resulta num ritmo muito acelerado e difícil de ser reconhecido como voz inteligível por ouvintes estreantes. A esta velocidade, soma-se o fato de o acesso via teclado aos comandos ser muito mais direto do que nos dispositivos móveis de tela tátil, o que me garante um domínio e capacidade de manipulação do material bem maior do que experimento com o smartphone e o tablet.

O livro impresso fora digitalizado, salvo e convertido via OCR neste computador. O arquivo em formato ".epub" foi aberto no aplicativo de leitura de livros "Adobe Digital Editions", possuindo uma interface bastante simplificada na qual o texto é apresentado também em fluxo contínuo, ao contrario, por exemplo, do programa "Adobe Reader", leitor de arquivos ".pdf" que mostra na tela uma página por vez, fazendo com que tenhamos que dar o comando de passar páginas para que a leitura siga. Já no Digital Editions, ao chegar no campo do corpo do texto, uma vez feito o comando de leitura contínua, esta só parará diante do pressionar de alguma tecla ou da execução de outro comando. O foco do leitor de telas acompanha, não só aqui, mas também nos outros dois leitores das plataformas móveis que utilizei, o ponto em que o texto está sendo falado. Como um cursor que segue as linhas do texto automaticamente. Ao interromper a leitura, assim, o cursor estaca e o foco do leitor de tela fica disponível naquele ponto, para que eu possa, a partir dali, realizar as ações que quiser, tais como reler a linha, a palavra ou o parágrafo, soletrar para reconhecer a grafia e a

pontuação, ir e voltar na medida da navegação, esta mais facilmente executada, neste caso, por conta do acesso direto ao teclado que conduz as ações. Este tipo de manipulação do material textual, vale ressaltar, também é possível nos dispositivos móveis com touchscreen total, sendo, contudo, mais indireto e trabalhoso, pois requer a aprendizagem de gestos mais elaborados para navegar entre os elementos do texto exibido na superfície projetada do aplicativo.

Apesar da velocidade agora bem maior do que a experimentada nos dispositivos anteriores, posso pausar com mais agilidade entre os fragmentos de Dodecaedro e me "preparar" com mais tempo para cada um deles. Vislumbrei melhor, por poder retornar várias vezes, a disposição das cores das xícaras e seus personagens correspondentes, descobrindo, finalmente, que meu protagonista-signo ganhou a amarela. A numeração em algarismos romanos fica mais evidente, pois este sintetizador reconhece algumas combinações de letras em caixa alta como números. Assim, apesar de ler o numeral "I" como a letra "i", por exemplo, interpreta a combinação "II" como "dois". A saber, quando não reconhece palavras ou numerais romanos em combinações de letras todas em caixa alta, o mecanismo termina por soletrá-las (fato comum na maioria dos leitores de tela dos quais já fiz uso, independente da plataforma).

No fragmento de Isis (a xícara azul claro), ela começa a cantar algo em inglês, cuja nota explicativa de rodapé tinha me fugido à compreensão anteriormente. Com o teclado ao alcance direto dos dedos, copiei os trechos transcritos e busquei na internet a letra da música. "summertime" de George Gershwin. Escutei-a antes de retornar à leitura. A propósito, não raro as epígrafes de Caio F. Abreu indicam uma ambiência musical por cima da qual ele gostaria que aquela leitura fosse feita. Mesmo quando enxergava, porém, preferia sempre o silêncio em meu redor. Agora, que preciso do som para ler, tanto persisto na preferência da leitura "áudio-silênciosa", quanto resisto mais a colocar música por sobre as vozes sintetizadas, justamente porque consistiriam, para mim, em um ruído maior. Ao ouvir música durante uma leitura visual, estamos lidando com dois canais perceptivos diferentes que podem, ou não, funcionar em conjunto para compor a experiência estética literária. Com a audioleitura eletrônica, o canal para a música é o mesmo em uso para a leitura, fato que dificulta esta associação. Contudo, não podemos afirmar que esta seja uma associação impraticável, há tantos gostos e níveis de adaptação quanto há leitores.

Graças à maior liberdade de circulação dentro do texto e ao fato de que o NVDA enuncia certos algarismos romanos, descobri que me enganara de novo e, na verdade, O marinheiro está dividido em três partes. Surpreendo e desconserto-me um pouco com como

isso me passou despercebido duas vezes, vou e volto do começo ao fim da novela, para me certificar de que não haja uma quarta parte também a me escapar.

Pude, agora, ficar mais à vontade para repassar diversas vezes o trecho de O Marinheiro que outrora me marcara tanto a ponto de consistir na epígrafe de um escrito meu, sem acreditar que não consigo mais desconfiar qual sentimento este trecho me causava. Não me toca mais como já me toucou, mesmo depois de lido e relido.

Talvez pelo fato de esta ser a terceira vez que releio ou por estar lidando com o ambiente de leitura em que mais me sinto à vontade (ou por uma soma desses dois fatos), Certos elementos assumiram novos contornos quanto à construção do fluxo de consciência da segunda novela do livro. Outra possibilidade de interpretação me surgiu, fugindo totalmente do viés proposto pelo autor em sua apresentação. As recorrentes menções a rachaduras, tanto quando trata da própria aparência e memória, quanto quando descreve o estado da casa, esta que aparece como manifestação externa do estado interior do narrador protagonista, me remeteram ao conceito de esquizofrenia, por, hoje, saber de sua etimologia grega: "esquizo" referindo-se a "cisão" mais "frenos", que corresponde a "mente".

De repente, o ambiente surrealista e demasiado onírico se me apresentou como um depoimento vívido de um eu-lírico esquizofrênico, o que me aliviou a sensação de não conseguir decifrar o texto completamente nem depois desta terceira releitura. A novela dividida em três partes, ou melhor dizendo, rachada em três, revela em primeiro lugar o delírio exacerbado do narrador-personagem, delírio este que se manifesta, depois, na alucinação quase tácita da visita do marinheiro que nomeia o texto. Alucinação taxativa e até óbvia em si mesma, o marinheiro decreta: "Abraça tua loucura, antes que seja tarde demais". Na terceira rachadura, a atitude extrema tomada pelo protagonista, abraçando, de fato, a loucura que o seduzia.

Por funcionar de modo mais simplificado, ou mesmo rudimentar, já que não se propõe a reproduzir com muita fidedignidade, como no caso das outras duas vozes anteriormente utilizadas, a vocalidade humana, a voz Max do Speak acaba por "distorcer" menos a relação entre pronúncia e palavras escritas de modo "incomum" ao dialeto configurado. Os títulos dos livros em espanhol e as músicas e artistas em inglês ficam mais nítidos, do ponto de vista de suas grafias. Esta aparente fidelidade maior entre letra e som, em Pela Noite, me permitiu divisar melhor a grafia do nome da lagartixa, mas agora que tenho um domínio mais direto expresso no contato constante com os botões do teclado, finalmente descubro, soletrando-o, que ela se chama Kay Kendall, escrito com duas letras "L" ao final, detalhe este que eu só poderia descobrir por meio da soletração, realmente.

O trecho que mais me toca, a defesa de Santiago para o amor, continua emocionante nas ondas arranhadas da voz robótica de Max. Ao terminá-lo, retorno ao começo da fala, para lê-lo novamente, e de novo e de novo. Não me canso de ouvir estas palavras, ponto alto da novela para mim. A cada retorno, me aprofundo mais na beleza redentora que Santiago tenta sustentar. Depois, melhor ainda, posso reprisar também mais vezes e isoladamente outra cena favorita, o conflito entre os protagonistas no bar cujo nome também já alcanço em sua grafia, o "Deer's", e cuja ironia nele contida só agora me atinge, por ter finalmente decifrado a palavra e sua origem. Nesta cena, a necessidade constante com que Pérsio age para se fazer interessante e cativante faz com que, mais uma vez e sem se dar conta, ele tome outra atitude insensível, sempre em prol de sustentar sua personalidade muito espirituosa. Acaba por tocar, assim, em um nervo de Santiago que, irritado e saturado dos modos do outro, reage em explosão, falando tudo o que eu-leitor já há muito tempo gostaria que Pérsio ouvisse: "Será que você consegue esquecer por um segundo a sua monumental frustração para entender que outras pessoas podem ter tido relações mais dignas que as suas?"

Ao fim e ao cabo, encerrei percebendo, em primeiro lugar, a propósito daquela afirmação acerca da minha preferência pela audioleitura eletrônica em oposição ao uso de audiolivros, que também estou submetido ao crivo dos diferentes níveis de "performatividade sintetizadas" presentes nas diversas vozes sintéticas disponíveis, tendo que escolher, enfim, aquela aparentemente o menos humanizada possível, já que é este o meu critério particular para receber com mais prazer as leituras que faço. Ainda, quanto mais contato com a mesma voz, maior é o nível de abstração que consigo, sendo capaz de apagar a "personalidade", por assim dizer, imposta pela voz eletrônica em favor de ouvir a voz própria da narrativa. Em segundo lugar, a condição física a que uma leitura está submetida também parece fazer diferença: da completa liberdade com o smartphone no bolso podendo efetuar tarefas paralelas à leitura, passando pela necessidade de preocupar-se constantemente com o transporte do tablet para onde quer que o leve enquanto leio, até chegar no computador que, apesar de móvel, é o menos portátil dos três dispositivos, me fazendo efetivar a leitura toda circunscrito num mesmo espaço físico, ainda que, dentro da virtualidade, eu possa circular em diversos sítios digitais, como o fiz para ouvir a música de Dodecaedro e como tenho feito até agora, pois que o aparelho que me serviu para receber as impressões de Triângulo das Águas por último é o mesmo em que agora escrevo este relato; enfim, tantas variáveis que conduzem os gestos da leitura influenciam de modo significativo a recepção. Por última impressão, então, noto que, se é certo afirmar: quanto mais leio um mesmo texto, mais nuances este texto me revelará; também é certo pensar, no caso não apenas da audioleitura eletrônica, como de

quaisquer leituras, que quanto maior o nível de intimidade com as técnicas (da forma, do conteúdo e do suporte), tanto mais ampla e abrangente será a experiência de receber e interpretar uma obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se alfabetizados, letrados e leitores, ao segurarmos um livro impresso nas mãos, ato contínuo, o posicionamos adequadamente, lombada à esquerda, para abri-lo trazendo a borda direita para o lado oposto; diante das linhas dispostas horizontalmente, uma abaixo da outra, contraste entre escuro da palavra e claro do papel, imediatamente corremos os olhos para o topo, vamos de cima a baixo, da esquerda para direita, fazendo pausas onde houver espaços em branco. Todo este processo, já tão enraizado, provoca a sensação quase inequívoca de que este é o jeito "natural" de ler, esquecendo-nos: basta girar o globo em 180 graus para descobrirmos que o jeito "natural" de ler é abrindo o livro pela esquerda e lê-lo em linhas verticais, por exemplo. Fechamos os olhos para o fato muito claro de que, apesar de não ser eletrônico, o livro impresso é uma máquina que precisa ser manuseada de acordo com uma técnica especificamente aprendida. Há tanto nos foi ensinado, ocidentais e eurocêntricos que somos, um jeito único de lidar com o material literário. Diante da diversidade, não apenas geográfica, mas mesmo humana entre sujeitos de um mesmo grupo, novos jeitos de ler precisam ser inaugurados e, posteriormente, "naturalizados", para que as demandas, cada vez mais variadas e complexas, sejam supridas de modo a contemplar todo e qualquer leitor ávido.

Aliás, todo leitor ávido só se constitui como tal na medida em que lhe seja proporcionado este aprendizado. Natural mesmo, portanto, é aprender, independente dos modos. Uma criança vidente aprende a ler na medida de enxergar, uma criança cega precisa aprender o mesmo na medida de seu não ver. Um adulto que nasceu sem ver, hoje, precisa aprender a lidar com o meio digital de modo a ouvi-lo, e não tocá-lo, impalpável que a virtualidade está por trás da transparência dos monitores. Já um adulto ex-vidente precisa reaprender a ler e transpor seu histórico visual para a dinâmica auditiva que, apesar de ser capaz de conduzir igualmente diversos conteúdos, os conduz a seu modo particular, sonoro, distinto do modo visual.

A audioleitura eletrônica, desse modo, só parece assim tão exótica por não estar institucionalizada, uma vez que sequer a leitura visual do mundo digital conseguiu institucionalizar-se, pois ainda há gerações inteiras que passaram a maior parte de sua vida sem a existência do computador e tudo que dele derivou desde então. Ler por meio de leitores de tela espanta porque temos séculos inteiros sobre nossos olhos, nos dizendo que ler é prerrogativa da visão, coisa de quem possui a integridade entre as mãos, que ler é prazeroso porque posso ser voyeur de um universo inteiro cabível entre minhas mãos, passando-o,

camada por camada, do seu começo ao seu final.

Nos tem sido ensinado o lugar da Literatura como o silêncio, o espacial, o material, a linearidade, o domínio. A leitura virtual, somada aos leitores de tela, quebra esta expectativa e nos mostra: ler também é o ruído, o abstrato, o temporal, o desgoverno, a fragmentação. Toda essa transformação, por suposto, requer um novo aprendizado e é absolutamente esperável haver quem resista. Também temos transformado nossas motivações, lemos hoje por quê? Não sabemos, ao certo, mas lemos mesmo assim, e lemos vorazmente, apesar de, a princípio, não parecer que estamos lendo. É que, se os motivos, os meios e as competências mudaram, também ler, agora, pra quem olha de fora, parece outra coisa totalmente diferente. A pergunta, no entanto, é: Mas quem seria capaz de olhar de fora, realmente?

Se a experiência de leitura relatada aqui nos mostrou algo, foi essa necessidade do reajuste entre motivos, meios e competências que a pessoa cega tem que executar, ao querer transitar por entre a comunidade leitora ainda muito arraigada na noção visuocêntrica não só do livro, mas do mundo em si.

Em face da deficiência, é comum procurarmos o escapismo de que acusam a arte. Mais especificamente no caso da Literatura e da deficiência visual, esta associação entre o potencial multissensorial da palavra e a ausência de imagens que a materializem acaba tornando o escapismo intensamente mais particular, pois imaginar o que acontece e enxergar o que acontece são duas dimensões totalmente distintas pelas quais podemos entrar em contato com a vida literária e, portanto, com a vida literal. Apaixonamo-nos pela leitura para nos desinvestirmos da realidade e nos dedicarmos à relação não mais com o livro enquanto objeto, mas com o literário manifestado em dispositivos que nos possibilitem acessá-lo por meio dos sentidos de que dispomos.

Assim, quanto aos motivos para ler literariamente, além daqueles que Barthes (2004) nos apresentou, a saber, obter o prazer de realizar o fetiche em deleitar-se com as palavras, descobrir o que acontece a seguir, desmanchando a tensão imposta pelo texto, ou o gozo de escrever ou de sentir a vontade de escrever que levou o autor a executar aquilo lido; cada um desses motivos somam-se a tantos outros suscitados pela especificidade da deficiência visual, tais como: a vontade de fazer parte de uma discussão generalizada, na medida de não estar excluído do campo cultural por não enxergar, descobrir, por meio do potencial ilustrador da linguagem verbal, imagens que seus olhos não alcançam, desenvolver seu potencial discursivo, porque não enxergar limita o aprendizado por meio de imitação, fazendo com que a pessoa cega precise recorrer mais à instrução para consolidar aprendizados que, para pessoas videntes, soam banais e óbvios. Aliás, o próprio conceito de “óbvio” perpassa o

pressuposto de estar diante dos olhos e, portanto, não exigir grande trabalho cognitivo para ser interiorizado. Menos óbvia e mais dedutiva, a experiência literária atribui à pessoa cega a capacidade de desvendar sem precisar ser testemunha ocular dos fatos.

Para cada motivo, um meio de alcançar a leitura. O relato aqui executado serviu para exemplificar que cada dispositivo guarda um potencial específico, apesar de a proposta inicial deles todos ser a mesma: garantir a acessibilidade ao texto escrito. No entanto, os modos pelos quais cada suporte estabelece a relação entre material e conteúdo digital determinam mais ou menos qual tarefa de leitura será melhor executada, a depender dos motivos, por suposto. Audioler em um dispositivo absolutamente portátil, leve e pequeno tem demandas específicas e resultados específicos significativamente diferentes da audioleitura executada em um dispositivo maior, ainda que também igualmente portátil; ao mesmo tempo em que a robustez de um computador com teclado físico apresenta outra dinâmica de acesso ao texto capaz de dar melhor suporte a um tipo de leitura do que a outro, também a depender das expectativas que o leitor cego possui.

Ainda quanto aos meios, importa ressaltar os aspectos peculiares da diferenciação entre recepção pressuposta pela transposição dos canais sensoriais para que a mensagem literária chegue à cognição do leitor. Lidamos, na audioleitura eletrônica, com um modo de acessar o texto que leva em conta, até agora, pura e simplesmente, as palavras de um livro, esquecendo-se, porém, que também os espaços em branco possíveis e apresentados nas páginas constituem parte da experiência da leitura. Espaçamentos maiores, páginas em branco, linhas puladas, mesmo o recuo da primeira linha de um parágrafo, todos estes "silêncios" espaciais que os olhos divisam no contraste com o ruído das linhas grafadas pressupõem pausas para os olhos. Pausas essas que os leitores de tela, ao transcodificar apenas o preto das palavras, mas não o branco dos vazios, acaba por desconsiderar, fazendo com que a audioleitura eletrônica constitua em um jogo apenas de som, cujos silêncios necessários devem ser impostos pelo próprio leitor, na medida de seus horizontes de expectativas. Se a narrativa escrita consiste na dimensão temporal da linguagem verbal registrada na dimensão espacial da página perscrutável pelos olhos, por sua vez, na audioleitura, condição em que o caráter temporal da palavra está, agora, associado diretamente com o som, outro meio temporal, prescindimos de atenção, memória e discernimento específicos para nos enquadrarmos no jogo midiático entre vazio e cheio, jogo este capaz de estabelecer, pela oposição entre os estímulos, o sentido das mensagens veiculadas pela mídia.

Também a voz está configurada para ser meio de transposição, ainda que estejamos

falando de uma voz fabricada para suprir as demandas quase humanamente impossíveis dos usuários. Observar que há níveis de performatividade diferentes, mesmo ao tratarmos de síntese de voz, acaba por nos elucidar o grau de interferência que a máquina é capaz de impor à mensagem a ser transmitida. Interessa, portanto, diante desta desconcertante ideia, buscarmos compreender até que ponto a transposição das capacidades que, até então, estávamos acostumados a chamar de "puramente humanas", consegue nos transformar também, demasiadamente humanos, em máquinas de reproduzir as mensagens que consumimos. Até antes de verbalizar a análise aqui apresentada, imaginava eu que não ter me afeiçoado pelo audiolivro tratava-se de uma questão de intromissão da pessoalidade do "ledor". Pessoalidade esta, por ser alheia à minha, seria inadmissível em um ato tão íntimo e particular como a leitura. No entanto, perceber que mesmo as vozes sintetizadas são capazes de diferenciar-se entre si a ponto de também condicionarem recepções da mesma obra de modos diversos, cada uma de acordo com as particularidades apresentadas em sua programação, inaugura uma questão intrigante que precisa ser respondida com investigações mais profundas: o impasse estabelecido entre apreciação do audiolivro em oposição (ou composição) à audioleitura eletrônica; quais aspectos são determinantes, afinal, para que os audioleitores acabem privilegiando uma ou outra?

Enfim, se cada meio apresenta seu jeito próprio de acessar o conteúdo, também é importante atentar para a necessidade que a pessoa cega tem de desenvolver competências específicas, estas, no caso, muito alheias àquelas que nos tem sido ensinadas para lidar com livros impressos e, mesmo, também bastante diferentes daquelas que nos são apresentadas diante do acesso às tecnologias da informação, visto que também este aprendizado informático ainda em desenvolvimento e em processo de institucionalização funciona na medida de adestrar os olhos a lidar com os dispositivos e com os aplicativos que fazem estes dispositivos funcionarem. A saber, lidar com o contato indireto com a grafia do material textual, em ambientes de ensino nos quais desde muito a tradição é decretar que o contato direto com a grafia cumpre papel determinante para uma leitura bem sucedida, ajustar este aprendizado, enfim, a outro que permita com que o leitor lide bem com a ausência explícita de pontuações e deduza a performatividade do texto a partir do próprio conteúdo do texto, todo este processo configura como um exemplo possível dos vários reajustes de competências necessários para que a audioleitura eletrônica se estabeleça.

Cumpre, então, atentar para a observância de que Novas capacidades também são inauguradas diante do surgimento dos leitores de tela, na medida em que estes, enquanto ferramenta, possibilitam a leitura e constituem, em si mesmos, um meio diverso de fazer com

que a mensagem visual seja convertida para outro canal sensorial e chegue à inteligência do leitor cego por via dos ouvidos.

De modo que, em suma, grande parte do esforço para compreender o que entra em jogo nos processos de audioleitura eletrônica é observar esta tensão travada entre motivos, meios e competências, pois é a relação que cada sujeito, individualmente, estabelece entre esses três aspectos que acaba por determinar o seu potencial de leitura. Claro está que o acesso aos meios, o desenvolvimento das competências e a formulação dos motivos de cada audioleitor, aliás de cada leitor, cego ou não, está diretamente subordinada às condições que estes sujeitos possuem para desenvolvê-las. Dispor dos meios necessários para audioler implica em ter acesso às tecnologias da informação, mas estamos em um país no qual, infelizmente, ainda lutamos para resolver o problema da "exclusão digital", o que acaba por comprometer as competências e por diminuir muito as possibilidades de leitura. Quais motivos, ou mesmo motivações, uma pessoa cega teria para ler, quando sequer conhece a máquina que permitiria fazê-lo ou, ainda pior, se a conhece, ainda acha que aquilo não está ao seu alcance, porque usar um computador é "coisa de quem enxerga"; estando esta ideia incapacitante, infelizmente, ainda muito arraigada no discurso que considera a pessoa com deficiência.

Chamamos, aqui, este modo todo específico para apreciação estética literária de "audioleitura eletrônica" para fins didáticos, mas podemos esquecer essa diferenciação acadêmica e chamar tudo isso que acontece, seja entre papéis ou telas de cristal líquido, seja com olhos, ouvidos ou pontas dos dedos, simplesmente de leitura. Não parece mais suficiente, nem inteligente, acreditarmos que exista um modo padrão de reivindicar os conteúdos e que as demais maneiras de fazê-lo sejam meras adaptações do jeito "natural". A única naturalidade nas convenções é o fato de elas serem o modo pelo qual o ser humano espontaneamente encontra para se manifestar em sua humanidade. Assim, lemos, hoje, de diversos modos, porque os textos se multiplicaram, os meios se sofisticaram e os sujeitos estão cada vez mais despertos para sua necessidade de humanidade. A leitura, ou melhor dizendo, as leituras, sejam elas visuais, táteis ou auditivas, eletrônicas ou analógicas, claro está, possuem especificidades capazes de distingui-las umas das outras. Contudo, nós mesmos, todos seres bípedes com polegares opositores, também constituímos, cada um à própria maneira, uma individualidade, diferenciada de todas as outras. Mesmo diferentes, continuamos sendo todos humanos. Diferentes leituras para diferentes sujeitos. Não podemos mais pensar em termos de imposição, porque impor o meu modo significa castrar o potencial diferenciador e, portanto, criador do outro.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Triângulo das Águas**. São Paulo: Agir, 2008. 214p.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 55-64.

ALMEIDA, M. A. Mediações Tecnossociais e mudanças culturais na sociedade da Informação. In: CASTRO, Ana Lúcia de (org.). **Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades**: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

BAKHTIN, M. **Estética Da Criação Verbal**. São Paulo: MARTINS FONTES, 1997.

BARTHES, R. Da Ciência à Literatura. In: **O Rumor da Língua**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. P. 03-58.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BEIGUELMAN, G. **O livro depois do livro.** São Paulo: Peirópolis, 2003.

BELARMINO, J. **Aspectos comunicativos da percepção tátil**: a escrita em relevo como mecanismo semiótico da cultura. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2004.

BOUGNOUX, D. **Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1994. (Coleção Comunicação de massa).

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHARTIER, R. **A Ordem dos Livros**: Leitores, Autores e Bibliotecas na Europa entre os Séculos XIV e XVIII. 2 ed. Brasília: Editora UnB, 1998. (Coleção Tempos).

CHARTIER, R. **A aventura do livro**: Do leitor ao navegador. São Paulo, Ed. UNESP, 1999.

CHARTIER, R. As Revoluções da Leitura no Ocidente. In: ABREU, Márcia (org). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas: Mercado de Letras, 1999. (Coleção Histórias de Leitura).

CHARTIER, R. Formas da oralidade e publicação impressa. In: **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. pp. 14-43.

DARNTON, R. **A questão dos livros** - Passado, presente e futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEBRAY, R. **Vida e Morte da Imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERIVE, J. **Oralidade, literarização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

DOMINGUES, J. A. **O Paradigma Mediológico**: Debray depois de Mcluhan. Universidade da Beira Interior - Covilhã: LabCom Books, 2010. (Colecção Teorias da Comunicação). Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/33>. Acesso em agosto de 2014.

ELIAS, H. **Néon Digital**: Um discurso sobre os ciberespaços. LabCom - Laboratório de Comunicação Online: Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal, 2008. (Coleção Cinema e Multimedia). Disponível em (http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/50>. Acesso em fevereiro de 2015.

GAUDREAULT, A.; MARION, P. **Transescritura e midiática narrativa**: questões de intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). Intermidialidade e estudos interarte: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Vol. 1. P. 107-128.

GONÇALVES, M. M. **Modos de Representação no Teatro e no Cinema**: O Teatro Mostra (E Depois Conta) E O Cinema Conta (E Depois Mostra). Ou É O Contrário? In: Cadernos PAR. n 03, Abr/2010. p. 58-80. Disponível em < http://hdl.handle.net/10400.8/187>, acesso em janeiro de 2013.

GUATTARI, F. A caosmose esquizo + Oralidade maquínica e ecologia do virtual. In: **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 99-122.

GUMBRECHT, H. U. **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção Teoria). pp. 35-95.

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

KATO, M. A. **No mundo da escrita**: uma perspectiva psicolinguística. São Paulo: Editora Mira, 2002.

KERCKHOVE, D. O senso comum, antigo e novo. In: PARENTE, André. **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. (Coleção Trans). p. 56-64.

KOCK, I. V.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

LÉVY, P. **As tecnologias da Inteligência** – O futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 2004.

MACHADO, I A. Gêneros no contexto digital. In: LEÃO, Lúcia. **Labirintos do pensamento contemporâneo**. Editora: Iluminuras, 2002. P. 71-81.

MACIEL, D.; RIBEIRO, D. L. **Modernistas e Modernismo sob as Lentes do Diálogo**: O Trabalho (Tele)Dramatúrgico De Maria Adelaide Amaral. In: Raído. Dourados-MS, v. 5, n. 10, jul./dez. 2011. p. 325-346. Disponível em http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/1352, acesso em janeiro de 2013.

MACLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem (Understanding Media).** 17 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MANGUEL, A. **Uma História da Leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MAYER, F. A. O Deficiente Visual Como Leitor Pressuposto. In: **Revista Brasileira de Tradução Visual.** 2011a. V. 7, N 7. Disponível em < http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/87>, acesso em janeiro de 2013.

MAYER, F. A. A Re-Desterritorialização Do Cinema Na Audiodescrição. In: **Revista Brasileira de Tradução Visual**. 2011b. V. 8, N 8. Disponível em http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/107, acesso em janeiro de 2013.

OLIVA, F. P. **Do Braille à Braillologia**: necessidade de formação braillológica. Lisboa: Gráfica 2000, 2000.

OLIVEIRA, J. V. G. **Do essencial invisível**: arte e beleza entre os cegos. Rio de Janeiro: Revan: FAPERJ, 2002.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 15-35.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SANT'ANNA. A. R. **A Cegueira e o Saber**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, L. **Corpo e Comunicação**: Sintomas da Cultura. São Paulo: Paulus, 2004a.

SANTAELLA, L. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004b. (Coleção Comunicação & ...).

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SARAMAGO, J. **Ensaio Sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TORRES, E. F. A; MAZZONI, A. A.; ALVES, J. B. M. **Acessibilidade à informação no espaço digital**. Ci. Inf. Brasília, v. 31, n. 3, p. 83-91, set./dez. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652002000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em janeiro de 2013.

TORRES, E. F.; MAZZONI, A. A. **Conteúdos digitais multimídia**: o foco na usabilidade e acessibilidade. In: Ci. Inf. Brasília, V. 33. N. 2, agosto/2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652004000200016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em janeiro de 2013.

WEISSBERG, J. Real e Virtual. In: PARENTE, André. **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. (Coleção Trans). p. 117-126.

WELLS, H. G. Em terra de Cego. In: CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: companhia das Letras, 2012.

WISNIK, J. M. Som, ruído e silêncio. In: **O som e o sentido**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. pP. 15-67.

ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, R. Recepção e leitura no horizonte da literatura. In: **Alea**. Rio de Janeiro, V. 10. N. 1. Jun. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em janeiro de 2013.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.