

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**A LEGENDAGEM E A PARTICIPAÇÃO DO
ESPECTADOR NA CONSTRUÇÃO DA MENSAGEM
CINEMATOGRAFICA**

Sabine Gorovitz

Dissertação apresentada no Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da UnB
como requisito para a obtenção do Título de Mestre

Orientador: Denílson Lopes

**Brasília
Dezembro/2000**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

Brasília – 1999

AGRADECIMENTOS

A Denilson, por despertar o desejo de resgatar o vínculo com o cinema e orientar a reflexão.

À Germana, pela amizade.

A meu pai, por tudo.

RÉSUMÉ

Le travail propose une réflexion sur le phénomène d'interaction entre le film reçu en langue étrangère sous-titré et le spectateur, avec comme objectif général de déterminer comment le sous-titrage intervient au moment de la réception du film et quels sont les mécanismes de participation qu'il déclenche.

Pour se faire, le travail se fait de deux champs conceptuels: d'une part, il s'agit de distinguer les processus mentaux de construction du message ainsi que les aspects psychologiques qui leur sont sous-jacents, puis, d'autre part, d'aborder le point de vue social à partir d'une conjoncture culturelle spécifique. Finalement, il faudra considérer la qualité du sous-titrage en termes de traduction. Est-il capable de guider la réception du message en et dépasser la simple correspondance lexicale?

Comme hypothèse de départ, nous admettons que le spectateur, au moment de cette interaction, jouit d'un espace de participation amplifié; il remplit des "vides" de compréhension, à partir de son horizon imaginaire et subjectif.

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma reflexão sobre o fenômeno de interação entre a mensagem fílmica recebida em língua estrangeira legendada e o espectador tendo como objetivo geral determinar como a legendagem intervém no espectador no momento da recepção do filme e quais os mecanismos de participação despertados.

Para tanto, este trabalho se vale de duas vertentes que fundamentam a questão: por um lado, observa os processos mentais de construção da mensagem fílmica assim como os aspectos psicológicos subjacentes ao fenômeno, por outro, aborda a questão a partir do aspecto social e de uma determinada conjuntura cultural. Considera, por último a qualidade da legendagem, enquanto tradução. Seria ela capaz de orientar a recepção da mensagem, fornecendo um caráter que transcenda a simples correspondência lexical?

Como hipótese central, admite-se que o espectador, ao interagir com o filme legendado, desfruta de um espaço de participação ampliado. Entende-se que na leitura da obra o sujeito preenche “vazios” de compreensão, complementando e intermediando a mensagem com sua imaginação e subjetividade.

SUMÁRIO

Apresentação	6
Introdução	9
1. Cinema e estética da recepção	14
1.1 Considerações gerais sobre recepção	15
1.2 Cinema e estética da recepção	17
cinema enquanto efeito individual	
cinema enquanto efeito social	
1.3 Considerações sobre estética e legendagem	30
2. Cinema e tradução cultural	34
2.1 Considerações iniciais:	
o sujeito na sociedade global	36
2.2 Cinema e tradução cultural	40
2.2.1 Cinema como representação do homem	42
Cinema e sujeito	
Cinema e magia	
Cinema e arte	
Cinema e vida quotidiana	

2.2.2 Cinema transformando o homem	50
Cinema e alteridade	
Cinema e negociação	
2.3 Considerações sobre legendagem	64
3. Cinema e tradução : a questão do tradutor	70
3.1 Tradução e teoria sócio-lingüística	71
3.2 A tradução literária	78
3.3 Tradução de filmes: a legendagem	88
Conclusão	93
Referências bibliográficas	100

APRESENTAÇÃO

O presente estudo propõe-se a uma reflexão sobre o fenômeno de interação entre a mensagem fílmica recebida em língua estrangeira legendada e o espectador. A pesquisa tem como objetivo geral determinar como a legendagem intervém no espectador no momento da recepção do filme e quais os mecanismos de participação despertados.

Para tanto, este trabalho se vale de duas vertentes que fundamentam a questão: por um lado, observa os processos mentais de construção da mensagem fílmica assim como os aspectos psicológicos subjacentes ao fenômeno; por outro, aborda a questão a partir do aspecto social e de uma determinada conjuntura cultural. Considera, por último, a qualidade da legendagem, enquanto tradução. Seria ela capaz de orientar a recepção da mensagem, fornecendo um caráter que transcenda a simples correspondência lexical?

Como hipótese central, admite-se que o espectador, ao interagir com o filme legendado, desfruta de um espaço de participação ampliado. Tem-se como premissa, para abordar tal hipótese, que a legendagem, limitada por imposições técnicas, proporciona um texto deficiente. Embora tal mensagem escrita possibilite a apreensão do conteúdo semântico do diálogo, constituindo-se assim ponte indispensável, trata-se de uma transposição de linguagem oral, com todos os elementos que ela carrega, a uma expressão escrita econômica e restrita. O acesso à mensagem encontra-se portanto intermediado por elementos que não são intrínsecos à obra e que foram acrescentados após o ato de criação. Entretanto, sugere-se que a assimilação geral do filme pelo espectador transcende tal intervenção externa. Se por um lado esses elementos interferem no ambiente visual dificultando a assimilação da obra como

um todo, por outro, eles solicitam por parte do receptor uma atividade de compensação. Entende-se que na leitura da obra o sujeito preenche “vazios” de compreensão, complementando e intermediando a mensagem com sua imaginação e subjetividade. Este modo de apropriação é potencializado no caso do filme legendado. Se por um lado, a percepção do filme é tributária de recursos diferenciados (som, imagem, movimento, ritmo, música, gestos, expressões, narrativa, diálogos, etc.) que envolvem o espectador em uma atmosfera determinada, por outro, ela combina esses elementos com uma participação ativa do receptor. Cada leitura é alterada pelo indivíduo na qual a subjetividade intervém constituindo uma mensagem exclusiva. No caso do filme legendado, a medida em que o processo de interação evolui, isto é, no decorrer do filme, o espectador, por estar envolvido em um contexto que o orienta, é capaz de produzir elementos de compensação que irão suprir as deficiências da intermediação imposta pela legendagem.

Para abordar a questão acima formulada recorreremos à “estética da recepção”, campo disciplinar que aborda o modo como o sujeito interage com a obra de arte. Estes estudos foram desenvolvidos pela Escola de Constança direcionados à literatura.

Um segundo capítulo enfoca a dimensão cultural. Se de um lado o cinema transcende as fronteiras criando elos de interação entre culturas diferenciadas, sua origem é sempre comprometida com fatores contingentes: uma conjuntura que o conforma.

Finalmente, referimo-nos à prerrogativa da tradução comparecer como ato de recriação: como produto de uma interação cultural¹ entre duas línguas – um processo de

transformação de uma língua em outra: de um texto em outro. Tratando-se da mensagem filmica, a legendagem intervém, desta forma, como agente da interação cultural ao proporcionar ao espectador um elemento textual ambientado, ou seja “transcriado”: transformado e reconstruído.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho estabelece um elo entre dois campos disciplinares: a tradução e o cinema. Fruto de circunstâncias e convergência de interesses particulares, foram aqui vinculados numa tentativa de apreender um fenômeno mais amplo: a recepção da obra de arte. Assim, a tradução é considerada em seu sentido geral, ou seja, tradução do mundo enquanto ato interpretativo. A expressão cinematográfica também pressupõe uma reflexão sobre a relação público e obra.

A pesquisa é o resultado de um percurso que venho forjando tanto a nível acadêmico quanto pessoal de reflexão sobre a significância dos processos de interação. A questão de como abordar o texto é o denominador comum aos diferentes aspectos desenvolvidos.

Em sala de aula venho trabalhando no sentido de favorecer uma abordagem do texto mais aberta, enfocando o ato da leitura enquanto ação criativa: realçar a capacidade criadora do leitor e a sua responsabilidade na constituição do sentido.

A Teoria da Tradução, disciplina que venho oferecendo há cinco anos, despertou o meu interesse para com os estudos desenvolvidos pela Escola de Constança desde os anos 60 e direcionados à literatura: a *Estética da Recepção* coloca o leitor como eixo a partir do qual se examinam os textos e a história da literatura, alterando substancialmente os estudos críticos. Examina a obra desde a perspectiva de sua repercussão no público e compreende a sua duração no tempo como efeito de sua comunicação contínua com os consumidores. Rompe assim com o enfoque idealista, definindo a obra como mecanismo capaz de afetar o destinatário, emocional e cognitivamente.

Paralelamente, diferentes conceitos elaborados sobre a questão da tradução embasaram a abordagem do texto. As noções de transformação e recriação desenvolvidas concomitantemente por autores diversos e em diferentes momentos do percurso histórico da tradução, corroboram com as questões acima citadas. De fato, abordar a tradução enquanto ato de “reconstrução” significa também aceitar a idéia de uma leitura criadora de sentido. Esta “desconstrói” o texto, ou seja, redimensiona a interação obra - leitor.

Finalmente, nas disciplinas que freqüentei no curso de mestrado, deparei-me com os recentes estudos culturais, a partir dos quais abordei as questões de identidade, de multi-culturalismo e de hibridismo. Voltados para os processos contemporâneos de formação de identidades nas sociedades complexas, procuram identificar as principais variáveis e fatores que intervêm na relação que o sujeito estabelece com o mundo. Tais noções corroboram com os conceitos que venho tentando estabelecer sobre legendagem.

A questão proposta foi enriquecida pelos conteúdos desenvolvidos nas disciplinas de minha responsabilidade direcionadas à análise do discurso, leitura e produção de textos, abordagem crítica, etc.

Concomitantemente, o fascínio pelo cinema enquanto expressão artística serviu de estímulo ao trabalho.

Por dois anos participei dos processos de produção de filmes ao longo dos quais me familiarizei com as diferentes etapas de elaboração da obra. Tal experiência proporcionou um conhecimento objetivo e técnico que deu embasamento às futuras reflexões teóricas.

Na perspectiva geral do trabalho desenvolvido na universidade, o interesse pelo espectador e pelos processos de recepção do filme surgiram com os estudos em

comunicação. Para tanto, entrei em contato com as questões relacionadas à mídia e aos processos de construção de significados vinculados aos novos meios de comunicação.

A medida que tal processo investigativo desenvolveu-se, deparei-me com a questão da legendagem. De forma geral, sempre que se fala em legendagem questiona-se a sua qualidade e evidencia-se os erros e aberrações dos quais o espectador é vítima. Sem dúvida, não faltam exemplos de traduções infelizes e erros escandalosos. A crítica tem mostrado-se impiedosa, sarcástica e irônica. Por outro lado, trabalhos voltados para o aspecto técnico da legendagem foram desenvolvidos no campo da tradução no intuito de otimizar a aceitação da mensagem filmica legendada: tempo de exposição, número de caracteres, palavras a serem evitadas, etc. O presente questionamento transcende tais questões. O que chamou minha atenção foi a surpreendente capacidade do espectador de assimilar tal mensagem na atividade geral de recepção do filme. Se, a priori, tal elemento apresenta-se como um empecilho, interferindo na captação da obra, a legendagem, no entanto, atua de forma misteriosa: no início do filme o espectador tem consciência de estar produzindo um grande esforço para não perder nenhuma informação: tem-se a sensação desagradável de passar constantemente do ato de leitura ao de captação da imagem, como se as duas atividades não se dessem de forma concomitante; a impressão de que qualquer perda isolaria o receptor do sentido geral do filme. Tal expectativa suscita uma atenção redobrada. No entanto, no desenrolar do filme, a assimilação da mensagem torna-se uma atividade automática, imperceptível, que integra a leitura à nossa percepção geral da mensagem.

Foi preciso, para tal observação, considerar um público específico: que tem tanto o hábito da leitura quanto da recepção de filmes. É de se observar que a habilidade do espectador para com tal expressão depende da intimidade que se estabelece ao longo de sua

experiência de recepção.

O questionamento preliminar surgiu ao assistir um filme francês recente no Brasil, “La Haine” (O Ódio) de Mathieu Kassovitz, uma obra com um diálogo complexo: o jargão específico dos subúrbios parisienses. Fiquei surpreendida ao observar as reações do público que, na sua grande maioria, não entendia o francês. Provavelmente, fosse a única pessoa naquela sala que dominasse as duas línguas. No entanto, a coincidência de reações fascinou-me por serem fatos alheios à cultura brasileira. O público acatou o filme de modo surpreendente. Esse fato motivou o interesse pelo assunto: compreender os processos de apropriação da mensagem e evidenciar a hipótese de que cada um dos espectadores investiu o seu potencial subjetivo para dar vida a um produto totalmente estranho.

Deparei-me, finalmente, com a grande dificuldade de acesso a uma literatura específica sobre a questão da legendagem. Os textos e artigos, em sua grande maioria, abordam o problema prático da presença de uma mensagem escrita na tela. Outros enfocam a problemática do ponto de vista da tradução, enquanto elo entre texto e imagem: as dificuldades de transpor a oralidade do diálogo em uma mensagem escrita econômica. Entretanto, nenhuma reflexão conceitual foi desenvolvida a partir da vertente que aqui venho sugerir. Foi necessário estabelecer uma ponte entre determinados campos que não têm uma afinidade óbvia com o objeto. Assim, é de surpreender a pobreza da bibliografia específica sobre o tema aqui apresentado. Por outro lado, tal ausência motivou o desejo de desenvolver a reflexão embora o percurso tenha sido solitário.

Portanto, o trabalho não tem a pretensão de estabelecer conceitos rígidos mas propostas de partida para eventuais pesquisas mais aprofundadas sobre a questão. A presente dissertação propõe apenas um diálogo entre algumas vertentes teóricas; no entanto,

despertou meu interesse para com campos disciplinares que não conhecia. Pretendo desenvolver em pesquisas futuras aspectos mais práticos a partir de eventuais estudos de caso, elegendo um público assim como uma categoria cinematográfica delimitados.

1. Cinema e estética da recepção

O primeiro eixo conceitual sugere uma abordagem do filme na sua *relação estética* com o espectador. Tal proposta pressupõe uma análise mais ampla dos processos de captação. Por serem remotas as pesquisas voltadas para a recepção do cinema, foram observados os conceitos gerais utilizados na área de comunicação. Logo, como forma de introduzir a questão, elaborou-se uma síntese dos elementos que fundamentam as recentes teorias da recepção.

A partir de tal abordagem, foi estabelecido um recorte: os estudos de *Estética da Recepção*. Tomando como base tal campo disciplinar, procedeu-se a um trabalho comparativo entre cinema e literatura. Para tanto, abordou-se a expressão enquanto obra, não para pensá-la através de uma definição unitária e global, mas para tentar identificar o *caráter artístico* de certas realizações e procurar compreender em que momento e como uma obra é reconhecida e destacada por uma comunidade enquanto tal e transcende o seu momento de criação. Refletir a obra, no caso o cinema, como *experiência estética* implica em reconhecer sua capacidade de transformar e de emancipar o sujeito receptor, considerando a sua eficácia plástica. Logo, a reflexão associa-se a uma análise dos fenômenos sensíveis.

Finalmente, coloca-se o foco sobre as questões específicas da legendagem: o espaço que ela ocupa e a maneira como ela intervém ao inserir-se no processo de recepção. Sugere-se uma consideração preliminar : a legendagem é um elemento externo que estabelece com a obra um contrato de cooperação e interfere diretamente na sua relação com o leitor.

1.1 Considerações gerais sobre recepção

Pensar recepção significa abordar a questão da subjetividade. O que fazem os receptores com as mensagens que lhe são sugeridas? A nomenclatura utilizada, de antemão, situa o conceito, embora cada autor inaugure um léxico que acrescenta alguma nuance à reflexão. Fala-se, entre outros, em *apropriação* da mensagem, que significa tomar posse, levar a mensagem para dentro de um espaço particular, transformando-a em parte de um patrimônio pessoal e de um currículo específico. A mensagem recebida passa a incorporar outra realidade. “Raptada”, ela se insere em um novo contexto para ser “re-caracterizada”.

Tal conceito sugere a idéia de *atualização*. A mensagem é transportada para um novo espaço-tempo: ela é deslocada, inscrevendo-se no presente e fugindo do passado. Dessa forma, atualiza-se ao agregar-se a ela características contemporâneas ao leitor que re-significam os seus elementos discursivos e re-definem a sua posição no espaço e no tempo.

Ao entrar em contato com a obra o leitor constrói um sentido a partir de um substrato e de uma matéria prima que é a mensagem. É o “enlaçar” de dois horizontes de expectativas e a projeção de uma experiência singular que cria um sentido novo. Não se trata de uma simples absorção, mas do despertar de um patrimônio subjacente à memória; esta exerce um papel fundamental ao acumular os momentos da existência e constituir-se em um todo indissociável. Sucessivamente, acrescentam-se finas camadas ao léxico de sensações, emoções e experiências. Portanto, o processo de recepção efetiva-se no reconhecimento do familiar e no familiarizar do desconhecido: integrar o a um espaço de reconhecimento. Na apropriação, o sentido se constitui a partir desse vai e vem descontínuo e de um movimento entre repulsa e atração.

Portanto, falar em construção de sentido implica em considerar a mobilidade

dos objetos. Estes não são dados, cristalizados e fixos, mas constituídos a cada instante. Nesta perspectiva, onde o sentido do verbo “estar” toma toda sua importância: nada é, tudo está.

Retomando as palavras de Jauss, “a obra não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura (...)”. (JAUSS, H.R.: 1994, 25)

Por último, surge a noção de *consumo* da mensagem que implica em re-utilização: a mensagem é carregada no interior de uma bagagem que está sendo mobilizada a cada momento. Ela não permanece de forma passiva mas pragmática. Ao acrescentar-se ao todo, ela o re-significa e o altera dando-lhe nova configuração. Assim, estabelece um vínculo permanente com o presente ao constituir-se na inter-textualidade do sujeito na sua relação com o mundo.

A partir de tais noções, sugere-se que todo discurso é suscetível de gerar vários efeitos e que toda mensagem diz mais do que pretende. Não existe um processo universal de construção de sentidos; os percursos que cada indivíduo realiza filtram a mensagem de modo a adequá-la com as peculiaridades de uma cultura ou de um grupo de afinidade.

Embora exista uma intencionalidade na produção do discurso, cada receptor, ao interagir com a mensagem, opera de modo singular criando um jogo de tensão. Trata-se de uma “tentativa dramática de nos fazermos compreender” (NETO, F.: 1997, 9), compreensão em um sentido distinto de cognição: abraçar, enlaçar, acolher, ou ainda recolher a mensagem. Existem demasiados pontos de fuga que trabalham contra a fusão de oferta e recepção. Isso sugere que toda comunicação é uma relação fundamentalmente assimétrica e por isso rica. No

entanto, para realizá-la, mesmo imparcialmente, estabelecem-se contratos discursivos, uma negociação implícita entre emissor e receptor na tentativa de produzir vínculos. Ainda assim, esses laços são precários, efêmeros e permanentemente ameaçados. Com efeito, com o distanciar-se da origem da obra, intervêm fatores de desencaixe e contra-vínculos que acentuam a tensão. Não é raro que haja ruptura no momento em que a recepção da mensagem encontra-se demasiado afastada do espectro de subjetividade do leitor.

Além disso, a recepção é sempre mediada, pois o indivíduo está contextualizado e se expõe em diferentes condições, posições e funções. O receptor é um “múltiplo agente”: em situação de comunicação existe um enquadramento, um espaço criado que orienta uma expectativa e proporciona padrões de reação onde o sentido se estabelece a partir de feixes de relações. A situação comunicativa é um recorte, sempre processual, no tempo e no espaço e conforma-se a partir de uma infinidade de dados mutantes que singularizam essa situação. Além do mais, trata-se de entrecruzar dois caminhos que também não estão cristalizados, como em um jogo de encaixe onde as peças mudariam o tempo todo o seu formato.

1.2 Cinema e estética da recepção

Durante anos se falou em passividade do espectador, ausência total de espírito crítico, isolamento anônimo, etc. Esse quadro que assombrou a existência do cinema foi substituído por uma perspectiva mais otimista. O cinema ganhou novo estatuto ao se tornar parte integrante do dia a dia e ao estabelecer-se enquanto expressão artística inaugural capaz de responder às aspirações e às necessidades de sonho do sujeito moderno: viajar por terras distantes e valorizar a cultura através da imagem. O cinema, ao proporcionar uma experiência a ser compartilhada por milhões de indivíduos, acabou tornando-se parte do imaginário coletivo estabelecendo novas referências culturais. Assim, longe de gerar passividade e de podar a capacidade participativa do espectador, o cinema instala um “regime particular de consciência”: existe uma “situação cinema” onde o devaneio tende a funcionar como mecanismo de adaptação ao quadro de realidade vigente. A participação afetiva e o jogo de identificações singularizam a mensagem cinematográfica. Assim, seu efeito estético deve ser analisado na relação dialética entre filme, espectador e sua interação. Trata-se de uma experiência individual, psicológica, estética, em suma, subjetiva na qual o espectador está em constante reação, adaptação ou acomodação: “une saisie sans cesse vigilante, sans cesse renouvelée d’une réalité mouvante” (AGEL, H.: 1952, 26). O espectador faz significar o real que o filme nos proporciona, despertando outra coisa do que aquilo que nos transmite ao primeiro olhar. Ele poderia, assim, ser, por natureza, a expressão mais completa de uma magia poética. Todos os elementos proporcionam à percepção uma densidade plástica e um peso que dão ao cinema o seu poder: tudo é ao mesmo tempo transparente e obscuro, como uma água cristalina sem fundo. O cinema pode ser tudo ao mesmo tempo e, inversamente, desmaterializar tudo. Ele nos revela uma realidade mítica e imaterial: a estranha evidência do

cotidiano.

Na linha do que precede, as teorias voltadas para a recepção da obra abrem um campo amplo de reflexão sobre a interação entre o sujeito e o filme. Não se trata de restringir a análise aos processos de produção de sentido, de reconhecimento e de decodificação das estruturas do discurso. É necessário relacionar campos diversos que interagem dentro de um enquadramento. Para tanto, optou-se por considerar o caráter ativo da recepção além da autonomia da própria obra. Esta propõe ao receptor objetivar, ao perceber a obra como totalidade, sua própria plenitude intelectual e sensível. Logo, considera-se o cinema enquanto forma constitutiva de uma totalidade humana.

Além disso, pensar recepção implica em refletir sobre os efeitos que ela desperta e definir critérios de avaliação da obra que não sejam apenas aferidos pelo juízo de gosto, o grau de intimidade que ela proporciona e a proximidade com uma dada base cultural. Trata-se também de reconhecer sua capacidade emancipatória. Para tanto, é preciso delinear suas regras próprias e sua capacidade de ser ela mesmo, ao construir um todo significativo.

Nesse sentido, o cinema, enquanto experiência estética, pode transformar, criar novos parâmetros para surpreender nossa expectativa. A solidez da mensagem que apreendemos como um todo circular emancipa o sujeito em sua relação aos papéis sociais prescritos, às normas e às determinações.

A reflexão inaugurada pela *Estética da Recepção* e particularmente pelo texto de Hans Robert Jauss, *A História da Literatura Como provocação à Teoria Literária*, propõe que a história da literatura leve em conta a leitura do texto e o leitor enquanto agentes do acolhimento social que a obra realiza. Em um primeiro momento, Jauss irá, em seu texto, reformular as diversas propostas que, ao longo dos anos, foram elaboradas por meio de uma

observação histórica da literatura.

Sendo assim, dentro do trabalho comparativo foi necessário ressaltar certos conceitos e variáveis a partir dos quais foi pensada a literatura e que não podem ser transpostas simetricamente à reflexão sobre cinema. Embora tais considerações expandam-se a outras modalidades de expressão artística, foi necessário evidenciar as limitações existentes dentro desse quadro comparativo.

Com efeito, enquanto a história da literatura é pautada por um longo passado, uma tradição histórica, possibilitando uma observação distanciada por parte do teórico, o cinema ainda passa por sua pequena infância. Nossas referências mais distantes remontam ao início do século, com artistas como Eisenstein, Melliès, Griffith ou ainda os irmãos Lumière. Entretanto, isto poderia representar uma limitação se o objetivo fosse de explicar a obra a partir de fatores exteriores a ela, de seu contexto de criação, dos fatos que cercam a produção, a história do autor, etc. A ausência desses elementos, porém, não compromete a compreensão da obra. Tradições sucessivas, momentos históricos e correntes artísticas podem orientar determinada análise. Com isso, pode-se reconhecer a transcendência de uma obra através do tempo e das culturas. Entretanto, na presente reflexão, trata-se precisamente de reconhecer as interações entre a obra e, no caso, o espectador em função da sua subjetividade e de seu horizonte de expectativas, isto é, de um misto dos códigos vigentes, soma das experiências sociais acumuladas, a emancipação, entendida como finalidade e efeitos alcançados pela arte, libertando o destinatário das percepções usuais e conferindo-lhe nova visão da realidade. É a partir desse aspecto que sugere-se uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos e particularmente da obra cinematográfica: o foco deve recair sobre o espectador. A obra não é meramente reprodução ou reflexo de eventos sociais; ela

desempenha um papel ativo, fazendo história ao participar dos mecanismos de motivação do comportamento social. Ao comunicar-se com o receptor, passa-lhe referências que, enquanto tais, são padrões de atuação. Por outro lado, a recepção representa um envolvimento sensorial e emotivo com a obra.

De forma mais geral, pode-se afirmar que uma manifestação expressiva transcende sempre o ato de criação e só se realiza quando faz sentido para alguém. Desta maneira, o espectador contemporâneo não precisa de um conhecimento diacrônico, nem de uma consciência plena da linguagem em que o cinema se expressa. A sua competência é toda ela assimilada pela prática, tanto quanto a competência lingüística de qualquer usuário de uma língua materna.

Embora no cinema, como em toda expressão artística, exista uma tendência e uma tradição a vincular a obra ao ato intencional de um sujeito autoconsciente, isso, na verdade, importa pouco quando pensamos em comunicação. É preciso distanciar-se do campo da intencionalidade e da declaração: não há mensagem objetiva alheia ao modo como ela possa ser apropriada. O que uma mensagem passa é sempre mais do que ela tinha a intenção de passar.

Da mesma forma, o filme não é um objeto que exista por si só, oferecendo um aspecto cristalizado. Ele é, como toda obra, um ponto de partida para uma nova leitura. Isto significa pensar a apropriação do filme como um momento de uma nova compreensão: uma atualização.

Assim sendo, o cinema pode ser abordado enquanto *efeito individual* (de caráter subjetivo), e enquanto *repercussão social* dentro de uma configuração cultural específica.

Cinema enquanto efeito individual

O cinema proporciona uma experiência tanto individual quanto coletiva. Cada espectador irá transformar essa experiência de acordo com uma ótica estritamente particular, fazendo parte ou não do imaginário coletivo.

Mais uma vez, o sentido só se realiza no ato de recepção através de um certo uso das faculdades humanas. Com efeito, o cinema, com sua técnica e o seu dinamismo constitutivos, solicita um esforço cerebral que se manifesta sob a forma de uma colaboração não-linear: um processo mental de atenção, memória, imaginação e emoção. Em qualquer situação é o espírito que proporciona ao cinema a sua realidade. Tudo é feito para reproduzir, representar o funcionamento do espírito, e seu papel é, portanto, atualizar um filme ideal, abstrato, que só existe para ele e por ele. Assim, a mensagem cinematográfica é um potencial de efeitos despertado no processo de interação. Cabe afirmar que a visão não se reduz a uma questão de estímulo da retina; é um fenômeno mental que implica todo um campo de percepções, de associações e de memorização: vê-se, de certo modo, mais do que os próprios olhos mostram onde o campo visual é como uma soma ou um mosaico de sensações. A percepção e a obra dialogam através das capacidades organizadoras do espírito fazendo com que os sentidos do cérebro modelem o mundo.

Inversamente, a obra é comunicativa desde de a sua estrutura e é a partir dela que se realiza o ato de apropriação. Segundo Iser, esta estrutura corresponde ao chamado *leitor implícito*, ou seja, um leitor virtual, presente na mente do autor na hora da produção da obra, que orienta a estrutura subjacente no momento da subjetivação da mensagem pelo receptor. Assim, o filme oferece ao espectador diversos aspectos esquematizados, pontos de

partida que se realizam na sua consciência. O espectador efetua uma viagem seguindo estruturas irregulares. No entanto, é ele que constrói aventuras singulares através da sua condição individual. A mensagem, ao ser recebida, ultrapassa a obra projetada na tela para se relacionar com o receptor e colocá-lo em diálogo com as realidades extra-filmicas.

Para além de tais hipóteses, tem-se o cinema enquanto experiência física, de carácter compensatório na medida em que a própria obra transforma a “fantasia pulsional” em figuras apreensíveis pela consciência. A interação encontra-se potencializada na medida em que a obra ilustra as principais disposições psíquicas do espectador que reconhece estruturas de seus processos de reação. As percepções são confundidas e trabalhadas pelas projeções. Assim, a mensagem serve como estímulo para preocupações muitas vezes individuais, proporcionando ao leitor um diálogo consigo mesmo. O cinema lhe oferece a oportunidade para a introspeção ao colocá-lo frente a uma realidade que provém, de certa forma, dele mesmo e de suas projeções. Esses elementos, ao interagirem com a percepção própria do filme, criam o que Cristian Metz chama de uma “corrente de indução” (METZ, C.: 1972, 53), ou seja, um processo interativo no qual projeções e percepções se auto-alimentam para construir o sentido. Procura-se a todo o momento um “feed back” em experiências estéticas, como um desejo de poetizar a vida, inserir-se em uma fábula e ver-se viver em outros. Logo, uma obra depende menos da própria obra do que da pessoa a quem se dirige. Cada espectador pode ver o seu próprio filme, cada um pode contar-se a si próprio, ver-se viver e julgar-se. Assim, “revela-nos inúmeros desejos insuspeitos” (BETTON, G.: 1987, 22).

Além disso, interpreta-se a obra de acordo com o momento psicológico e o estado de espírito. Entende-se que o aspecto pontual, o estado momentâneo, a predisposição

fugaz, muda a cada instante e altera a apreensão da obra. Trata-se da projeção de uma condição presente e efêmera intimamente ligada ao estado emocional, às ansiedades, aos anseios e às fantasias da hora.

Paralelamente, existe o *aspecto emocional*, fundamental no que diz respeito à recepção. Jauss tenta recolher essa discussão em seu conceito de *prazer*, de *fruição*. A recepção é muito mais do que um ato de atribuição de sentido. Trata-se de uma relação de afetividade, de penetração recíproca da obra no receptor e do receptor na obra. Essa condição é fundamental para se pensar a relação estética. Ela tende a ser completa e transformadora. Só há experiência quando aquilo que me toca me transforma.

Portanto, existe sempre, por parte do leitor, reação, adaptação e uma acomodação mais ou menos complexa. Entretanto, o receptor é colocado pela encenação da obra em uma distância contemplativa que sugere um jogo de tensões: a situação conflitiva é o elemento central da interação. Logo, a solução desse conflito ocorre no efeito de catarse que efetiva o envolvimento com a realização da obra. Ela lhe dá satisfação apenas quando ela participa da solução. Em outras palavras, o jogo de tensão acarreta uma transformação recíproca.

Em síntese, o espectador deve restabelecer o que falta à narrativa. A obra está repleta de vazios, de elementos de indefinição, de pontos de fuga que não são defeitos. Muito pelo contrário, eles constituem a condição elementar de comunicação da mensagem possibilitando ao receptor participar da produção de sentido. Ao preencher esses buracos, o espectador disponibiliza sua imaginação e sua subjetividade que se fundem à estrutura subjacente para dar margem a um sentido inaugural. Assim, os vazios efetivam o “espectro de realização” (ISER, W.: 1996, 169), ou seja, a mensagem se torna privada quando o

espectador, enquanto sujeito individual, a incorpora às suas próprias experiências. Logo, o homem usa as suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo e preencher essas “lacunas” por meio de investimentos intelectuais e emocionais. Essa combinação cumpre a condição para que a experiência cinematográfica se inscreva na esfera do estético.

Assim como a literatura, o cinema estabelece uma comunicação descontínua com o espectador: para além desses “vazios”, pontos de determinação, ou seja, uma estrutura subjacente encaminha a interpretação. Isto significa que, apesar de tudo, a compreensão não é aleatória. Os autores da Estética da Recepção não deixaram de considerar a estrutura subjacente do texto que impõe os limites da interpretação.

Finalmente, é importante ressaltar a tensão que ocorre entre identificação e distanciamento e que caracteriza a experiência receptiva no cinema fazendo com que o espectador esteja no seu lugar não importa aonde. Em outras palavras, e em contraponto ao que foi anteriormente afirmado, o filme também transporta o receptor para o seu mundo. A identificação não se dá diretamente com o herói ou com um personagem da trama mas com uma situação. O espectador não se torna o assassino. Ele mata, finge, seduz, numa constante busca de elementos catárticos porventura existentes. A sua aceitação do filme estará ligada à relação real-ideal na qual o ato de assistir a um filme pressupõe uma atitude de querer retratar, indagar e inventar a própria realidade. O homem, enquanto ser inseguro e instável, reinventa a todo instante sua imagem à semelhança de um ideal subjetivo. Assim, no cinema, os personagens, que já carregam a marca de uma idealização (a do autor), são permanentemente objeto de projeção para o espectador.

Cinema enquanto efeito social

Ao focar a sua dimensão social, aborda-se a experiência estética como envolvendo toda vivência partilhada e tornando-se um elemento da trajetória do leitor ao expressar sua vida interior através do que é *coletivamente compartilhado*. O filme faz sentido para um sujeito numa determinada época e cultura e segundo padrões dessa cultura na qual preside um “ambiente” estético com certas estruturas que parecem familiares e reproduzem o modo de estar no mundo. Assim, o formato narrativo do filme, por exemplo, reproduz a própria tendência a narrativizar a vivência e a incluir fatos dentro do percurso da experiência. Além disso, a apreensão de uma obra não se faz sem que se possua, de algum modo, um saber relativo aos valores simbólicos de uma sociedade. Nas palavras de Pasolini, “a compreensão total de um filme não seria possível se não tivéssemos em nós este dicionário confuso, mas muito real”. Desta forma, a linguagem fílmica sempre tem a seu favor o fato de ser inteiramente apresentada em ações e emoções que nos dizem respeito.

Em outro prisma, a perspectiva da *Estética da Recepção* refere-se à *consciência histórica dos efeitos*. A obra recebida traz consigo toda a tradição dos encontros anteriores que ela provocou. “Ela brota do pano de fundo das obras anteriores ou contemporâneas a ela” (JAUSS, H.R.: 1994, 41). Uma obra não é apenas abordada como um ato efêmero e imediato; existe, subjacente, todo um percurso que acumula os efeitos que essa obra suscitou. O discurso por ela atualizado já estava, de certa forma, presente na cultura. Portanto, o filme, no momento de sua leitura, desperta inevitavelmente um léxico, uma experiência prévia acumulada pela memória em que os elementos reaparecem como emergidos do passado para fundir-se e enlaçar-se à nova leitura; dessa interação surge um

sentido inaugural. Essa idéia remete ao conceito de *circulo hermenêutico*, segundo o qual um texto nunca pode ser entendido de uma forma imediata: ele coloca o leitor numa posição favorecida ao ampliar o seu conhecimento numa contínua reciprocidade entre o todo e as partes. Não se pode compreender uma linguagem, uma pessoa ou um texto sem apreender os vínculos que participam à formação do conjunto e o fazem significar. São os valores subjacentes sedimentados pela nossa experiência que dão vida e sentido à nova mensagem. Essa se reincorpora ao conjunto da nossa experiência anterior.

Logo, a partir dessa idéia, considera-se que toda *compreensão* é uma transformação do já compreendido, ou seja, a assimilação do novo só se dá a partir do que já foi assimilado: cada experiência acrescenta-se à passada como uma construção em camadas, incorporando-se a um repertório individual e dialogando com todos os elementos que compõem a sua inter-textualidade. Para fazer-se camada, uma nova experiência terá que inaugurar e diferir, de algum modo, do patrimônio preestabelecido. Entretanto, toda interação exige um certo grau de reiteração.

Nesta perspectiva, Jauss considera a recepção primordialmente em sua relação com o aspecto compreensivo, no sentido heideggeriano, ou seja, o *compreender* como *abraçar, acolher*, apropriar-se, identificar-se com determinado campo simbólico, independente das relações intelectivas e cognitivas que se estabelecem. Essa interação é pensada como uma inserção numa configuração prática e cultural que supõe uma disposição prévia, algo que esteja em circulação dentro de uma cultura sem que lhe seja necessariamente atribuído um sujeito produtor. Não se trata, mais uma vez, de pensar as operações de decodificação, ou de reconhecimento de um determinado sentido, mas de apreender o processo de acolhimento e principalmente de *lançamento para o futuro*, para além de

determinados pressupostos que herdamos inevitavelmente. Logo, a obra proporcionaria a ampliação dos campos e alternativas iniciais.

Portanto, a leitura não é algo apenas individual, ela diz respeito a uma coletividade e, na esteira de relações culturais já sedimentadas, carrega consigo uma tradição de relações de recepção. Daí a idéia de *seriação*, ou seja, não há nenhuma análise de obra que se refira apenas a uma obra. Ela está inserida em uma tradição em que toda análise estética é uma análise de conjunto. Assim, considera-se os vínculos e desvios que se estabelecem entre eles e as eventuais recorrências.

Na experiência cinematográfica, o contato com a obra pressupõe também um saber previamente acumulado que viabiliza o acesso ao novo discurso. A obra inaugura essa a mensagem através de “avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, que predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida” (JAUSS, H.R.: 1994, 28).

Desta forma, o papel da *memória* nos processos de formação da experiência é fundamental. Não se trata apenas da conservação e acúmulo de elementos passados, de um “registro mimético e passivo dos acontecimentos (...). A memória enquanto operador de esquecimento daquilo que está destinado a retornar sob uma nova forma, da memória enquanto *reminiscência*.” (RODRIGUES, A.D.: 1994, 107). Esses fantasmas do passado alimentam o discurso e criam a familiaridade indispensável ao reconhecimento e a apropriação. Essa progressiva familiarização com a obra passa também pela absorção da totalidade do sentido através da articulação dos seus elementos singulares. O sujeito se interpõe como “ponto de fuga a partir do qual o deferimento interminável do sentido é perspectivado” (*ibid*, 108).

A partir das reflexões anteriores, observa-se um *espaço de tensão* entre o *horizonte de expectativa* da obra e o do próprio receptor. Essa tensão provoca um *deslocamento* em relação a uma demarcação prévia. Assim, um filme poderá, tal como um livro, evocar *propositadamente* um determinado horizonte de expectativas para depois criar uma ruptura progressiva. Por outro lado, propõe um elenco de normas reconhecíveis e deriva para além delas; ou ainda, estabelece uma relação implícita com obras que marcaram uma determinada cultura e contexto. O público é predisposto por hábitos estéticos infundidos pelo próprio meio. Com efeito, o leitor reconhece na leitura elementos da linguagem que motivam a espera de uma resposta.

Toma-se como exemplo o filme *Pulp Fiction*, de *Quentin Tarantino*, onde a narrativa se constrói a partir de padrões tradicionais do *Film Noir* ou ainda do cinema dos anos 70. Porém, rompe com o formato tradicional ao propor uma nova temporalidade e uma estruturação do espaço que inauguram uma linguagem. Em seu último filme *Jacky Brown*, Tarantino, além de reutilizar padrões estéticos desse mesmo contexto, reafirma essa parodização ao escolher atores que estrearam no cinema hollywoodiano nessa mesma época.

A obra cinematográfica pode também, assim como a literatura, construir-se a partir de elementos familiares que se transformam paulatinamente. Assim, o filme de Walter Sales Júnior, *Terra Estrangeira*, nos lembra estranhamente filmes do cineasta alemão Wim Wenders.

Em síntese, cada obra e cada discurso possibilitam um novo quadro de interação. Existe, portanto, uma multiplicidade de quadros em que se estabelece a experiência dos indivíduos. Supõe-se que, para além dessa demarcação, não há mais nada.

1.3 Considerações sobre estética e legendagem

A partir da perspectiva da apropriação estética e da consideração da mensagem enquanto experiência artística, tem-se a legendagem como um elemento de interferência. Além de estabelecer-se posteriormente, ela intervém terceirizada, isto é, incorporada por um autor, no caso o tradutor, que não participa do processo de criação da obra. Como já foi colocado, a legendagem estabelece, a priori, com a totalidade do produto uma relação de conflito. A captação do filme é perturbada por uma tarefa suplementar: a leitura de uma mensagem escrita. Esta dificulta a assimilação exclusiva da obra e invade o seu espaço de projeção. Assim, o espectador disponibiliza uma capacidade maior de concentração e de captação que modifica a apropriação original da obra.

Se considerada através da ótica da Estética da Recepção, a mensagem cinematográfica, como já foi dito, está repleta de pontos de indeterminação que, assim como na obra literária, abrem espaços de interação solicitando a participação do espectador na construção do sentido do filme. A partir desta colocação central, a legendagem, inserida dentro da mensagem e subordinada a ela, abre no texto original espaços de intervenção ao inaugurar novos pontos de indeterminação. Para tanto, o espectador exerce uma atividade compensatória. O receptor do filme estrangeiro, isolado do sentido dos diálogos, tem a ele um acesso intermediado. Tal intermediação não dá conta, por um elenco de motivos, da reprodução da expressão oral. Reafirma-se que tanto questões de ordem técnica e prática, quanto cultural, justificam a deficiência da legendagem. Sendo assim, o espectador é levado a interferir para compensar tal ausência colocando a serviço da obra o seu potencial subjetivo. Este irá prover às necessidades da interação. Para tanto, o receptor atua por correspondência tirando do seu próprio léxico cultural os elementos que não estão explicitamente sugeridos

pelo filme assim como aqueles que escapam à tradução. Trata-se de uma reconstrução que se dá através das capacidades mentais do sujeito. Este, ao solicitar a sua memória, imaginação e criatividade, transforma suas fantasias e pulsões em figuras apreensíveis. A sua capacidade organizadora faz significar a legendagem e a mensagem como um todo a partir de associações, em um vai e vem entre ficção e realidade: os elementos ficcionais do filme remetem a elementos que pertencem ao “estar no mundo” do sujeito. Assim, se estabelece um diálogo com elementos extra-filmicos que fazem da leitura uma experiência singular.

Para além das diferenças que caracterizam cada horizonte individual (contexto cultural, estrutura social, definições identitárias, etc.) o espectador familiariza o desconhecido e reconhece os elementos familiares em processos de identificação e distanciamento que realizam a apropriação da mensagem legendada. Para tanto, o espectador projetado no filme acata elementos da obra. Inversamente, a obra realiza as principais disposições psíquicas do espectador que reconhece na mensagem estruturas de seus processos de reação e um léxico de experiências previamente acumuladas. Através desse movimento duplo, ele restitui aquilo que se dá de forma incompleta. (Elementos como a tonalidade do diálogo, o registro de língua que caracteriza a fala dos personagens, os toques de humor, assim como toda uma gama de funções implícitas à língua, não transparece na tradução escrita. Assim, o espectador estrangeiro não tem acesso a certos elementos discursivos explícitos para o falante da língua.) Entende-se que no ato de recepção esse espectador reconstrói o diálogo a partir de um misto de situações que fazem parte da sua vivência e de progressivas familiarizações, restaurando, dessa forma, as inadequações e as carências da mensagem legendada.

Concomitantemente, o espectador, ao apreender a obra, irá gradualmente

investir o seu contexto geral e assimilar um elenco de elementos do filme. Este está balizado por pontos que orientam, em certa medida, a interpretação do receptor. No caso específico do filme legendado, tal orientação se estabelece em menor medida, a tradução restringindo a assimilação do diálogo original. Logo, ao apreender progressivamente a narração e o espaço discursivo que envolve a obra, o espectador cercado por estas balizas, se envolve a ponto de restaurar não ditos e ausências. Com efeito, no decorrer da captação, o receptor acomoda sua percepção ao vai e vem visual superando a dificuldade da leitura. Progressivamente, ele se distancia da sua posição física inicial (acomodado em uma poltrona, frente a uma tela, fornecendo esforços de captação) e interage com um mundo virtual que ele nutre e que o absorve continuamente através de uma corrente de indução duplicada pela existência da legendagem. Tal interação é simultaneamente constituída por cooperação e tensão. Trata-se de uma situação conflitiva que se resolve no desenrolar do filme através de investimentos intelectuais e emocionais do espectador: um pacto discursivo que se efetiva na própria negociação. Na situação específica do filme legendado essa negociação depende dos vínculos que irão progressivamente se estabelecer para prover as necessidades da reformulação; o espectador, envolvido por afinidade, reconstrói o diálogo e ressignifica a mensagem como um todo.

Acrescentam-se os padrões que a expressão cinematográfica estabelece ao inserir-se em uma tradição estética na qual gêneros e categorias vigentes intervêm na construção imaginária do sentido. Com efeito, a intertextualidade da obra também contribui para o bom desempenho da interação e para compensações necessárias à assimilação da mensagem legendada. Os registros usuais que caracterizam determinado gênero possibilitam a apreensão dos elementos que não são traduzíveis. O espectador é assim capaz de recriar

modalidades discursivas a partir de elementos sucintos e de algumas orientações iniciais: a legendagem solicita impulsos criativos a partir de pequenos fragmentos que servem de ponto de partida para a ativação dos mecanismos de assimilação.

2. Cinema e tradução Cultural

Para entender os mecanismos que definem a relação entre o espectador e a obra cinematográfica é preciso, além de observar os princípios de reação e de constituição de sentido, referir-se ao aspecto cultural subjacente à manifestação individual. Para tanto, neste segundo capítulo, optou-se por considerar um campo disciplinar que hoje se empenha em descrever as novas formas sociais e os quadros vigentes de interação cultural. Trata-se de entender quais são as estruturas que estabelecem a relação estética na dinâmica social contemporânea. Logo, tal enfoque traz embasamento à reflexão sobre legendagem pois evidencia os elementos culturais que caracterizam a interação entre o sujeito e o filme estrangeiro e que viabilizam a apreensão da mensagem tida como manifestação social.

Para tanto, considera-se o sujeito contemporâneo, as alterações no modo de inserção do indivíduo na coletividade e os valores que proporcionam essa inserção no espaço coletivo.

O objetivo da análise, em um primeiro momento, é caracterizar o sujeito dentro do processo atual de formação de identidades nas sociedades complexas, procurando identificar as principais variáveis e fatores que intervêm nesse processo: contextualizar as chamadas *sociedades globais* identificando as principais características acarretadas pelo fenômeno da globalização.

Em seguida, a partir da delimitação anterior, aborda-se, para os fins da análise, a questão do cinema e da obra enquanto espaço de tradução cultural, ou seja, enquanto palco de diferenças e semelhanças, espaço coletivo de projeções e cenário de representações imaginárias. Por oposição, o cinema é tido como agente da tradução cultural: participa dos processos de formação de identidade, articula diferenças, “hibridiza”,

“desencaixa” e negocia.

Finalmente, a partir de tais observações, volta-se para a reflexão sobre legendagem, considerada através da lente dos estudos culturais.

2.1 Considerações iniciais : o sujeito na sociedade global

Durante muito tempo foi possível observar o sujeito a partir de sua pertinência geográfica e cultural: localizar com precisão as fronteiras entre grupos identitários: nacionalidade, raça, gênero, classe social, eram variáveis relativamente confiáveis para situar um indivíduo. Essas “velhas identidades” (Hall, 1998, 7) por muito tempo estabilizaram o mundo social. Hoje, as sociedades estão em mudança constante e as práticas vêm sendo repensadas a cada dia. “A medida em que as áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra” (GIDDENS, A.: 1990, 6). As relações sociais se transformam ao serem extraídas das conjunturas locais. São alterações de espaço e de tempo que Anthony Giddens chama de *desencaixamento do sistema social* e que rompem com as formas precedentes de interação. Portanto, a sociedade contemporânea não é um todo unificado e bem delimitado, mas retrata contextos diferenciados.

As identidades tradicionalmente definidas foram paulatinamente *desmembradas*. Surgem, no entanto, “novas identidades que fragmentam o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, S.: 1998, 7). Essa transformação faz parte de um processo geral de mudanças. A terceira revolução industrial foi a mais drástica, pois abalou em tempo recorde as sociedades que antes seguiam um ritmo relativamente lento e constante de evolução. Estamos na era da velocidade e foi com velocidade que ela se estabeleceu inscrevendo-se em todos os aspectos desse processo. É preciso acompanhar o extremo dinamismo e a capacidade de globalização que possuem as instituições modernas. “Vivemos um tempo de fraturas e heterogeneidade, de segmentações

dentro de cada nação e de comunicações fluídas com as ordens transnacionais da informação, da moda e do saber” (CANCLINI, N.: 1996, 61). As estruturas e configurações sociais sofreram um estremecimento significativo que abalou os quadros de referência tradicionais. O indivíduo estável passou a ser um sujeito *fluido*. “As identidades modernas estão sendo *descentradas*, isto é, *deslocadas* ou *fragmentadas*” (HALL, S.: 1998, 8). Isso não significa que o sujeito venha sofrendo uma crise de identidade, ou que essas identidades estejam entrando em colapso. Trata-se de afirmar que o sujeito não é mais composto de uma única identidade fixa e permanente, mas de várias identidades, “por vezes contraditórias ou não-resolvidas” (ibid. 12). O homem moderno transita por uma multiplicidade de situações com as quais ele pode se identificar pontualmente. Essa nova flexibilidade é desconcertante e gera uma série de fatores ambíguos e complexos onde o sujeito nunca é pleno e coerente. “A identidade torna-se uma celebração móvel (...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um *eu* coerente” (ibid. 13). No entanto, essas descontinuidades também abrem novas possibilidades, fazendo surgir uma forma decisiva de individualismo. A modernidade liberta o indivíduo de sua ancoragem estável e cristalizada pelas tradições e estruturas. “Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilham de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes (...) elas (as mudanças) vieram alterar algumas das mais íntimas e pessoais características de nossa existência cotidiana” (GIDDENS, A.: 1991, 14).

As novas tecnologias comunicacionais, a reorganização do público e do privado no espaço urbano e a “desterritorialização dos processos simbólicos” (CANCLINI, N.: 1997, 29) gera um processo novo que Néstor Canclini chama de *hibridação* cultural. Esse processo inicia-se com as mudanças desencadeadas pelas migrações (intensificadas a partir da

Segunda Guerra Mundial), com os processos simbólicos atípicos de jovens dissidentes, com as massas de desempregados e subempregados que compõem o que ele chama de “mercados informais”. A expansão urbana é também uma das causas que intensificam essa hibridação cultural. Passamos de sociedades dispersas (comunidades rurais e culturas tradicionais, locais e homogêneas) a uma trama majoritariamente urbana, com uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e internacionais de comunicação. “É nesses cenários que desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular” (ibid. 7). Para explicar o fenômeno da *hibridação*, Canclini refere-se “à quebra e à mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, à desterritorialização dos processos simbólicos e à expansão dos gêneros impuros” (ibid. 284).

Esses fluxos migratórios que surgem massivamente durante a Segunda Guerra irão reforçar o processo de individualização do sujeito moderno. Ao se desvincularem das suas pátrias e comunidades culturais de origem, os indivíduos integram novos contextos muitas vezes distantes e radicalmente diferentes. Esse sujeito, ainda que “desencaixado”, não se perde. Ao conscientizar-se de que, mesmo fora de sua comunidade de referência, ele é um indivíduo reconhecido e reconhecível, é capaz de reassumir novos papéis sociais, de “reencaixar-se”; ele realiza, então, sua condição de sujeito autônomo, individualmente significativa.

Com base nessa reflexão, a atividade artística, como manifestação da relação com o mundo, traduz sentimentos, preocupações e aspirações tanto nos aspectos sociais como estéticos. A difusão da arte através da mídia resulta no estabelecimento de parâmetros que influenciam a produção artística nos diversos pontos do globo. A arte revela

aspectos que alimentam os processos de criação contemporâneos. Ela toma fôlego novo através dessa interação para criar obras que contentam em si algo novo, destruindo e ultrapassando barreiras estilísticas, gêneros e conceitos artísticos.

2.2 Cinema e tradução cultural

« A inteligibilidade universal dessa linguagem é o prolongamento indissociável da participação universal a qual suscita o cinema ». Edgard Morin

O cinema, por sua vez, responde também aos anseios coletivos de uma sociedade que compartilha características e sofre as influências desse novo contexto. Porém, ele é também agente dessa transformação estabelecendo-se como um espaço de encontro e de tradução entre diferentes comunidades que dialogam através da mensagem. A aceleração das comunicações intra e extra-nacionais gera um processo de aproximação ou de erosão das diferenças rumo à “aldeia global » na qual cada sujeito se transculturaliza por meio do dom de ubiqüidade que lhe é aferido pelas novas tecnologias.

Se por um lado, o cinema reafirma uma visão de mundo, por outro ele a transforma. Ele é tido simultaneamente enquanto *agente* e *espaço* de vinculação. A expressão cinematográfica gerencia o aspecto coletivo e se torna um espaço propício de tradução cultural e de confrontação através do seu potencial negociador e articulador. Ele encena e cria liminaridades, fronteiras e mediações : um palco de confrontação onde caminhos, diversos e específicos, se cruzam.

O cinema, nesse sentido, coloca um dos problemas chaves do maquinismo industrial. Ele faz parte dessas técnicas modernas que reconstituem de forma prática o universo mágico da ação a distância, da ubiqüidade, da presença-ausência e da metamorfose. Ele dota o olho biológico de uma extensão mecânica fazendo com que se possa ver mais e com outra lente. Assim, ele desloca e redefine os aspectos mais peculiares do homem, ao ilustrar a sua vida cotidiana.

Por outro lado, o cinema também transforma. A tela é aquele lugar onde o pensamento ator e o pensamento espectador encontram-se e materializam-se. De fato, a imagem não é apenas o que se arruma para a vista, mas o que exige que a vista se arrume para ela. De certa forma, o cinematógrafo inventou o espectador. Este se vê confrontado com uma imagem que questiona o seu olhar. Esse novo espectador depara-se com uma expressão subjetiva da realidade, uma representação, uma narração em imagem e uma nova linguagem. Com efeito, o cinema constitui uma técnica cujos desdobramentos, nos mais diversos terrenos, definem um tipo de experiência que hoje participa na formação da própria subjetividade. É necessário ressaltar o seu impacto na vida social, nos debates políticos, na documentação e na trama da história. Não se trata apenas de reconhecer a sua capacidade de acessar o real, de aspirar elementos da natureza e de capturar aquilo que é mais singular, ou mais geral. É a sua capacidade de reformular dentro de um palco dialógico e multi-facetado que faz do cinema um vínculo privilegiado e uma mediação sofisticada com o modo de ser em escala global.¹ Além disso, o cinema se inscreve dentro de um contexto amplo de inovações e trabalha em parceria ou em confronto com uma rede inaugural de comunicação, participando de um « projeto » geral de reformulação.

2.2.1 O cinema como representação do homem

« Nada de humano é estrangeiro ao cinema », Henri Agel.

« Tudo que pode-se dizer do cinema é válido para o próprio espírito humano »,

Edgard Morin.

« O cinema é psíquico », Jean Epstein.

Cinema e sujeito

Cem anos atrás já se evidenciava a afinidade do cinema com aquilo que é próprio ao homem e à sua relação com a natureza. “O cinema apresenta o processo de penetração do homem no mundo e o processo inseparável de penetração do mundo no homem.” (MORIN, E.: 1956, 210)

Esse “comércio” é uma assimilação psíquica de conhecimento ou de consciência que se efetiva através das participações imaginárias na relação do homem com a natureza: a penetração do espírito humano no mundo é inseparável de uma eflorescência criativa. De fato, tudo no homem conserva-se e comunica-se através da construção de imagens. “Esse complexo imaginário que ao mesmo tempo assegura e perturba as participações, constitui a secreção que nos envolve e nos alimenta” (ibid, 210). A substância imaginária confunde-se com a vida mental e a realidade afetiva fazendo parte integrante e vital do sujeito e contribuindo a sua formação prática. O imaginário constitui uma verdadeira estrutura de projeções e identificações a partir da qual o homem, ao mesmo tempo em que se mascara, se conhece e se constrói.

Assim, imaginário e a técnica sustentam-se um ao outro. Encontram-se

sempre como negativos mas também como fermentos mútuos onde a invenção técnica vem coroar um sonho. De fato, essa indústria voltada não à fabricação de bens materiais, mas à satisfação das necessidades imaginárias, suscitou uma indústria do sonho. Toda grande invenção sucede a aspirações míticas “e sua novidade parece a tal ponto irreal que nela vemos magia, bruxaria ou loucura.” (ibid, 212). Reciprocamente, todo sonho é uma realização irreal que aspira à realização prática. É por isso que todas as utopias sociais antecedem as sociedades futuras,

“as alquimias prefiguram as químicas, e as asas de Ícaro prefiguram às do avião.” (...) “Pensamos haver reservado a noite ao sonho e o dia ao trabalho, mas não se pode separar a técnica, piloto efetivo da evolução, do imaginário que a precede, às frentes do mundo, na realização onírica das necessidades. O sonho e o instrumento se encontram e se fecundam.” Como todo onirismo, os filmes são proliferações da expectativa. O mundo acessível, o homem sujeito do mundo é apenas um programa de ilusões. “O homem sujeito do mundo é ainda somente e talvez nunca passe de uma representação, um espetáculo: o cinema.” (MORIN, E.: 1956, 214).

Pode-se também admitir que o cinema é um comércio afetivo com o mundo. Ele é, por essência, indeterminado e aberto, tal como o homem. Logo, todas os potenciais psíquicos, sentimentos, idéia, razão manifestam-se na imagem cinematográfica. Pelo meio da máquina, os sonhos são projetados e objetivados, fabricados industrialmente e divididos coletivamente.

Cinema e magia

O pensamento mágico destacou o surgimento do cinema como uma espécie de revelação. Com a influência de diretores como Meliès no desenvolvimento das potencialidades do cinema, assim como a de toda uma tradição anterior de divertimentos populares, da magia (teatro da magia, ilusionistas reais, teatro das ilusões, féeries, vaudevilles, circos, feiras de atrações, parques de diversões e salões de curiosidade, em que se reuniam num mesmo espaço as mais distintas formas de entretenimento: shows musicais, prestidigitação, mulheres barbadas, truques muito elaborados, e projeções de slides), o cinema aparece no Ocidente como um campo inaugural aberto para os delírios do imaginário e para a liberdade criativa. Ali se encontrava um universo que adotaria com plenos poderes sonhos e fantasias incomensuráveis e as possibilidades mais utópicas da imagem.

Dentro desse contexto, o cinema já nascia com ambições de expansão. Por significar ruptura com qualquer realidade, o mágico já é compartilhável: a ilusão como algo que ultrapassa o senso comum e a percepção. Ao superá-lo, a ilusão passa a constituir um senso comum do absurdo: uma imagem interessada em assombrar a audiência, estimulá-la, despertar sua curiosidade, até mesmo chocá-la, em vez de criar uma história ou mundo fictício.

Com isso, a ilusão proporcionou um *modo* visual, embora a narração seja o fato maior que integra o conjunto de elementos de um filme. Da mesma forma, os diversos complexos de magia, de afetividade, de razão, de irreal e real que constituem a estrutura molecular dos filmes nos remetem aos complexos sociais contemporâneos e aos seus componentes: os progressos da razão no mundo, as magias do século XX, heranças da magia

arcaica e fixações fetichistas de nossa vida individual e coletiva.

Desse modo, os fornecedores de ilusões mágicas aprenderam que atribuir seus truques a processos científicos explicáveis não os fazia menos impressionantes, pois a ilusão visual se punha diante do espectador, por mais desmistificada que fosse pelo conhecimento racional: misteriosa não-familiaridade que as imagens podem trazer para o centro do ambiente doméstico.

Neste ponto, da perspectiva do final do primeiro século do cinema, vem à tona os poderes cada vez mais incrementados da ilusão realista contrabalançados por uma sensação crescente de perda da realidade compartilhada.

Cinema e arte

Cinema ou a arte do presente. O cinema tem uma vocação criativa ao realizar o sonho de transformar a imagem em um lugar aberto para todos os lados, sem um centro preciso. Através dessa visão mais ampla, o cinema constitui um desafio para o olho: reorganizar o espaço partido, transcender o fato e a realidade, apreender uma mensagem pelas vias dos afetos e da emoção, e antes de tudo, promover uma relação estética e sensível; desenquadrar, chamar a atenção para a natural instabilidade e mobilidade do olhar. Não se trata do que a imagem mostra mas como, através do campo aberto do estilo, ela lida com o contexto e a circunstância. Para criar vínculos, o cinema se aproxima das condições de percepção do homem. É essa proximidade que irá permitir ao espectador fundar sua fruição em torno da noção de presença : sua abertura para a causalidade e para o indeterminado. Assim, o mundo surge transfigurado e exponenciado. « O cinema é um vulcão », dizia Jean

Epstein. Ele é o território do deslumbre, do *frisson* e do espanto, levando a extremos a representação da vida humana. Pela sua magia transfiguradora, ele triunfa dos efeitos do hábito, onde as coisas acabam sendo mal vistas por serem vistas todos os dias. O filme comove ao apresentar uma beleza secreta dos movimentos de cada dia. Os momentos são escolhidos, enquadrados e encadeados para passar uma imagem do cotidiano sempre densa. Por isso, o cinema oferece uma percepção constantemente renovada, assim como um gesto de abertura para a apreensão da experiência. Abrir significa ultrapassar, romper o quadro rígido da convenção e propor, pelo viés da afetividade e do estético, uma forma inaugural e compartilhável de celebrar os pequenos elementos da realidade.

Assim, nas palavras de Homi Bhabha,

« entrar na casa da arte e da ficção é invadir, alarmar, dividir e desapropriar. A completude do estético, o distanciar do mundo na imagem, não é exatamente uma atividade transcendental. A imagem – ou a atividade metafórica, ficcional do discurso – tornará visível uma “interrupção do tempo por um movimento que se desenrola do lado de cá do tempo, em seus interstícios (...).

O cinema intervém quando a visibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde seu poder de capturar, e aí os deslocamentos da memória e as indireções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica. Permite-nos por um momento viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambigüidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social. (BHABHA, H.: 1998, 42)

Cinema e vida cotidiana

O cinema reafirma as realidades práticas e imaginárias do sujeito, isto é, as necessidades, as comunicações, e os problemas da individualidade humana de seu século. Inversamente, o espectador é capaz de retrabalhar o significado do filme conforme seu contexto peculiar. Com efeito, as leituras das mensagens são parte de um processo social e de movimentos culturais. Assim, já dizia Glauber Rocha a respeito do Brasil: “Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e a nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes”.

Além disso, as potencialidades da câmera na reprodução e na variação do movimento dão abertura para as formas da vida, conforme são experimentadas pelo sujeito em interação com a exterioridade. Perigo, violência, trágico, cômico, estão potencializados para acarretar uma experiência traumática: “através do choque, o referente aflora em si, como se estivesse para além da significância. De um lado o *frisson*, de outro a imagem impossível. Entre os dois delinea-se a posição do espectador. O cinema dilata ao máximo o grau do real e remete à voracidade do espectador em face de uma imagem onde não basta mais caçar o leão, se ele não come os caçadores” (BAZIN, A.: 1952, 15).

Se no início do surgimento do cinema multiplicam-se as críticas em relação à sua tendência estéril de copiar o mundo exterior, rapidamente supera-se essa limitação e alcança-se um nível de sensibilidade em relação à imagem que ultrapassa todos os outros sentidos. Hoje, a situação se inverteu. A manifestação cinematográfica é para o homem extremamente significativa. “Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes

mais vulgares sob a direção da objetiva, o cinema faz vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro, assegura um grande e insuspeitado espaço de liberdade.” (BENJAMIN, W.: 1994, 189).

Isso ainda mostra que o espectador é continuamente posicionado no espaço em uma série de lugares contraditórios que coexistem. Essa mobilidade se espelha na maleabilidade contemporânea do sujeito que, dentro da sua realidade quotidiana, transita de forma singular em espaços identitários múltiplos e descontínuos: uma variedade de situações, posições, confrontos, afinidades, negociações e hibridismos efêmeros. O cinema se utiliza dessa flexibilidade para construir seu sistema de identificações. O sujeito “desenquadrado” reconhece na imagem o contexto flexível do seu dia a dia. A imagem proporciona um reflexo de um cenário híbrido através de situações ambíguas, por vezes contraditórias, por vezes afins, onde, em uma dinâmica de tensão, o espectador rearticula as suas diversas identidades. Esses “ecos distantes” insinuam-se na mensagem trazendo ao espectador um campo ambíguo de apropriação. A contigüidade espacial criada pela imagem cinematográfica que pode ser definida como “solidariedade” e ação coletiva, é articulada no momento da indeterminação, nas “entrelinhas” da mensagem constituindo alianças através de lugares e símbolos contraditórios e híbridos: “uma passagem de fronteiras ambivalentes, emoldurada em horizontes passageiros, sulcados” (BHABHA, H.: 1998, 263). A tela torna-se o cenário privilegiado e a linguagem propícia para a manifestação das capacidades da “agência” humana: o sujeito “em suspensão” (ibid). Essa contingência insere o indivíduo dentro de um *efeito* coletivo, um espaço onde as pessoas estão com outras. Trata-se de uma inserção do sujeito em uma série multidimensional de realidades descontínuas na qual ele se projeta ao reconhecer o seu hibridismo implícito e coletivo. Esse “entre-tempo” constitui o domínio

intersubjetivo social e transforma a interação espectador-obra em um processo performativo no qual cada representação da realidade é diferente e especifica suas condições históricas e culturais. A obra sofre as influências de várias identificações tradicionais que se articulam com as aspirações seculares e contemporâneas, negociando as identidades sociais “culturalmente híbridas, momentos transicionais, irresolvidos” (BHABHA, H.: 1998, 345). Essa reorganização projeta o passado, “dá vida aos seus símbolos mortos” (ibid, 350), e acelera o cotidiano. No ponto em que essas diversas temporalidades se tocam “suas margens são defasadas, suturadas pela articulação indeterminada do presente disjuntivo. O entre-tempo mantém viva a feitura do passado” (ibid). Essa proliferação de imagens em movimento é ameaçadora : ela destrói, ou melhor, reconstrói a memória ao invés de preservá-la, substituindo as imagens institucionais de ampla circulação pelas fontes mais pessoais de recordação imagética.

«(...) captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo. (...) É necessário explodir com o continuum da história e descobrir no passado os fragmentos de um futuro descartado ou refutado ». Walter Benjamin

2.2.2 O cinema transformando o homem

“Ils reviennent sur notre vie éveillée pour la modeler, nous apprendre à vivre ou à ne pas vivre. Nous les réassimilons, socialisés, utiles, ou bien ils se perdent en nous, nous nous perdons en eux. Les voilà, ectoplasmes emmagasinés, corps astraux qui se nourrissent de nos personnes et nous nourrissent, archives d’âmes...Il faudra essayer de les interroger – c’est-à-dire de réintégrer l’imaginaire dans la réalité de l’homme.” Edgard Morin.

O cinema tem uma função civilizatória: narrar e atualizar o mito, construir uma geografia imaginária e alargar fronteiras. Ele inaugura um movimento de saída de casa seguido de um longo movimento de volta onde o sujeito abandona uma posição periférica para instalar-se no centro.

Assim, o cinema constitui uma técnica cujos desdobramentos, nos mais diversos terrenos, definiram um tipo de experiência que hoje participa da formação da própria subjetividade, tendo impacto na vida social, nos embates políticos, na formatação dos vínculos culturais e no cerne da vida. É uma relação direta com o ambiente que circunda o homem, onde o filme representa e ao mesmo tempo significa. Ao inventar o cinema os cineastas inventaram uma nova forma de ver o mundo, e de descobrir as coisas. A medida que os tipos vão se fixando no imaginário do público, a imagem cinematográfica ganha autoridade e inaugura uma forma imagética que singulariza o olhar.

Nascido dos grandes centros urbanos, das civilizações maquinistas, o cinema ultrapassou rapidamente a era do meio técnico que o produziu. Das grandes cidades, atingiu os vilarejos. Das nações industriais estendeu-se aos outros continentes. Essa

transculturalidade inaugura elementos de linguagem compartilháveis. O filme norte-americano exportou pelo globo uma linguagem mimica: temas cosmopolitas, influências e papéis transnacionais. Personagens como Carlito tornaram-se paulatinamente símbolos coletivos. Chaplin apostou nessa capacidade, criando um modelo humorístico que se tornou uma base para o riso coletivo. “O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum. O dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro” (MORIN, E.: 1956, 200).

Em primeiro lugar, tratou-se de um processo de exploração: dar acesso, ou melhor, dar vistas para um mundo desconhecido. “O cinema fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre ruínas arremessa a distância” (BENJAMIN, W.: 1994, 189).

Através desta extensão visual efetua-se uma decodificação documentária do mundo visível. Hoje, muitos adolescentes já viram os arranha-céus de Nova-Iorque, os portos do Extremo-Oriente, os Icebergs do Groenland... Além de proporcionar uma viagem espacial e geográfica, o cinema também exporta emoções. O sujeito familiarizado divide “o pão de cada dia das classes que desconhece, dos povos que julga com vista curta, civilizações das quais se tem apenas uma idéia confusa”. (AGEL, H.: 1952, 7). Esse movimento para o longínquo, em direção a um itinerário de evasão (fugir para algum lugar) é uma solicitação permanente da sensibilidade.

Além disso, o cinema nasceu com ambições reprodutíveis. Segundo Walter Benjamin, a obra de arte se emancipou, ao destacar-se do ritual, do seu fundamento teológico. Com isso, toda função social da obra de arte se transforma. Essa reprodutibilidade não apenas

permite a sua difusão em massa e imediata “mas a torna obrigatória” (BENJAMIN, W.: 1994, 3). Tal “exponibilidade” exercita o homem às novas percepções e reações. “É também uma renúncia radical aos valores eternos. Trata-se da era da obra de arte montável” (ibid).

No entanto, o cinema vai mais longe. Tudo que ele projeta sofreu anteriormente uma triagem, “*imprégnés, malaxé, semi-assimilé dans un suc mental où le temps et l’espace ne sont plus des obstacles mais se sont confondus en un même plasma (...)*”. (MORIN, E.: 1956, 210). Sua habilidade em organizar, encenar, trabalhar os elementos fragmentados para proporcionar uma unidade gera hábitos. “A câmera intervém aqui com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações; ele nos abre, pela primeira vez, à experiência do inconsciente ótico” (BENJAMIN, W.: 1994, 189).

Como aludiu-se anteriormente, é necessário pensar o cinema dentro de um sistema integrado em que cada prática só ganha inteligibilidade na sua articulação com as demais. O cinema participa de uma rede de comunicação dentro da esfera pública que envolve salas de exibição, videolocadoras, redes de televisão, lojas de brinquedos, roupas e gadgets eletrônicos, produtos de uma imensa gama que estabelece paralelamente uma vasta atitude de consumo cultural. “Em um mundo tipificado pela circulação global de imagens e de sons, bens e pessoas, a audiência da mídia tem um impacto complexo na identidade nacional e na relação comunitária” (STAM, R.: 1996, 200). Ao promover um engajamento, embora mediado, com pessoas e grupos distantes e “invisíveis”, a mídia “desterritorializa” o processo de imaginar comunidades. “Assim como pode destruir a comunidade e modelar a solidão ao transformar os espectadores em consumidores atomizados de mônades auto-entretenedora, a mídia também pode modelar filiações comunitárias e alternativas” (ibid). Da mesma forma,

familiariza o espectador com culturas “exóticas” e promove “coalizões internacionais”. Ela é hoje multi-centrada e tem o poder de “oferecer representações oposicionais como também de abrir espaços paralelos para transformações multiculturais simbólicas (...)”. (ibid).

Cinema e alteridade

“Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens...A ponte reúne enquanto passagem que atravessa.” Martin Heidegger.

Criando vínculos

Com o afastamento das singularidades de “classe” ou de “gênero” enquanto categorias conceituais de referência, emerge a consciência das *posições* do sujeito e de sua mobilidade. Essas identidades estão representadas pelo cinema; mas, para além dessa encenação, a imagem filmica participa dessa construção, criando vínculos transnacionais entre grupos afins. Ele transporta os tipos e especificidades de grupos geograficamente distanciados, ativando solidariedades. Não se trata apenas de estabelecer vínculos estéticos e estilísticos, mas de despertar um sentimento desconhecido. Mobiliza lealdades ao apresentar fatos e características importadas. “É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, interesse comunitário ou valor cultural são negociados” (BHABHA, H.: 1998, 20). Esse confronto de diferenças “é uma negociação complexa (...) que procura conferir

autoridade aos hibridismos que emergem” (ibid, 21). O filme, enquanto espaço de liminaridade e mediação transforma-se num processo simbólico: o reconhecimento do outro, a apropriação de símbolos estrangeiros. Esse interface abre a cultura para aspectos novos da vida quotidiana. “Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (ibid, 22): o cinema apresentando o novo em um ato de tradução. Tal internacionalismo “representa uma revisão radical do próprio conceito de comunidade humana, novos modos de identificação cultural e afeto político em torno de questões novas (...)” (ibid, 25).

Cinema e identificação

“Ele é o riso, eu sou aquele que ri,
eu vejo seu rosto que é o meu”. Morrison.

As culturas se reconhecem através de suas *projeções*, pois o sujeito é “habitado pela referência radical e anárquica ao outro” (BHABHA, H. : 1998, 40). O espaço disjuntivo encenado pelo filme é o locus da identificação simbólica que estrutura o domínio intersubjetivo – o domínio da outridade social – onde “nos identificamos com o outro exatamente no ponto em que ele é inimitável, no ponto em que se esquia da semelhança” (LACAN, J. apud BHABHA, H. : 1998, 265). Não é uma superposição de signos, nem um acúmulo de significados, mas um “suplemento” que, nas palavras de Derrida, constrói e representa uma imagem pela falha anterior de uma presença: “Compensatório e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *toma-o-lugar*. Como substituto, não produz relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em algum lugar, algo pode se preencher de si próprio... apenas ao se permitir ser preenchido por meio do signo

e da procuração”. (DERRIDA, J. apud BHABHA, H. : 1998, 266)

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada. É sempre a produção de uma imagem de identidade e a *transformação* do sujeito ao assumir aquela imagem. A questão é saber de que forma o mundo pode viver sua diferença e de que forma o ser humano pode viver “Outra-mente” (autrement). O cinema, pela sua habilidade metonímica, proporciona um processo de compensação ao produzir a imagem de algo além mas também uma fronteira entre lugares e significados: ali se constrói o desejo de nos reconhecermos de forma dupla, tendo a impressão de nós mesmos como outros. Ela ultrapassa as formas convencionais de afiliação: comunidade, sociedade, país, pátria, estado, ideologia, cidadania, civilidade...

A imagem cinematográfica, constitui-se em um *desejo narcísico* do um no outro: “estrutura paranóica do eu” que, segundo Lacan, é construída por identificações inconscientes – “fúrida paixão de imprimir na realidade a sua própria imagem” (LACAN, J. apud BHABHA, H. : 1998, 265).

Esse processo de deslocamento identitário desperta um mecanismo de *negação* que introduz o sistema de diferenciação. No momento em que o espectador se transporta para o mundo do outro, em que adota não apenas o seu olhar mas as suas emoções, ocorre uma superação do seu próprio eu e uma negação inconsciente do seu sentir individual. E é nesse abandono daquilo que o constitui primordialmente enquanto sujeito que torna aquele momento transcendente.

Cinema e negociação

A mensagem fílmica é configurada por um *processo de ambivalência* que inaugura uma negociação, um ato dialógico. Nas palavras de Walter Benjamin, citado por Bhabha (BHABHA, H. : 1998, 270), “a ambivalência é a aparência figurativa do dialético, a lei do dialético paralisada”. Esse confronto questiona as divisões binárias que enrigidecem as esferas da experiência social. O ato de interpretação, tal como ele acontece na recepção de um filme, nunca é simplesmente um movimento de comunicação entre Eu e Você. “A produção do sentido requer que os dois lugares sejam mobilizados na passagem por um *Terceiro Espaço* (que torna a estrutura de designação e referência um processo ambivalente)”. Esse Terceiro espaço do qual fala Homi Bhabha é justamente o intervalo *híbrido* onde acontece a apropriação, a interseção e o surgimento de algo novo. O cinema, assim, modifica e transgredir os reconhecimentos tradicionais. Esse Terceiro Espaço é a condição de negociação da diferença cultural: “uma assimilação dos contrários” que cria instabilidade e pressagia grandes mudanças. Ele garante instabilidade aos símbolos da cultura para que estes não se cristalizem e possam ser apropriados e traduzidos.

“O reconhecimento teórico do espaço-cisão da enunciação é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo do multiculturalismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do hibridismo na cultura. É o Inter – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a

possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos”. (BHABHA, 1998, 69).

Reconstruindo o real

“A tradução se dá através de continua de transformação, não de idéias abstratas de identidade e semelhança”. Walter Benjamin.

O filme, ao ultrapassar as bases da oposição, abre um espaço de *tradução*: um lugar de hibridismo que, ao articular elementos contraditórios e antagônicos, destrói as polaridades e as referências binárias tradicionais. Trata-se de um processo de transferência de sentido, onde cada objeto é construído a partir daquilo que ele rasura. A partir desse movimento a figura do povo ou da comunidade emerge da ambivalência de tempos e significados disjuntos. “O povo como uma forma de interpelação emerge do abismo da enunciação onde o sujeito se divide, o significante desaparece gradualmente”. (BHABHA, 1998, 217). O hibridismo nasce da superposição de problemáticas descontínuas.

Com esse julgamento, o fenômeno da tradução cultural se dá como estratégia de sobrevivência: viver nas fronteiras, integrar o novo, construir ligações através de elementos instáveis da vida. Esses elementos encontram-se em conflito, lutando para excluir um ao outro. Logo, a tradução emerge de um estado constante de contestação onde os diferentes sistemas de significação social confrontam-se.

Nesse processo instável, lugares híbridos sugerem que a repetição do signo nunca se dá de forma semelhante. Walter Benjamin fala em “estrangeiridade das línguas”: um núcleo intraduzível que ultrapassa a transferência de conteúdo entre práticas culturais diferentes. Nunca se trata de uma transferência total entre dois sistemas de significados.

Portanto, o cinema, ao traduzir o mundo, estabelece uma fronteira móvel através das metáforas e metonímias. Ele cria estranhamento ao refigurar o real.

“Da mesma maneira que os fragmentos de uma ânfora, para que se possa reconstruir o todo, devem combinar uns com os outros nos mínimos detalhes, apesar de não precisarem ser iguais, a tradução, em lugar de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, de maneira amorosa e detalhada, passar para sua própria língua o modo de significar do original; assim como os pedaços partidos são reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, o original e a tradução devem ser identificados como fragmentos de uma linguagem maior”.

Walter Benjamin.

Negociando o tempo

“(…) Esquecer o tempo e preservar, acumular conteúdos; transformá-los no que chamamos história e pensar que ela progride porque acumula. Ao contrário, no caso das tradições populares...nada se acumula, ou seja, as narrativas devem ser repetidas o tempo todo porque são esquecidas todo o tempo. Mas o que não é esquecido é o ritmo temporal que não para de enviar as narrativas para o esquecimento”. Lyotard.

« O passado dissolve-se no presente, de modo que o futuro se torna (mais uma vez) uma questão aberta, em vez de ser especificado pela fixidez do passado ». Forrester.

« É necessário explodir com o continuum da história e descobrir no passado os fragmentos de um futuro descartado ou refutado ». Benjamin.

A emergência dessas narrativas híbridas através da expressão cinematográfica transformou “o passado nostálgico num anterior disruptivo e deslocou o presente histórico abrindo-o para outras histórias.” (BHABHA, H: 1998, 85)

Em outras palavras, a imagem cinematográfica cria uma ruptura temporal: “ela é sempre espacialmente fendida” (ibid) ao tornar *presente algo ausente*, como a representação de um tempo que está em outro lugar. Essa imagem é uma repetição de algo que foi historicamente superado mas que reaparece refigurado no presente. Esse processo de deslocamento torna a realidade do filme liminar, sendo, simultaneamente uma substituição metafórica, “uma ilusão de presença, e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de ausência e perda” (ibid, 86). Trata-se de uma relação entre espectador e imagem constantemente renovada: “o estranho espaço e tempo entre aqueles dois momentos do ser” (ibid). O espectador é posicionado em um espaço de indecisão: nem futuro, nem passado, nem presente, e tudo fundido em um só tempo. Ele está *além*. Este além significa distância espacial, “retorno ao presente que, no processo de repetição, torna-se desconexo, deslocado” (ibid, 23); uma forma de um futuro em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório: um futuro intersticial. Essa fronteira trabalha dentro da lógica da tradução cultural ao retomar o passado e renová-lo, interrompendo a atuação do presente. Este perde, no momento em que é traduzido, suas características lineares (não se trata mais de um estágio intermediário entre passado e futuro): ele passa a ser um espaço de descontinuidade e de ruptura. O espectador perde a sua referência sincrônica. Sua experiência da realidade, no exato momento da recepção do filme, é rearticulada por dinamismos ambivalentes e disjuntivos. É dentro desse espaço fragmentado que os processos de reconstrução inauguram a

linguagem da ambivalência. Os espectadores efetuam uma viagem coletiva feita de fragmentos e retalhos culturais que são “recosturados” para criar um novo sentido.

Articulando conflitos

“É sempre possível unir um grupo considerável de pessoas no amor, desde que restem outras pessoas para receber a manifestação de sua agressividade”. Freud

A recriação cinematográfica do passado reestrutura a imaginação do presente, legitimando ou questionando memórias e presunções hegemônicas. Estas formas de *negociação* entre narrativas eurocêntricas e contra-narrativas minoritárias ocorrem no espaço mediado pelo cinema dentro do processo de tradução cultural que ele inaugura. O filme, considerado enquanto agente dessa negociação, abre um espaço de expressão para grupos minoritários oprimidos ou excluídos das narrativas globais. “Trata-se de remapear o cinema para marcar as interseções e tangenciamentos dos diversos cinemas do Novo Mundo, contrapondo constelações inteiras de práticas representacionais em um contexto relacional” (STAM, R.: 1996, 202). Ao estabelecer um face a face entre vozes de interesses conflitivos, o cinema cria espaços de discussão onde os modelos hegemônicos debatem com propostas insurgentes e reivindicativas. Ele incorpora potencialidades estéticas de práticas culturais divergentes numa dialética que desafia os discursos eurocêntricos.

Inversamente, o cinema pode constituir uma forma privilegiada de instrumento ideológico. “É bastante significativo que os primórdios do cinema coincidam com o auge do projeto imperialista, com uma época em que a Europa tinha ascendência sobre as grandes extensões de território estrangeiro e hostes de povos subjugados” (ibid, 200). O

cinema conta histórias distantes e encena grandes aventuras épicas: um meio ideal para “transmitir lendas de nações e impérios (...) mobilizar desejos próprios a uma sensibilidade nacional”(ibid.). Assim, ele revestiu um papel fundamental no fomento de identidades de grupo. A forma ocidental de cinema “disseminou um discurso colonial hegemônico e criou uma poderosa hegemonia própria através do controle monopolístico da distribuição” (ibid, 201). Para o espectador ocidental, a experiência de cinema mobilizava uma sensação gratificante de filiação nacional. O orgulho patriótico projetava-se na tela e simultaneamente alimentava as narrativas cinematográficas. A sua distribuição assimétrica constituiu uma forma segregativa de estabelecimento. Povos distantes dos grandes impérios espelhavam-se nas lendas e mitos ocidentais.

“A visualidade espacialmente mobilizada do Eu/Olhar do Império espiralou-se ao redor do globo, criando uma sensação visceral, cinética, de viagem e conquista imperialista, transformando o espectador europeu em conquistador de poltrona, reafirmando uma sensação de poder ao tomar os habitantes das colônias em objetos de espetáculo para o olhar “voyeurístico” da metrópole.(...) O cinema ocidental encorajou uma espécie de esquizofrenia ou ambivalência espectral no sujeito colonizado, que poderia, por um lado, internalizar a Europa como ego ideal e por outro se ressentir com as representações ofensivas”. Robert Stam.

Sendo assim, o cinema não dissocia-se do movimento revolucionário e das contradições que caracterizam a civilização. Cineastas de oposição usaram os recursos cinematográficos para encenar “versões alternativas da história, *contra-narrativas* estabelecidas por uma perspectiva anticolonialista, recuperando e reacentuando eventos do

passado em um vasto projeto de remapeamento e renomeação.” (ibid, 204). Gêneros surgem com novas estruturas e novas visões de alteridade que abalam as referências tradicionais da representação fílmica e estabelecem um vínculo fundamental com grupos alternativos reivindicatórios. Trata-se de um impulso inaugural que tenta “revalorizar o que era visto como negativo e tornar fraquezas estratégicas em forças táticas.” (ibid, 211). Esse movimento não é meramente defensivo. Ao contrário, eles expressam uma alternativa e uma estética inovadora. “Ao desfamiliarizar e reacentuar materiais preexistentes, canalizam as energias em novas direções, gerando um espaço de negociação fora do eixo de dominação e subordinação, um espaço de formas transmissoras de inflexões culturais específicas.” (ibid). Vozes e histórias dissonantes solidarizam-se em um desejo de reconhecimento: “(...) a poética do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos(...)” (BHABHA, H.: 1998, 24), os discursos engajados do mundo inteiro em volta de questões de sexualidade, de raça, feminismo, AIDS, povos colonizados, etc. “Devemos nos unir ao povo nesse movimento flutuante que eles estão agora moldando (...) é para essa zona de instabilidade oculta onde reside o povo que devemos nos dirigir.” (FANON, F. apud BHABA, H. : 1998, 216). Para os exilados, refugiados e imigrantes que têm como único reconhecimento aquele de seus semelhantes, o cinema aparece como uma forma de compartilhar “as memórias de subdesenvolvimento, de outros mundos vividos retroativamente, reunindo o passado num ritual de revivescência” (ibid, 199). Desta sorte, o cinema envolve o seu espectador para que ele seja parte da sua observação: a capacidade do sujeito de projetar fora de si fragmentos de si mesmo. É através dessa inscrição dentro da afetividade do outro que o espectador se torna o cúmplice de vozes estranhas. “Uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua diferença é transformada de fronteira “exterior” para sua finitude “interior”, a ameaça de diferença cultural não é mais um

problema do outro povo. Torna-se uma questão da alteridade do povo-cómo-um.” (ibid, 217).

A questão hoje não é apenas comunicar sensações, mas desenvolver a compreensão estrutural e promover mudanças. Pode-se supor que a mídia multicultural funciona como “uma incubadora para a encenação das esperanças secretas da vida social, um laboratório para a articulação segura de opressões e utopias de identidade, um espaço de fantasias comunitárias e alianças imaginadas.” (STAM, R.: 1996, 214). O problema consiste em saber se o cruzamento de fronteiras culturais permite “a libertação da essência do eu, ou se, como a cera, (...) a hibridação só muda a superfície da alma, preservando identidade sob formas protéicas.” (BHABHA, H.: 1998, 308).

2.3 Considerações sobre legendagem

Diante do exposto, observa-se que o presente objeto, a recepção do filme legendado, remete a uma discussão ampla sobre tradução, onde o termo transcende a sua definição usual para caracterizar a atividade humana: traduzir, como forma de compreender a natureza e os homens. O sujeito é inevitavelmente o tradutor da sua própria relação com aquilo que o circunda e, através desse ato, ele transforma e constrói fazendo significar aquilo que só pode existir através da sua apropriação subjetiva. Traduzir o filme implica em traduzir o outro; ler o filme traduzido implica também em traduzir traduções. Assim, todo o complexo de representações negocia com a mensagem a formação dos significados e a construção de uma realidade.

Dessa vasta rede de significados emergem os atos específicos de comunicação em que as mensagens singulares participam de um todo.

O presente foco considera uma mensagem auxiliada por outra. Isto significa levar em conta interações que se desdobram e remetem a construções distintas colocadas em interconexão. Entende-se que tal cenário se manifesta através de um processo complexo de agenciamento, onde as tensões múltiplas são resolvidas por meio de uma negociação singular.

Nesta matização cultural generalizada, a abordagem não pode se restringir a uma simples observação das reações psíquicas individuais; ela remete ao conjunto de elementos estruturais que estabelecem a interação. O sujeito em relação, em toda descrição fenomenológica, não pode ser considerado como uma manifestação isolada. Subjacente a toda atividade comunicativa existe um contexto de discussão.

Em que medida, logo, pode-se considerar o fenômeno da captação do filme

legendado a partir da problemática acima desenvolvida?

Reafirma-se que o sujeito, ao reconhecer na obra fragmentos do seu horizonte, é capaz de contribuir na formação do sentido. Assim, ele mobiliza, pelos afetos e processos de reconhecimento, um leque de opções presente em sua bagagem subjetiva. Estas reminiscências afloraram para estabelecer o enlaçamento entre o sujeito e a obra e caracterizar a apropriação alimentada pelos vínculos preexistentes à relação. Estes são frutos de características compartilhadas e dos processos sociais pelos quais se estabelece a relação do sujeito com o mundo.

Considera-se o cinema enquanto representação do homem. A partir de tal colocação, cabe afirmar que, ao descrever a realidade individual e coletiva, a imagem cinematográfica acomoda o quadro de interação entre o sujeito e a obra. Assim, a mensagem legendada, com suas ambigüidades e carências, é absorvida a partir de um processo de cooperação favorecido. Os elementos de reconhecimento asseguram o contrato apesar dos desgastes da intermediação. Ao assistir o filme, o espectador destaca na obra familiaridades e acomoda-se às estranhezas restituindo aquilo que não é explicitamente capturado. Se o filme representa as aspirações psíquicas do indivíduo e da coletividade, ou ainda de determinadas comunidades, ele estabelece, de antemão, a cooperação do espectador motivando a assimilação da mensagem.

O filme, ao apresentar o processo de penetração do homem no mundo, é tido simultaneamente como um espaço de distanciamento e de aproximação. Ao observar-se na tela, o sujeito estabelece um diálogo interno que o coloca em uma “situação cinema”. Esta se caracteriza pela extrema inserção do espectador na mensagem. Assim sugado, ele reage aos mais ínfimos elementos presentes explicita e implicitamente no filme. Logo, a legendagem,

apropriada dentro do fenômeno geral de recepção da mensagem, oferece pontos de partida que sustentam o ato de reconstrução da mensagem pelo espectador. Estes elementos despertam uma cadeia de sensações e reconhecimentos.

Nas situações mais típicas, textos escritos são submetidos a uma tradução que resulta em um texto escrito e mensagens orais são submetidas a uma tradução que resulta em um texto oral. A legendagem é a tradução de uma linguagem oral para uma mensagem escrita. Portanto, a fala, que é sempre acompanhada de inflexões que manifestam pressupostos, subentendidos, atitudes sujeitos às variações do diálogo apresenta características que não serão resgatadas pelo texto escrito. Assim, a expressão corporal se articula com a língua, (por vezes a substitui), desestruturando e invertendo as relações entre falantes. A oralidade carrega um nível de informalidade dificilmente superável pela reprodução escrita. O espectador tem, no entanto, acesso a uma combinação de fatores visuais e sonoros que, captados simultaneamente constituem a mensagem. Assim, ao perceber entonações, ritmos, gestos, expressões faciais, etc. congregados à tradução escrita e dentro de um espaço discursivo e de uma narrativa, ele substitui os elementos portadores de sentido aos quais ele não tem acesso por outros que pertencem a sua cadeia de significados. Ao mobilizá-los o sujeito insere a sua experiência de mundo em um quadro menor, os limites do filme, produzindo um deslize de representações.

A medida que o espectador mergulha no filme a dificuldade de assimilação de elementos múltiplos desaparece: na progressiva captação, o cérebro executa um trabalho sofisticado de compensação de “ausências”. O espectador atualiza a obra trazendo-a para um espaço redefinido a escala de sua vivência. Portanto, a mensagem transcende o tempo e o espaço para se reencaixar em uma realidade subjetiva inaugural. Dentro do processo geral de

apropriação, o sujeito também personaliza a tradução dos diálogos ao reconhecer algo na obra que lhe diz respeito: a interação é alimentada por um vai e vem entre reconhecimento e familiarização. A identificação de elementos familiares favorece a participação imaginária e desperta todo um campo sensível tanto da fantasia quanto da memória. Assim, revela-se um leque de elementos compartilháveis que permitem tal assimilação: as expressões faciais, demonstração de estados da alma, gestualidade, estão presentes na mensagem apesar da variação dos registros específicos de cada língua e cultura. De fato, melodias e gestos similares podem ter significados diversos. Porém, pressupõe-se a possibilidade de um compromisso que viabilize a comunicação. A partir de uma mensagem pretendida, constrói-se uma mensagem efetiva. Esta sofre um processo de virtualização no qual características se transformam e se acomodam. Assim, o texto produzido (tanto o filme quanto a legendagem) sofre uma reformulação. Os elementos são rearticulados, como que dublados virtualmente pelo espectador que colore os espaços brancos da tela.

Em síntese, a tela é o palco para a encenação de mitos e símbolos presentes e atuantes na sociedade. As realidades urbanas são apresentadas com suas características locais porém, retratam contextos compartilhados. Assim, violência, vida quotidiana, solidão, fluxos de massa, consumo, etc. pertencem ao horizonte transcultural. Nele se reconhecem os espectadores os mais diversos. A mensagem legendada oferece, inserida nesse quadro, um texto que viabiliza o reconhecimento de situações similares. Para tanto, o espectador se utiliza de correspondências que ele inaugura e que dão sentido aos elementos localmente definidos. As realidades específicas, transformam-se, através desse processo, em realidades compartilhadas: favelas brasileiras tornam-se subúrbios franceses, preconceitos raciais tornam-se preconceitos econômicos, e assim, por deslize, a mensagem reveste peculiaridades

em função do olhar de cada espectador.

A segunda orientação considera o cinema enquanto agente de tradução.

Ainda que o cinema possa haver perdido seu lugar no centro do consumo de massa de histórias e imagens, ele ainda participa das narrativas e do imaginário popular. Ele se estabelece enquanto um sistema dinâmico que reage às contingências da história e se transforma em função de novos desafios e novas configurações sociais.

Logo, a partir das mudanças radicais que vêm ocorrendo nas últimas décadas, transforma-se o modo pelo qual se vê e se faz cinema, a relação com o público e o modo como o cinema passa a representar e influenciar o imaginário. A partir desta perspectiva, a legendagem também intervém dentro de um processo geral de modulação da realidade. A medida que o sujeito, colocado através da mensagem filmica, em situações diversificadas e estrangeiras, se familiariza com o distante, seu nível de aceitabilidade aumenta. Portanto, ao ampliar o seu horizonte, acrescenta e combina às suas, características do outro e integra perspectivas novas. Tal atividade proporciona ao indivíduo uma maleabilidade crescente da qual se beneficia a mensagem legendada. O espectador habituado ao constante exercício de apropriação, acata as solicitações implícitas do texto motivando o processo de compensação das ambigüidades contidas tanto no filme quanto na tradução. Fortalecido por tal articulação, o espírito se relaciona com os mais diversos estímulos assimilando a cada instante a captação do novo e do desconhecido. Ao abrir o seu leque de representações, o sujeito rompe com padrões e transforma o seu sistema de percepção. Logo, dotado de um vasto potencial de reação, ativa sensibilidades a partir de fatos que, a priori, não lhe dizem respeito. Em realidade, o processo consiste em cativar progressivamente o

desconhecido e criar solidariedades que se configuram justamente a partir da mensagem. É nesse enlaçar das diferenças que toda mensagem, inclusive a legendagem, se torna compartilhável.

3. Cinema e tradução: a questão do tradutor

“A tarefa do tradutor é libertar na própria língua aquela língua pura, que está exilada na estrangeira; libertar na transpoetização aquela língua que está cativa na obra.” Walter Benjamin

A pesquisa dificilmente poderia não se valer do campo disciplinar da tradução. A legendagem, embora inserida em uma mensagem cinematográfica recebida pelo espectador como um todo significativo, é uma tradução. Levanta inevitavelmente discussões sobre o ato tradutório e as suas implicações, assim como o papel do tradutor dentro da perspectiva geral de leitura. Foi necessário percorrer as grandes linhas desenvolvidas que evidenciam a relação entre a formulação lingüística e o sentido que ela transporta. Para tanto, a busca de respostas a tais indagações exige uma análise detida dos diversos fatores intra e intersubjetivos, temporais, lingüísticos e culturais que se fazem presentes e exercem variadas influências sobre o processo tradutório e, logo, sobre seu produto, o texto traduzido. Assim, foram abordados três aspectos teóricos:

- em primeiro lugar, a questão voltada para a teoria geral da linguagem.
- em seguida, os conceitos de traduzibilidade e de fidelidade que caracterizam a questão da tradução literária
- finalmente, a problemática específica da tradução de filmes e mais precisamente da legendagem

3.1 Tradução e teoria sócio-lingüística

Toda comunidade humana é dotada de uma linguagem fundamental. Trata-se da utilização dos meios fônicos ao serviço da atividade simbólica. Não existe, tampouco, linguagem humana que não se manifeste na língua, conjunto finito de meios que permitem gerar um número infinito de mensagens. Esta se baseia em uma capacidade da espécie humana universal no seu princípio.

Inversamente, a capacidade comum entre os homens de constituir uma língua se manifesta sob a forma, não de uma língua universal e biologicamente gerada pela capacidade da linguagem, mas por uma pluralidade de línguas, culturalmente constituídas, cada uma própria a uma dada comunidade humana, e distinguindo-se das outras. É de uso comum definir a linguagem como meio de comunicação. No entanto, pela diversidade das línguas, os indivíduos que pertencem a comunidades lingüísticas distintas, muitas vezes não podem se comunicar.

A língua se caracteriza fundamentalmente por seu caráter social: ela é um fato, não apenas de comunicação mas de segregação e de separação em relação à totalidade da espécie, transcendendo o individual; porém, ela fica “aquém” do universal e até o nega.

Outro paradoxo: a *linguagem* é uma capacidade universal, a *língua*, um fato social, coletivo e um e outro somente são acessíveis à observação por meio de manifestações sempre *singulares*, individuais. Nunca estamos frente à linguagem em sua generalidade, nem mesmo frente à língua em sua abstração: observamos *atos* de fala, isto é, *eventos lingüísticos*, sempre singulares e caracterizados por circunstâncias particulares de sua emissão. São sempre *mensagens* lingüísticas onde existe um *alguém* (definido no tempo e no espaço, com sua

própria voz, sua experiência, suas idiossincrasias lingüísticas) que diz *algo* (particular e único) sobre um *tema* particular, a outro *alguém*, em *circunstâncias* que não se reproduzirão nunca de forma estritamente idêntica. Assim, os homens nos seus atos de comunicação não trocam língua mas mensagens.

A partir desta perspectiva, é uma abordagem *tri-polar* que parece necessária para apreender os fatos da tradução. Ao inserir-se entre as línguas e as mensagens, a tradução buscar tornar comunicáveis ATOS DE FALA. Por sua simples existência, postula a possibilidade de uma dissociação entre mensagem como *conteúdo* comunicável e a língua (social) que a expressa. O objetivo tradutório postula, logo, a existência de universais de linguagem, que vão além do caráter social da língua através da qual ela se manifesta. Ao fazê-lo, ela levanta vários problemas teóricos: em que nível de linguagem a tradução opera? No nível das línguas? Se for o caso, revela que, por trás da aparente diversidade dos sistemas lingüísticos existem universais de linguagem que seriam universais de língua? Ou, ao contrário, se não for o caso, isto é, se a diversidade observável das línguas não for apenas superficial mas profunda, e se não for subentendida por nenhum caráter de universalidade – a tradução não é fatalmente uma derrota, ou, no melhor dos casos, um mal entendido?

Antes de buscar uma resposta a estas perguntas, é necessário definir o que constitui o OBJETO da tradução: sobre o que ela opera, qual o objetivo final? Uma simples definição de dicionário diria: “*Traduzir é transpor aquilo que está sendo enunciado em uma língua, em outra, tendendo a uma equivalência semântica e expressiva de dois enunciados*” (Petit Robert). É uma definição cautelosa: o que é AQUILO? Esse objeto pode variar consideravelmente, *quantitativamente* e *qualitativamente*: uma simples frase (ou até uma

palavra inscrita em um cartaz) até uma obra completa em 15 volumes de algum escritor. Mas, em todos os casos, é do mesmo fenômeno que se trata: substituir uma mensagem (ou parte de uma mensagem) enunciada em uma língua por uma mensagem equivalente enunciada em outra língua. Isso não significa que possamos apreender objetivamente esse conteúdo e isolá-lo daquilo que o contem. O Conteúdo é evidentemente tributário da comunicação. Assim, conclui-se que o mal entendido faz parte integrante da tradução, assim como ele é inerente a todo ato de comunicação pela linguagem. Trata-se de uma relação comunicativa que se substitui à primeira ou que a completa (no caso da legendagem). Esse novo ato se fundamenta numa relação de equivalência, ou seja as mensagens originais e traduzidas devem manter entre si um certo grau de equivalência. Tal correspondência constitui um dos principais desafios para a reflexão. Dessa substituição decorrem alterações múltiplas (tanto da dimensão temporal, espacial e dos participantes da interação) e a configuração específica de cada uma das situações comunicativas, de suas variações e do modo de interação entre os membros produzem um número de interdependências, determinações e conformações teoricamente infinito, embora passível de categorização. Nesta perspectiva, convém encetar a exploração dos fatores que intervêm no ato tradutório: dimensões temporais, participantes e canais.

A questão *temporal* na tradução é algo complexo. Várias dimensões se sobrepõem e interagem: a distância entre o processo de produção do texto original e a leitura desse texto pelo tradutor, a distância entre a leitura do texto e a produção da tradução e finalmente a distância entre a produção da tradução e a sua leitura pelo receptor final. Logo, manifestam-se diferenças diacrônicas de natureza lingüística, referencial, de visão de mundos que surgem como processos de atualização da mensagem. Com o progressivo distanciamento temporal, o texto deixa paulatinamente para trás a sua estrutura discursiva para materializa-se

em uma imagem, objeto de uma relação intelectual e afetiva.

Se os momentos são outros, os destinatários, presumidamente, são outros e a motivação dificilmente será idêntica. Em qualquer situação em que ocorre interação se estabelece entre os participantes uma rede de relações imagéticas que se constitui de forma dinâmica. No desdobramento da relação dialógica ocorrem constantes ajustes no intuito de promover uma sintonia entre os interlocutores. No caso da tradução, a rede de relações imagéticas se desdobra em dois atos comunicativos diferentes. O emissor do original e o destinatário final tendem a permanecer como hipóteses, construções mentais e instâncias virtuais. O tradutor, enquanto receptor e emissor, deve negociar os significados e os sentidos com o texto original, com o construto mental que corresponde à sua visão do autor original do texto e com aquele do conjunto de receptores da tradução. Com efeito, seus interesses não são necessariamente coincidentes com a do receptor final.

Com efeito, a questão da relação entre os códigos é o que há de mais tangível no processo tradutório. Apesar das peculiaridades estruturais de cada língua que, a priori, excluem a possibilidade de correspondências biunívocas entre os códigos, existe um plano conceitual em que se pode vislumbrar a transculturalidade ou, ao menos, paralelismos, similitudes suficientes para que a tradução, no seu sentido específico como amplo, possa se realizar. Evidencia-se que a tradução se institui precisamente na diferenciação: são duas mensagens, duas roupagens linguísticas, visando fins comunicativos similares que se aproximam o suficiente para que uma seja percebida como “equivalente” a outra. Entre um código e outro sempre haverá discrepâncias pois a sua própria natureza resulta em soluções distintas, não-paralelas: a visão de mundo imbricada em cada língua, isto é, o conjunto de representações da realidade, nunca é similar. Trata-se de uma transformação de uma língua

em outra e, por conseqüência, de um texto em outro. “Vivenciar o mundo é algo que se faz através da linguagem, instituindo relações de intimidade com esse mundo” (AUBERT, F.H.: 1994, 36). Essa intimidade se efetiva de um lado com o mundo da linguagem ao instituir redes associativas e de outro, no uso de imagens assimiladas pela realidade de cada cultura.

A todo esse complexo de imagens, associações e representações, acrescenta-se o peculiar de cada indivíduo com a sua “biografia lingüística” (ibid, 39).

Evidencia-se, assim, que a visão de mundo não constitui um conjunto estável de valores. A língua incorpora em sua estrutura formal e em seu uso todo um repertório cultural que delimita o quadro de apreensão com um conjunto de matizes que dificilmente encontram correspondências em outro idioma. Ela “conduz o espírito humano, mesmo que por inércia, a pensar, sentir e dizer o mundo de determinada maneira ou de um conjunto limitado de maneiras percebidas como típicas do complexo língua/cultura em questão” (ibid, 41). Na fronteira entre as estruturas instáveis institui-se, entretanto, um espaço de reelaboração que viabiliza a percepção e o reconhecimento da alteridade cultural. Logo, a visão de mundo inerente a cada sistema não condena a possibilidade da tradução. Embora imponha dificuldades evidentes que variam em intensidade, a tradução caracteriza a atividade humana.

Levando em conta todos esses fatores, entende-se que na passagem de uma língua para outra se passa também de um *limite referencial* a outro: realidades extralingüísticas efetivamente distintas. Uma das dificuldades da tradução é encontrar numa língua meios de expressão para significar um referente que não pertence ao seu complexo de significações. Para tal desafio, pode-se conceber substituições de um referente por outro através de um processo de deslize, ou seja por correspondência cultural: chegar a alguma

solução “híbrida”, mesclando elementos de ambos os contextos para obter um significado por aproximação. Acrescenta-se o fato de que culturas diversas utilizam designativos similares (que proporcionam uma correspondência lexical óbvia) para realidades distintas: a apreensão do traduzido tem como pano de fundo um quadro referencial outro. Assim, o ato tradutório pode tomar rumos distintos: a aniquilação de qualquer signo de estrangeiridade, sotaque, estranheza e exotismo ou a preservação proposital do estranhamento como especificidade discursiva. Por analogia, trata-se de conduzir o leitor para a outra borda ou de trazer a ele aquilo que ali se encontra. Nos textos literários, mais culturalmente marcados, a especificidade impõe-se como elemento constitutivo: criar estranhamento para que este seja apropriado pelo leitor como tipicamente do outro. A arte da apropriação se dá justamente no momento em que o desconhecido, o outro se torna familiar: no confronto das liminaridades de onde surge o híbrido, transformando para criar o novo. Assim, no texto literário a especificidade referencial é considerada como inerente, não exigindo verbalização e, logo, escapando ao controle da tradução.

Nesta perspectiva vem a tona o contexto contemporâneo, matizado e miscigenado pela internacionalização dos valores, delineia-se uma cultura generalizada onde a especificidade referencial é menos isolável e se insere em uma vasta rede de significados compartilháveis: “E assim por indefinidamente diante, matizando, a cada momento, cada gesto, cada rotina impensada, do despertar ao dormir e além dele, com uma qualidade cultural própria, que dispensa o recurso aos extremos exotismos (...) para a adequada caracterização do problema de enfrentar” (AUBERT, F.H.: 1994, 50). A tradução encontra-se subordinada a esse quadro: se por um lado, sua tarefa é viabilizada ao extremo, por outro, ela é também agente dessa realidade. Em sua definição mais ampla, a tradução é a atividade do compartilhar

por excelência, onde, nas palavras de Derrida, “todas as diferenças só são traduções do mesmo que se projeta ou se reflete em ordens diferentes” (DERRIDA, J.: 1998, 146). A leitura que se faz do outro é sempre uma leitura de si, renovada pela diferença do objeto dessa leitura. Logo, a cultura global surge do próprio movimento de apreensão do que não é familiar: um fluxo contínuo de assimilação e aculturação que se renova progressivamente. Desse vai e vem entre ida e retorno, descoberta e aconchego, “nó e ninho”, as leituras surgem como tradução permanente do mundo tanto do outro como daquele em que se vive e se estabelecem as realidades de um dado sujeito. Entretanto, não se pode pretender resgatar toda a rede associativa de imagens que os termos despertam em um falante de uma língua. É inevitável, a cada ato tradutório, efetuar conciliações recorrendo, eventualmente, a mecanismos de compensação, de correspondências por vezes distantes, mas principalmente de reconstrução inerentes ao próprio ato da leitura. Tal observação leva a considerar o conceito de fidelidade ao texto original e em que medida a tradução não é sempre um ato de “desconstrução” e de recriação.

3.2 A tradução literária

« As idéias estão contidas e praticamente engastadas nas palavras como pedras preciosas num anel. Elas se incorporam às palavras como a alma ao corpo, de tal modo que constituem um todo. As idéias são, portanto, inseparáveis das palavras e, se separarem delas, não serão mais as mesmas. Escapam ao intelecto e ao nosso poder de compreensão; tomam-se irreconhecíveis, exatamente o que aconteceria à nossa alma se se separasse de nosso corpo. Giacomo Leopardi (Apud Steiner, G. *After Babel*, nota 1, p.242)

A operação tradutória consistiria, na perspectiva clássica da reflexão sobre tradução, em reexpressir uma “intencionalidade” comunicativa com outros meios. No caso da tradução literária, questões primordiais como a constituição e transmissão do sentido de uma mensagem ou a natureza dos mecanismos que presidem a transcodagem, embasam a reflexão.

Desde a época simbólica, considera-se a literatura pouco comunicativa. Sua função básica é transmitir uma mensagem afirmando que o texto do romancista ou do poeta encontra em si mesmo sua razão de ser. Essa visão do escritor cortado do mundo que, em nenhum momento, considera o leitor e que aborda a obra como uma produção, tem o mérito de lembrar que a literatura, mesmo revolucionária, não tem preocupação utilitária. Como toda forma de arte, ela continua sendo um combate para eternidade com o silêncio: entre morte e esquecimento. Não transporta uma informação concreta com objetivos precisos. De início, é necessário admitir que é difícil pensar arte de uma maneira unitária. Trata-se, antes de tudo, de reconhecer o caráter artístico das realizações sem buscar atributos de um tipo ideal, mas procurando compreender quando algo produzido é destacado por uma comunidade enquanto

padrão de beleza digno de ser contemplado e cultivado pelo grupo. Assim, o texto literário carrega uma vivência, um olhar para o mundo e valores estéticos que deixam sua marca ao leitor. Essa comunicação é imperfeita devido ao seu caráter diferenciado no espaço e no tempo. Não é um processo linear mas uma série de vai e vens que interagem com dados extratextuais estocados na memória do leitor. Essa assimetria requer uma atividade de compensação que solicita a criatividade e a imaginação do sujeito assim como a sua intuição.

Da mesma forma, o tradutor é também um leitor que apreende a obra através de sua subjetividade. Assim sendo, a questão da tradução literária remete ao conceito de *fidelidade*. Se a função da tradução é dizer a mesma coisa que a obra original, ou seja, encontrar um núcleo invariável, é preciso observar a relação entre a formulação lingüística e o sentido que ela transporta. Isto sugere necessariamente uma explicitação do funcionamento da linguagem humana. A fidelidade seria a relação idônea que o tradutor estabelece com o original. É necessário interrogar-se sobre a natureza dessa relação em face a dicotomia entre a forma lingüística e o sentido. Essa relação passa por um processo em etapas: compreensão, desverbalização, reexpressão. Ao compreender o texto, o tradutor interfere com seu saber lingüístico e extralingüístico mobilizando seu saber pertinente. O resultado final desse processo é o entendimento do sentido em uma síntese não verbal. O tradutor mobiliza este saber para encontrar equivalências e produzir um novo texto, efetuando escolhas e adaptações que fazem com que toda tradução seja diferente.

A grande maioria dos escritores e poetas que abordaram a questão da tradução de textos literários considera que traduzir é destruir, descaracterizar. Para muitos a tradução poética é teoricamente impossível. Para outros a eventual traduzibilidade do texto é um sinal de inferioridade. Tal ponto de vista define a fidelidade como fidelidade ao sentido.

Para ser fiel ao sentido o tradutor teria que ser fiel a um “querer dizer” do autor e, em seguida em sua reexpressão, aos modos próprios que a língua de chegada oferece para exprimir esse querer dizer.

Contudo, toda interação comunicativa sofre um processo conformado por três tipos de mensagens: a mensagem pretendida, ou seja, a intenção comunicativa, a mensagem virtual que se constitui do conjunto de leituras possíveis e a mensagem efetiva que se realiza na recepção e que é condicionada tanto pela expressão linguística quanto pela intenção e o saber do receptor. A comunicação é subordinada a um compromisso instável fruto de uma negociação entre os diferentes tipos de mensagem: a intenção e as possibilidades expressivas de um código assim como aquelas do próprio emissor com a recepção subjetiva do leitor. Essas mensagens mantêm uma relação de cooperação, não de identidade. A mensagem efetiva, apreendida pelo receptor através da sua competência tanto linguística como empírica (códigos e referentes), de sua intencionalidade e das diversas variáveis circunstanciais (atenção, ambiente, participantes e interferências, dinâmica, etc.) se efetiva por compromisso em que as potencialidades da mensagem virtual são igualmente apreendidas parcialmente e reconfiguradas. No caso da tradução interlingual o processo se duplica ao passar por uma nova expressão linguística, em um código e referentes diferenciados com qualidades e restrições diferentes redundando em nova mensagem virtual que, por sua vez, será apreendida como uma nova mensagem efetiva. Parece, logo, evidente que não se pode exigir uma fidelidade àquilo que, por definição, não é acessível.

É, no entanto, de se esperar que o tradutor tenha algum tipo de compromisso com as expectativas e necessidades dos receptores, ou melhor, com a imagem que ele se faz de tais expectativas: procurar, para tanto, um centro de equilíbrio que não é definível a priori,

mas que oscila em função das condições de emissão e recepção das mensagens.

Para os fins da reflexão é necessário reformular o conceito de texto original e, por conseguinte, a própria idéia de fidelidade. O texto não é um receptáculo de conteúdos estáveis e mantidos sob controle. Ele só pode ser abordado através de uma interpretação que o faz significar. Aquilo que é considerado verdadeiro por um leitor é orientado pelos fatores que circunstanciam os atos da comunicação (concepções, contexto histórico e social, etc.) e que constituem a história pessoal de um indivíduo. Portanto, a impossibilidade de resgatar as intenções e o universo do autor, sendo eles inevitavelmente constituídos por uma visão subjetiva, faz do ato tradutório um exercício de transgressão que, a momento algum, pode ser tido como uma anulação. O texto é sempre lido sem a aprovação do seu autor. Ele é “visitado” por um leitor singular e se desvincula do ato de criação no exato momento em que se inscreve no domínio público. Assim sendo, a intenção passa a ser apenas um elemento hipotético e virtual que auxilia a construção de uma interpretação coerente. No entanto, não se trata de desconsiderar aquilo que se apreendeu a respeito de um autor e do universo que circunscreve a obra, mas de reinscrever a visão de um autor, produto de expectativas e de horizontes de subjetividades, em um universo inaugural: a presença do autor depende unicamente do papel que o leitor lhe outorga.

Contudo, ao criar sentido no ato da leitura, o sujeito não produz uma interpretação exclusivamente delimitada. Ele se inscreve dentro de uma “comunidade interpretativa”: a leitura é também produto das histórias individuais, o conjunto de outras leituras, os autores de referência, a visão de mundo que essas leituras favoreceram, etc.

A partir de tais observações, questiona-se a possibilidade de qualquer critério objetivo de avaliação de textos e de traduções. A tradução seria inevitavelmente

impossível se postulasse por uma transição de significados estáveis. Mais uma vez, o viável é uma transformação. Em suma, a tradução será fiel não ao texto original mas àquilo que se considera ser o texto original: uma interpretação que é sempre o produto do que o sujeito é, sente e pensa. Assim, uma tradução nunca é definitiva e aceita por unanimidade em qualquer época e lugar. “Toda tradução é apenas um modo algo provisório de discutir com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, W.: 1994, 18). Ela é, como o texto, um objeto mutante e mutável. O tradutor constrói paralelamente ao original, nas palavras de Haroldo de Campos, “o texto de sua “transcrição”, de pois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalingüístico”.(CAMPOS, H.: 1991, 18). A tradução opera a partir de deslizos, “graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências, ao “extraditar” o “intracódigo” de uma para outra língua (...)” (ibid).

Na perspectiva da *Estética da Recepção*, a arte literária se encontra no ato da leitura. O sentido não pertence ao texto mais ao processo no qual as estruturas textuais e a idealização do leitor interagem. Durante este processo, o leitor constrói uma noção geral não formulada e discerne elementos de significado que nascem dessa construção. O texto só vive através do leitor e da história do envolvimento do leitor com esse texto. Ele é a fonte principal de sentido: “EU não é um sujeito inocente, anterior ao texto, mas vai lidar com o texto como se fosse um objeto a ser desmantelado ou um lugar a ser ocupado”. (BARTHES, R.: 1979, 75). A palavra sendo ambivalente, o ato da leitura pressupõe uma interpretação que, nas palavras de Derrida, significam uma “desconstrução”. Isto é desconstruir um significado para, no ato de apropriação, reconstruí-lo. Ele mostra como o tradutor transforma uma palavra em outra numa mesma língua ou entre duas línguas, numa cadeia de substituições evidenciando e praticando a diferença:

“Desconstruir era também um gesto estruturalista, em todo caso, um gesto que assumia uma certa necessidade da problemática estruturalista. Mas era também um gesto anti-estruturalista – e seu destino se deve, por um lado, a esse equívoco. Tratava-se de desfazer, descompor, densedimentar as estruturas (todas as espécies de estruturas, lingüísticas, “logocêntricas”, “fonocêntricas”) (...)” (DERRIDA, J: 1998, 21)

A questão da tradução assim como a noção de fidelidade, abordadas por este viés, encontram-se redefinidas. Se a atividade do leitor é que gera o sentido, a tradução estará delimitada pelo ato da interpretação e não há fidelidade possível. O tradutor-leitor incorpora ao texto original fragmentos do seu horizonte e redefine a sua qualidade. Nenhuma palavra, nesse sentido, é definitiva. Ela se estabelece “em relação” ao inserir-se em um novo contexto dialógico. O leitor visualiza na obra uma nova experiência e a faz significar dentro do seu sistema de compreensão. Ocorre um deslize a partir de uma proposta exterior ao sujeito. Este se apropria da mensagem importando-a para o seu espaço de subjetividade.

Existe, no entanto, uma estrutura subjacente do texto que afeta o leitor e que é condição elementar da interação. A leitura não é uma atividade completamente aleatória. Os elementos que pautam o texto dando direção à leitura também orientam a tradução. O núcleo estável do texto assegura a sua viabilidade em certa medida: ele é reconhecível mas refigurado, reformulado e assim redefinido.

Walter Benjamin, em sua abordagem da tradução, começa justamente por questionar o caráter comunicativo da obra de arte. A partir dessa colocação principal, ele destaca as características da má tradução, “uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, W. apud CAMPOS, H.: 1991, 20). Benjamin, precedendo o

movimento da estética da recepção, inverte o propósito tradicional da tradução, o de restituir o sentido. Ele transcende a consideração do conteúdo e de sua transmissão abalando o princípio da “tradução servil”, atribui ao texto original a tarefa de preconfigurar, ordenar o conteúdo destituindo o tradutor dessa tarefa e outorgando-lhe a sua verdadeira missão: atestar a afinidade entre as línguas. Esta “se projeta no plano da intencionalidade oculta em cada uma delas e que as faz tender para a convergência reconciliada na plenitude da língua pura” (CAMPOS, H.: 1991, 20). Benjamin promove como essencial para a tradução o “não comunicável” que permanece “intangível”. O tradutor tem a tarefa de “redoar” em sua língua as formas significantes que estão cativas nas obras de arte como “germes de língua pura”. O pré-requisito para uma tradução “plena de forma” que corresponda “à essência de sua forma” está no “valor em vigor” da linguagem do original. “A tradução vem depois da obra e responde ao “estágio do seu perviver”” (ibid, 21): o desdobrar do original na recepção das gerações sucessivas sempre renovado e “fundamentalmente eterno”. Nessa sobrevivência o original se altera e se atualiza: trata-se de “representar a obra, no tempo em que surgiu, o tempo que a conhece.” (ibid, 22).

O tradutor é um leitor-autor que, levado ao extremo, é suspeito de “traição” em relação à obra original. No entanto, Benjamin põe o original a serviço da tradução, sem excluir a “aura” desse original. Ele “desterra a aura do texto de origem para o ponto messiânico da língua pura, acentuando o aspecto provisório do traduzir.” (ibid, 25).

Finalmente, a tradução estaria envolvida em uma determinação maior: a *prática da diferença*. Ao participar das distinções entre as línguas, ela inevitavelmente evidencia as suas semelhanças e é entre diferença e similitude que ela se estabelece: uma palavra substitui outra evidenciando e praticando tal diferença. Assim, o tradutor não é um

“bígamo fiel com lealdade dividida entre uma língua nativa e uma estrangeira” (JOHNSON, B.: 1998, 12). Ele está dividido entre duas fontes. “Quem é bígamo é necessariamente duas vezes infiel, mas de tal maneira que ele deve levar ao limite máximo a própria capacidade de fidelidade” (ibid, 28).

Tais considerações remetem, mais uma vez, aos conceitos desenvolvidos por Derrida onde todo o seu empreendimento pode ser visto como uma análise do processo de tradução que atua em qualquer texto. Ao estudar a “différance” da significação ele afirma que a língua só pode existir no espaço de sua própria estrangeiridade em relação a si mesma. Entre os dois, existe o lugar da imaginação, ou simplesmente do pensamento. Partindo disso, “todas as diferenças só são traduções do mesmo que se projeta ou se reflete em ordens diferentes” (DERRIDA, J.: 1998, 146). A tradução entre dois mundos, que na verdade são um só, é assegurada pelo jogo da reprodução imaginativa, onde imaginação e razão são uma única e mesma coisa, “mas uma no ideal e a outra no real” (ibid). A tradução coloca uma novidade, “a impõe e a sobrepõe, da mesma maneira que assegura a passagem por cima da particularidade referencial” (ibid). Assim, o tradutor pode compreender as palavras sem pensar o que elas dizem. Essa aptidão a ver cada coisa como ela se apresenta na idéia pode ser justamente a tradução do real no ideal: “uma transferência refletidora” (ibid, 154). Desse movimento, surge a dualidade das linguagens derivada como efeito de reflexão ou de reflexo e efetuando a transferência. “A língua é um fenômeno vivo; a vida ou o espírito vivo fala na língua; da mesma forma, a natureza é um autor, o autor de um livro que devemos traduzir com a competência de um filólogo” (ibid, 156). Cada língua ocasiona, de ambos os lados dos sujeitos envolvidos na tradução, uma “prova do estrangeiro”. Afinal, a prática da diferença só se efetiva na tradução se pensarmos não apenas na multiplicidade das línguas, mas também no

que essa multiplicidade encena, ou seja, a tradução recíproca na produção e transformação infinita de significados.

“Se a inteligência pudesse, em um só ato de saber, apreender realmente a totalidade absoluta como sistema acabado em todas as suas partes, ela ultrapassaria sua finitude. Ela não teria necessidade de traduzir. Ela conceberia o todo como um além de toda determinação. A partir do momento em que há determinação, há diferenciação, separação, abstração. (...) A apresentação real do saber supõe essa separação, poderíamos dizer essa divisão e essa tradução do trabalho filosófico. O “saber originário” não pode se tornar real, realizar-se em sua unidade em um só indivíduo.(...)” (ibid, 158)

Enfim, em uma abordagem psicanalítica da tradução, o tradutor escuta o inconsciente lingüístico que aflora nas palavras e as diferenças entre línguas que *dizem* por vias diferentes. A língua mostra o que está falando através dela mesma fazendo com que todo texto derive um assunto e o desloque. Em suma, todo pensamento poderia ter sido ditado por uma língua e existido apenas através dela. As descobertas intelectuais, logo, não dependeriam de um vocabulário, um léxico, mas sim de um estilo, uma sintaxe: menos uma questão de língua do que de linguagem. Isto significa explorar os caminhos do pensamento através dos meandros e desvios do sentido. “Um texto só sobrevive se é, ao mesmo tempo, traduzível e intraduzível. (...) Totalmente traduzível, ele desaparece como texto, como escritura, como corpo da língua. Totalmente intraduzível, mesmo no interior do que acreditamos ser uma língua, ele morre logo” (DERRIDA, J.: 1998, 110). Traduzir significa, pois, passar por um aprendizado de liberdade, uma forma de experiência analítica, variável em profundidade e qualidade: um processo graças ao qual se coloca toda uma crítica e interpretação renovadas do

texto em uma relação dialógica baseada no equívoco, nos valores móveis das diferenças, diferenças estas que dão acesso ao dizer da palavra livre.

“Nada jamais vem à superfície
tal como estava nas profundezas” Freud

3.3 Tradução de filmes : a legendagem

Toda a reflexão anterior contextualiza a legendagem dentro de uma problemática ampla sobre a tradução. A tradução de filmes, considerada a partir desta perspectiva, levanta questões específicas que a diferenciam, de certa forma, da tradução literária: trata-se da transformação de um texto falado em um texto escrito, onde as peculiaridades de cada meio devem ser levadas em consideração.

A legendagem é anterior à fala: o filme já se utilizava de um suporte textual quando ainda não havia meios técnicos para reproduzir o som e os diálogos dos personagens. Portanto, desde os primórdios do cinema criou-se familiaridade com a legenda.

No entanto, esta não deixa de ser um *elemento intruso* à obra. Assim, impõe ao espectador uma série de constrangimentos que alteram a recepção da mensagem como um todo.

Em primeiro lugar, é necessário ler a legenda ao mesmo tempo em que se acompanha a imagem e o som. Ver um filme legendado é uma atividade que demanda esforço e uma atenção permanente. Com efeito, o espectador não lê em seqüência: são idas e voltas permanentes entre imagem, som e legenda. Este vai e vem solicita atividades simultâneas, onde diferentes sentidos são colocados em uma interação inusual. Contudo, o espectador “regular” conquistou paulatinamente o hábito da “leitura cinematográfica” exercitando um leque de atividades mentais na repetição da experiência e integrando-as ao conjunto de suas habilidades.

Em seguida, surge um problema *estético*. O filme nunca é produzido em função de uma legenda. Portanto, o espaço que lhe é atribuído pertence à imagem. Assim,

cria-se uma interferência visual e plástica que modifica a percepção, onde a legenda, por vezes, chega a sobrepor-se aos elementos visuais de primeiro plano.

Outro aspecto que tem merecido pouco destaque é a utilização de um *discurso escrito* para retratar uma linguagem oral. Ao contrário do que se pensa, a escrita não é um mero derivativo da fala. Ela deve ser concebida como distinta e não correlata à fala. Existem, logo, diferenças de ordem estrutural que se distinguem em um ponto central: a *linearidade do significante* aplica-se somente ao signo fonologicamente produzido. Na escrita “a bidimensionalidade do meio matiza essa linearidade, abrindo perspectivas inimaginadas na fonação, e que provavelmente compensam a precária reprodução da pauta melódica e a quase ausência de gestualidade na escrita” (AUBERT, F.H.: 1998, 69). Tendo em vista tal divergência, a situação tradutória nesse caso é algo mais complexo. Com efeito, a natureza intrínseca e as características de cada veículo acarretam a produção de mensagens articuladas por quadros configurados de forma específica. Cada canal se utiliza de recursos típicos e nessas circunstâncias procede-se a uma conversão.

Como já foi evidenciado, a oralidade transporta uma quantidade de elementos intransponíveis pelo discurso escrito. Trata-se de um processo de transformação de discurso. Assim, existem descompassos temporais e desproporções que marcam incessantemente rupturas na assimilação da mensagem. A fala é acompanhada de uma pluralidade de elementos que podem ou não ser apreendidos pelo público ao assistir o filme legendado. São eles de ordem formal e de conteúdo: inflexões entoacionais, gestualidade, as expressões faciais e uma certa melodia podem, por vezes, ser assimilados pelo espectador (a língua original do filme não proporcionando sonoridades demasiado distante das nossas). No entanto, ele não tem acesso a uma série de elementos, como jogos de palavras, variações

dialetais, pressupostos e subentendidos, todos elementos culturalmente marcados e portadores de sentidos específicos de uma cultura e de uma dada língua. Portanto, é preciso evidenciar que a legendagem para superar sua marginalidade “incorpora certos traços mas rejeita outros por querer se afeiçoar ao discurso oral.” (RIDD, M.: 1996, 478).

Para além desses obstáculos, trata-se de uma redução significativa dos elementos semânticos. O tradutor, pelas limitações técnicas impostas, deve resumir e sintetizar ao máximo o diálogo tentando produzir uma mensagem curta e clara e tendo unidade semântica. Estas restrições são condicionadas pelas necessidades do olho físico em relação ao tempo de leitura. Assim, a mensagem deve estar contida em, no máximo duas linhas de até 56 caracteres. A posição da legenda, a fonte utilizada, a cor, o tempo de exposição, a escolha de palavras facilmente apreensíveis, devem respeitar regras rígidas e assim limitam a liberdade do tradutor. Além disso, a projeção da legenda deve ser sincronizada à imagem: a tradução precisa aparecer e desaparecer conforme a sucessão do diálogo. É evidente que o tradutor deve facilitar ao máximo a atividade do espectador: restringir a utilização da pontuação, estabelecer boas conexões (quebras coerentes adequadas à imagem), omitir, sintetizar, utilizar preferencialmente palavras menores, optar por palavras mais expressivas e estéticas, variar o tamanho da mensagem, evitar nomes exóticos, evitar estruturas complexas, cacofonias visuais, variar as estruturas sintáticas e estilos, etc.

Além disso, tais regras são padronizadas e não levam em conta a variedade do público: familiaridade com o assunto, complexidade do texto, idade dos leitores, escolaridade, experiência de leitura, potencialidades individuais, etc.

Acrescenta-se um fator prático que intervém na qualidade da tradução produzida: o filme estrangeiro é comprado pelo país de difusão por um determinado período

que geralmente não ultrapassa um mês. A legendagem da obra deve, a priori, ser produzida no país que irá exibir o filme pois o tradutor precisa estar impregnado da sua cultura e da sua língua. Os prazos de tradução, por razões comerciais, são muito curtos. O tradutor, além de traduzir, deve marcar o filme, isto é, definir os espaços de inscrição da mensagem. Ao todo, ele possui 4 a 5 dias para efetuar esse duplo trabalho.

Finalmente, parece fundamental abordar a questão da legendagem dentro da perspectiva da traduzibilidade. Os conceitos considerados a respeito da tradução literária tomam aqui todo o seu sentido. Isto porque a tradução de filme supõe a tradução de diálogos dinâmicos que estão inseridos dentro de uma mensagem em imagens e sons. Isto é, em um contexto orientado por elementos múltiplos. Portanto, é preciso que a tradução se estabeleça em adequação com o contexto geral do filme e mantenha com ele uma relação contínua.

A consideração sobre os efeitos gerados pelo discurso ainda torna a discussão mais complexa. Buscar equivalência de reações parece tarefa impossível. No entanto, frente às dificuldades mais práticas do sincronismo elementar, os obstáculos ligados às diferenças lingüísticas como aqueles que colocam em jogo noções de cultura, sensibilidade e estética, o legendador terá que optar. E em cada opção, deve atender às múltiplas exigências reunidas. Ao procurar retratar na escrita o discurso oral, ele se depara com a dupla tarefa de encontrar correspondências entre duas línguas e entre dois registros. A natureza dos obstáculos comunicativos gera uma situação tradutória presa à variação lingüística: variações geográficas (línguas, dialetos, falares regionais, sotaques), variações temporais (dialetos diacrônicos), sociais (socioletos), individuais (idioletos), de canal (escrita/fala) e circunstanciais (condições de produção da mensagem numa determinada situação). Com isso, um sotaque, um jargão, um arcaísmo, um cacoete de expressão, um pronunciado diferenciado,

uma efetiva diferença de conhecimento ou de ponto de vista, uma evidente discrepância de domínio do código, qualquer desses fatores se impõe como obstáculo à transposição de significados. Ocorrem, igualmente, interações entre cada uma dessas variáveis. Levando em conta esses fatos, conclui-se que a configuração específica de cada um desses conjuntos de variáveis e o seu modo de interação produzem um número de determinações teoricamente infinito.

Há ainda um outro aspecto a considerar: determinadas facetas da “visão de mundo” que se exteriorizam na linguagem são características não de uma língua, nem de uma comunidade sociolinguística, mas de subgrupos definíveis geográfica ou socialmente por faixa etária, ocupação, sexo, credo, etc.: são os chamados *grupos de afinidade*. Essa subcategorização acrescenta-se a flutuação situacional, isto é, às variações de atitude, de postura diante de cada situação específica de interação social realizada por meio da língua. Finalmente, acrescenta-se a todo esse complexo de imagens, representações e associações, o peculiar de cada indivíduo, de cada falante, com a sua “biografia linguística”, seus padrões de linguagem, despertando ecos sonoros que dialogam com a sua sensibilidade subjetiva e que são dificilmente compartilháveis. Contudo, considerada a tradução enquanto capacidade de construção e reconstrução a partir da diferença e do outro, o ato tradutório transcende os aspectos específicos e se estabelece como agente de transculturação, projetando no presente elementos do passado e combinando temporalidades.

“Essas temporalidades se tocam de maneira contingente, com suas bordas espaciais metonimicamente sobrepostas, nesse momento então suas margens são defasadas, suturadas, pela articulação indeterminada do presente “disjuntivo”. O entretempo mantém viva a feitura do passado.” (BHABHA, H.: 1998, 350).

Conclusão

Ao final da exploração de questões atuais que giram em torno do filme e de sua relação com o público, o leitor terá percebido a amplitude e a complexidade das reflexões sobre a arte das imagens em movimento. Por consequência, o caso específico do filme legendado abrange considerações gerais sobre cinema e participação do espectador. Embora se tenha optado por tal delimitação, pretendeu-se percorrer eixos conceituais direta ou indiretamente vinculados à questão. Para tanto, a reflexão valeu-se de campos disciplinares diversos que nem sempre apresentam afinidades óbvias: questões de arte, sociologia, comunicação e tradução. Pois, pensar uma obra é fazê-la significar em diferentes direções: sua interação com o mundo não pode ser observada a partir de um aspecto unilateral. Foi necessário avaliar os dinamismos recíprocos e simétricos, as causas e consequências, ativadores e ativados para elaborar uma reflexão coerente.

A primeira observação que se destaca em guisa de conclusão é que não existe produção humana que não seja acompanhada de uma reflexão formal e teórica ou de uma contemplação profunda dessa produção. No caso do cinema, a expressão surge quase que simultaneamente enquanto espetáculo, expressão artística e técnica. Logo, campos conceituais variados são estimulados em sua teorização. As reflexões desenvolvem-se através de movimentos, escolas e gêneros os mais importantes. De tal forma que a história da teoria do cinema é caracterizada pela importação de conceitos e sistemas conceituais provenientes das ciências humanas, da linguística, da psicanálise, da sociologia e de tantas outras áreas.

Se, inicialmente, a atividade teórica concentrou-se de maneira privilegiada no corpus dos filmes, destacando categorias, gêneros e processos de produção, dando assim

ênfase à intencionalidade do autor, nos anos 70 abundam trabalhos de inspiração semiológica.

Atualmente, as pesquisas tomam direções mais variadas e esboçam-se tentativas no sentido de sair do empasse proposto pela “análise textual” recorrendo à semântica. É claro que essa mudança de paradigma não significa que não se prossiga no caminho de uma formalização geral. Parece, contudo, que o interesse para com os processos de leitura estão cada vez mais nitidamente marcados e diversificados em suas pesquisas.

Se por muito tempo enfocou-se a passividade do espectador e ausência de espírito crítico, as reflexões sobre cinema tendem hoje a resgatar o papel do sujeito na constituição da mensagem. Como vimos, trata-se de um movimento que abrange a obra e a sua relação com o leitor de forma geral: só há sentido na apropriação da mensagem por um sujeito inserido em um contexto.

Além disso, o quadro contemporâneo de observação transformou-se: o cinema ganhou paulatinamente novo estatuto ao estabelecer-se enquanto expressão artística capaz de responder às aspirações e às necessidades de sonho do sujeito moderno: tornou-se parte do imaginário coletivo. Por isso, longe de gerar passividade, ele oferece ao espectador um regime particular de consciência onde o devaneio tende a funcionar como mecanismo de adaptação ao quadro de realidade vigente. A participação afetiva mobilizada pelo efeito estético foi analisada na relação dialética entre filme, espectador e sua interação. Trata-se de uma experiência individual, psicológica, estética, em suma, subjetiva na qual o espectador está em constante reação.

Outro aspecto que merece ser considerado a guisa de conclusão é o caráter dinâmico da expressão. Assim, é necessário observá-lo as suas transformações dentro do contexto mais amplo das manifestações sociais. O cinema se estabelece enquanto um sistema

dinâmico que reage às contingências da história e se transforma em função de desafios e dinâmicas sociais.

Com a emergência das novas tecnologias de comunicação, surge uma forma inaugural pela qual o sujeito entra e mergulha dentro das imagens e dos sons. A virtualidade e a interação permitem ao espectador atravessar o espelho, entrar dentro da imagem, passar a fronteira entre o real e o virtual. O mito do *cinema total* capaz de construir uma realidade integral deixa de ser utopia. Com isso, aos poucos se agregam novos mecanismos de projeção e de implicação do espectador dentro da cena. É isso que Arlindo Machado denominou de “Imersão, Agenciamento e Interatividade” (MACHADO, A.: 1996, 164) e que orientam as relações dialéticas entre imagem e espectador. É também o nascimento de um cinema completamente individual. A tal ponto que esse processo caracteriza um fenômeno que definiu-se como a “hipérbole do sujeito”, uma espécie de narcisismo radical em que a única identificação possível é a do sujeito com ele mesmo.

Observa-se ainda que o cinema contemporâneo incorpora cada vez mais os recursos expressivos do vídeo e da televisão, uma vez que seu circuito dominante já não é mais a sala de exibição, mas os veículos eletrônicos. A disponibilidade instantânea de todas as possibilidades de articulação da imagem fílmica proporciona uma habilidade em combinar e construir mensagens. O cinema em casa favorece a relação de exclusividade entre o espectador e o filme. Ele entra dentro do mundo privado do sujeito e transgredir as leis da publicidade.

Por isso, como em todo contexto onde a técnica inaugura uma relação entre a experiência estética e o sujeito, é sempre difícil enquadrar um fenômeno recente dentro de modelos de análise convencionais, inadequados para dar conta das novas questões e desafios

que ele lança. O quadro maquiavélico onde o cinema era visto como uma experiência estética de indefinição e de ambigüidade, hoje precisa ser reavaliado à luz de novos conceitos e análises que possam dar conta da complexidade do contexto.

Trata-se de analisar um conflito insolúvel entre a intensidade preservada e a contradição da infinita e complexa reprodutibilidade e acessibilidade da técnica: as novas formas do mundo transfigurado onde a melancolia entra em conflito com expectativas futuras.

A questão hoje não é apenas comunicar sensações, mas desenvolver a compreensão estrutural e promover mudanças. Ao dissolver as tradições e negar as oposições convencionais o cinema participa da emergência de uma comunidade transcultural. É de se perguntar se esses sujeitos divididos e esses movimentos sociais diferenciados, que mostram formas ambivalentes de identificação simbólica, poderão ser representados em uma vontade coletiva? “Transformar a relação em rituais dialógicos de modo que os espectadores adquiram papel ativo de participantes nos processos coletivos que são as vezes catárticos e que podem simbolizar ou mesmo criar uma comunidade” (BHABHA, H.: 1998, 48). A posição dos Estudos Culturais contemporâneos é complexa e problemática. Trata-se de avaliar o confronto entre discursos transgressores em torno de lugares de representação não-equivalentes onde uma história de discriminação e representação equivocada é comum, e sistemas incompatíveis de significação que envolvem formas distintas de subjetividade: gênero, raça, diáspora pós-guerra, refugiados, minorias, migrantes, etc.

Isso ainda mostra que a intermediaridade da história coloca o futuro, mais uma vez, como questão aberta. O cinema permite a apropriação de um novo mundo de signos de sobrevivência, do território de outras histórias e do hibridismo das culturas. Esse ato de tradução cultural se dá através de uma transformação contínua que cria a noção de pertencer à

cultura. Em face de uma série de locais culturalmente contraditórios e estranhos, revela-se um símbolo transcultural: o Homem, enquanto categoria significante, como referência de valor ético. A que pertence esse homem neste presente? Em que termos ele se identifica com o “nós”? Como transita entre culturas diferentes em um mesmo tempo? Em diferentes temporalidades culturais no mesmo espaço universal? Essa indeterminação é a condição de ser histórica, e é desta contingência que surge a possibilidade da tradução cultural. Com isso, o cinema, enquanto agente dessa tradução, participa da transformação da noção do que significa viver, ser, em outros tempos e espaços, tanto humanos quanto históricos.

O verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção
dentro da existência (...)

No mundo em que viajo, estou continuamente a criar-me.

Franz Fanon

Por último, a análise das relações lingüísticas que determinam a questão da tradução dos textos e dos diálogos do filme (a legendagem) sugere reflexões que irão concluir este estudo.

Admitida a diversidade lingüística e cultural, sem as quais estaria prejudicada a própria razão de ser da tradução, questiona-se prioritariamente a questão da diversidade como constituindo efetivamente um conjunto de “servidões” para o tradutor. Embora os estudos tradutológicos ainda não tenham sofrido amadurecimento suficiente para propor, de forma consistente, uma verdadeira Teoria da tradução, delineou-se, ao menos, certas situações típicas em que a tradução se manifesta.

Em síntese, a visão de mundo imbricada em cada idioma não é inerente e específica a ponto de condenar qualquer tentativa de tradução: impõe dificuldades evidentes

mas não muralhas intransponíveis. O texto original é alçado ao topo de um pedestal enquanto que a tradução sofre de um preconceito que condena o seu ato e o reduz a algo evanescente. Ressalta-se, dessas considerações, o paradoxo da tradução, que nada mais é que uma extensão do paradoxo da interação comunicativa entre os seres humanos; está potencializada, mas compartilha de uma mesma natureza intrínseca. Não fossem diversos os códigos, as culturas, os momentos históricos, os homens, não haveria motivo para traduzir. Logo, a tradução é um compromisso instável: aquele que coloca os homens em relação.

Em vista disso, não é cabível exigir do tradutor o seu próprio apagamento.

Ocorre sempre uma interseção variável e imprevisível e que não pode ser vista como identitária. A presença do tradutor é sempre manifesta : as relações imagéticas e a tradução do outro dão origem a um texto onde o tradutor, em suas decisões, reinscreve a mensagem e sugere ao leitor uma nova dimensão. Nesse sentido, traduzir é desviar e é a existência do desvio que justifica a operação lingüística e a transferência cultural que caracterizam o ato comunicativo. A tradução interlingual apenas constitui uma modalidade de um fenômeno mais amplo : a complexidade das relações intersubjetivas, a variedade de motivações, de línguas, de culturas, de tempo tornam impossível estabelecer um critério estável para delinear as situações comunicativas. Dessa forma, o desvio não é só aceitável mas necessário : coloca ênfase na distinção das situações de interação.

Se, de certa forma, todo texto é tradução, « uma deriva cujo ponto de origem está perdido para sempre, uma inadequação de base em relação a qualquer fantasma de coincidência e identidade com o original (...) » (MICHAUD, G. : 1998, 106), cabe questionar se o sentido, finalmente, não está sempre entre as duas línguas, como se uma fosse a análise da outra, ou revelasse a outra. Assim, nas palavras de George-Arthur Goldschmidt, « Uma

língua é o refúgio da outra, ela é seu anelo diante da expressão impossível dela mesma. (...) como se uma dissesse o que a outra não diz, como se uma língua começasse no ponto em que outra termina. » (GOLDSCHMIDT, G-A.: op. Cit., p.59). Esse movimento recíproco poderia aliviar o mal-estar do tradutor diante de sua tarefa de transformar. O fantasma do enclavamento das línguas transformaria-se em um desejo de fusão e de « regressão » (no sentido freudiano), de reescritura do texto onde a tradução deixa de ser um réu para se tornar o renovar de um sentido. « Numa língua, como no mar, tudo atravessa de uma para a outra margem » (ibid p.133)

« O homem não é uma abelha. Enquanto ser racional é destinado, colocado em vistas de, encarregado da tarefa de suplemento ou de complemento da manifestação do mundo. Ele completa a fenomenalização do todo. Ele está aí para que o mundo apareça como tal, e para ajudá-lo a parecer como tal no saber. Mas se é necessário completar ou suplementar, é que existe uma falta. Sem ele, a própria manifestação de Deus não estaria completa. O homem deve, por sua própria atividade, desenvolver aquilo que faz falta na manifestação total de Deus. É o que chamamos de tradução, é também o que chamamos a destinação da universidade ». (DERRIDA, J.: 1998, 160)

Referências Bibliográficas

AGEL, H. *Le Cinéma a-t-il une âme?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1952.

ALEA, T.G. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

ANDREW, J.D. *As Principais teorias do cinema: uma introdução*.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro:

Forense Universitária, 1999.

ARROJO, R. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *O Signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992.

AUBERT, F. H. *As (In) Fidelidades da tradução: servidões e*

autonomia do tradutor. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

AUMONT, J. *A Estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

BAUDRILLARD, J. *O Crime perfeito*.

(Palestra proferida na Universidade de Brasília em 1995).

_____. *A Sociedade de consumo*. São Paulo: Edições 70, 1970.

BEISENSTEIN, S. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BENJAMIN, W. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

In: *OBRAS escolhidas, magia e técnica, arte e política*.

São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTON, G. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BHABHA, K. H. *O Local da cultura*. Belo Horizonte:

Editora da UFMG, 1998.

BRITO, J.B. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CAILLÉ, P. *Cinéma et traduction*. BABEL, VI : 3 (1960), 103-109.

CAMPOS, H. Tradução e reconfiguração : o tradutor como transfigidor.

In: COULTHARD, M. (Org.). *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis:

Editora da UFSC, 1991.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CAPUZZO, H. *Cinema : a aventura do sonho*. São Paulo: Companhia

Editora Nacional, 1986.

CATFORD, J.C. *Uma Teoria lingüística da tradução*. São Paulo: Cultrix,

1980.

CHAMBERLAIN, L. Gênero e a metáfora da tradução. In: OTTONI, P.

(Org). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas Editora da UNICAMP,

1998.

COSTA, L.A. *Limites da traduzibilidade*. Salvador: Editora da

Universidade Federal da Bahia, 1996.

COULTHARD, M. et alii. *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis:

Editora da UFSC, 1991.

DELEUZE, G. *L'Image mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DERRIDA, J. Teologia da Tradução. In: OTTONI, P. (Org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

_____. Carta a um Amigo Japonês. In: OTTONI, P. (Org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____. *Os Limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FISH, S. *Literature in the reader : affective stylistics*. Londres: New Literary 2, 1970.

FRANCO, E. *Everything you wanted to know about film translation: but did not have the chance to ask*. (Tese de Mestrado defendida na UFSC em 1991).

GIDDENS, A. *As Conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

HAHN, G. *Cinéma, univers de l'absence ?* Paris: PRIVAT, 1960.

HALL, S. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

ISER, W. *O Ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMESON, F. *Pós-modernismo e a sociedade de consumo*. Novos Estudos Cebrap, 1985.

JAUSS, H.R. A Estética da recepção : colocações gerais. In: LIMA, L. C. (Coord.). *A Literatura e o leitor, textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOHNSON, B. A Fidelidade Considerada Filosoficamente. In: OTTONI, P. (Org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas Ed. da UNICAMP, 1998.

LABORIT, H. *Éloge de la fuite*. Paris: Folio, 1976.

LADMIRAL, J.R. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard, TEL, 1994.

LEDERER, M. *Études traductologiques*. Paris: Ed. Minard, Lettres Modernes, 1990.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Imprensa Universitária, 1978.

LYOTARD, J.F. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MARLEAU, L. *Les sous-titres: un mal nécessaire*. META, 27: 3, 271-285.

MATTELARD, A. *Comunicação mundo: história das idéias e das estratégias*. Petrópolis: Vozes, 1994.

METZ, C. *A Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MICHAUD, G. Freud: N. do T. ou afetos e fantasmas nos tradutores de Freud. In: OTTONI, P. (Org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

MORIN E. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1956.

MOUNIN, G. *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

NETO, A.F. *O Indivíduo apesar dos outros: modos de descrever, modos de construir, o mundo da recepção*. (Conferência apresentada no Seminário sobre Estudos de Avaliação das Ações do IEC – Brasília, 1997).

PERGNIER, M. *Les Fondements linguistiques de la traduction*. Presses Universitaires de Lille, 1993.

RIDD, M.D. *Legendagem : corda bamba entre oral e escrito*. In : ANAIS do I Encontro Nacional de Interação em Linguagem Verbal e Não-Verbal. Universidade de Brasília, 1995.

RODRIGUES, A.D. *Comunicação e Cultura: a experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

RONAI, P. *A Tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação, 1976.

SELESKOVITCH, D., LEDERER, M. *Interpréter pour traduire*. Paris: Publications de la Sorbonne, Didier Érudition, 1986.

SOURIAU, E. *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

STEINER, G. *Après babel : aspects du langage et de la culture*. Paris: Albin Michel, « Des Idées », 1991.

STIERLE, K. Que Significa a Recepção dos Textos Ficcionalis. In: LIMA, L. C. (Coord.). *A Literatura e o leitor, textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

THEODOR, E. *Tradução, ofício e arte*. São Paulo: Cultrix, 1983.

VALVERDE, M. *Estética e Recepção*. Belo Horizonte : Compós, 1999.

XAVIER, I. *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

YEBRA, V.G. *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos, 1982.

ZIBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.