

Todos os filmes são estrangeiros

■ ARLINDO MACHADO*

RESUMO

O artigo toma as figuras da legenda e da dublagem como pontos de partida para a exploração das várias formas de estrangeirice no audiovisual. Tais figuras são apenas as marcas mais visíveis e impositivas da maneira como os filmes envolvem questões relacionadas com a diferença, a alteridade e a tradução. Em seguida, o artigo também discute o que pode ser um filme estrangeiro no contexto da globalização e da internacionalização da produção cinematográfica. Enfim, ele invoca o conceito de «cinema com sotaque», ou seja, o cinema criado ao mesmo tempo nos interstícios das formações sociais e das práticas cinematográficas, especialmente nas comunidades exílicas e em situações de diáspora.

Palavras-chave: cinema estrangeiro, cinema internacional, cinema com sotaque, legenda, dublagem

ABSTRACT

The article takes the figures of the subtitle and doubling as a point of departure in exploring the varieties of foreignness in audiovisual. Such figures are only the most visible and charged markers of the way in which films engage matters of difference, otherness and translation. Afterwards, the article also discusses what can be a foreign film in the context of globalization and internalization of the film production. Lastly, it invokes the concept of «accented cinema», that means, the cinema created astride and in the interstices of social formations and cinematic practices, mainly in exilic and diasporic communities.

Key words: foreign cinema, international cinema, accented cinema, subtitle, doubling

* Professor da Pontifícia
Universidade Católica
de São Paulo

D

Todos os filmes são estrangeiros

A PALAVRA «ESTRANGEIRO» DERIVA do francês arcaico *estrangier*, que por sua vez é uma corruptela do latim *extraneus* (estranho). Embora literalmente os dicionários definam «estrangeiro» como pessoa ou coisa de outra nação, a conotação mais forte é a de estranhamento, algo ou alguém que eu não posso compreender. Há uma sutil diferença entre a maneira como empregamos a palavra «estrangeiro» e a palavra «exótico», embora os seus significados semânticos sejam bastante próximos (*exotikós*, no grego antigo, significava «o que vem de outro país»). Mas «exótico» acabou por receber uma conotação mais positiva, é aquilo que me fascina no diferente. Exótico é o que do estrangeiro me seduz. Quando viajo ao exterior, compro peças do artesanato local que me encantam pelo seu exotismo (já que, para mim, esses objetos não têm nenhum valor cultural ou sagrado). Há gente que gosta de colecionar objetos provenientes de países longínquos e que produzem uma atração justamente pela sua diferença. Não por acaso, os franceses chamam essas coleções de *chinoiserie*, mesmo quando as peças não são provenientes da China. A palavra «estrangeiro», entretanto, carrega conotações mais associadas com o medo daquilo que é estranho. Estrangeiro é o que eu não entendo, é o que me incomoda, me amedronta. Nos vídeos de Muntadas do projeto *On Translation: Fear*, as pessoas que vivem próximas da fronteira entre o México e os Estados Unidos (*Fear/Miedo*, 2005), ou nos dois lados do Estreito de Gibraltar, entre Espanha e Marrocos (*Miedo/ضف*, 2008), falam daqueles que vivem do outro lado como algo amedrontador, imprevisível, de que é preciso se proteger. Por outro lado, do ponto de vista daquele que está na situação de estrangeiro, os sentimentos mais comuns são os de isolamento, discriminação e enfrentamento da hostilidade alheia.

Néstor Canclini, em seu texto *Los Otros Etranjeros* (2007), propõe que utilizemos a palavra «estrangeiro» num sentido mais amplo, talvez até mesmo num sentido metafórico, como forma de tratar das relações de estranhamento, discriminação e amedrontamento entre os sujeitos sociais, seja fora ou dentro de uma determinada região geográfica. Propõe também que chamemos de operações de «tradução» todas as tentativas de aproximação, conciliação e entendimento entre os estranhos ou estrangeiros. Meu artigo está fundado principalmente nas idéias de Canclini sobre a estrangeirice, mas, por razões de concentração temática, as minhas investigações se restringem apenas às questões do estrangeiro e da tradução no que diz respeito ao meu objeto de interesse neste momento: o audiovisual contemporâneo.

Atom Egoyan e Ian Balfour (2004: 21), editores de *Subtitles: on the Foreignness of Film*, abrem o livro com a seguinte frase: “Todo filme é um filme estrangeiro, pelo menos para alguns públicos – e não só em termos de

linguagem”. Na verdade, existem diferentes graus de estrangeirice num filme. As legendas e a dublagem exprimem da maneira mais direta a forma como o audiovisual enfrenta as questões da diferença, da alteridade e da tradução. Mas é preciso observar que os dois recursos em si mesmos já são estrangeirismos na linguagem e na estética do audiovisual. É estranho que vamos ao cinema para ler um texto; não seria mais lógico ficar em casa e ler um livro? Há mesmo gente que considera as legendas cinematográficas distrativas, tirando a atenção daquilo que é o mais importante no cinema: as imagens e os sons. Muitas pessoas, sobretudo nas culturas norte-americana e europeia, não conseguem ler legendas no cinema, donde o costume que têm alguns países de dublar todos os filmes estrangeiros. Há que considerar também as nações que têm um grau ainda alto de analfabetismo e o público em idade pré-escolar, ambos com dificuldades com as legendas. Embora necessárias, na maior parte das vezes, como recursos de tradução, as legendas constituem uma prótese indesejável na estética do filme, além de serem quase sempre executadas por profissionais alheios ao mundo cinematográfico e sem o conhecimento ou o acompanhamento dos realizadores do filme.

Pode-se considerar as legendas como objetos estranhos, uma intrusão no espaço fílmico. Elas remetem à própria fisicalidade da película (de fato, as legendas são impressas queimando fisicamente a emulsão do suporte fílmico), comprometendo o efeito de transparência ou a impressão de realidade que, segundo os críticos, sempre caracterizou a estética dominante do cinema. A leitura das legendas exige do espectador certo esforço intelectual, certo afastamento com relação à diegese que, em alguma medida, pode entrar em conflito com a sedução ou o prazer da fruição cinematográfica. É difícil entregar-se inteiramente ao fascínio das imagens e sons se há muito texto para ler. Ao longo das duas horas de duração estimada de um filme, a leitura muito frequente pode produzir fadiga e tornar-se distrativa com relação à trama que se desenrola na tela.

Mas a dublagem pode ser uma solução ainda mais equivocada, não importa se bem ou mal feita. Nada pode ser mais estranho que um samurai gritando para os seus adversários em português com sotaque lusitano. Ou um cangaceiro do Nordeste brasileiro falando inglês britânico. Não consigo imaginar os camponeses índios da Bolívia, nos filmes de Jorge Sanjines, falando outra língua senão o quáchua; nem mesmo o espanhol faria sentido. Certas imagens estão associadas a línguas específicas, mas a dublagem desloca, desterritorializa essas imagens. Num texto específico sobre (contra) a dublagem, Jorge Luís Borges observou que esse procedimento para-cinematográfico é gerador de monstros. Greta Garbo – explica ele – é metade a sua imagem e metade a sua voz. Se podemos

D

Todos os filmes são estrangeiros

trocar a sua voz pela de Aldonza Lorenzo, então porque não poderíamos trocar a sua cara pela de Betty Boop? Garbo sem a sua voz é uma mutilada, carrega uma prótese no lugar das cordas vocais, ou então pode ser comparada a um boneco de ventríloco: ela mexe a boca, mas quem fala mesmo é outro (Borges y Cozarinsky, 1983: 65). Uma das experiências mais perturbadoras que já tive foi ver num cinema de San Juan uma exibição do filme *Tacones Lejanos* (De Salto Alto/ 1991), de Almodovar, dublada para o inglês e com legendas em espanhol! Se a tradução é justamente a operação que permite a aproximação das culturas, aquilo que nos possibilita compreender o outro, ela pode ser também – através principalmente da dublagem – o que afasta essas culturas, o que uniformiza as diferenças, através principalmente da sua banalização.

Legendas e dublagem envolvem o trabalho de muitas pessoas e na maioria das vezes os seus nomes nem sequer constam nos créditos dos filmes. O primeiro da lista é o profissional que transcreve para o papel os diálogos dos personagens. Na maioria das vezes, nem o diretor, nem os atores e nem o montador respeitam integralmente os roteiros: sempre há improvisação e adaptação a contingências de filmagem. Então é preciso fazer a transcrição dos diálogos que realmente aparecem na montagem final dos filmes. Parece uma coisa simples, mas é muito comum que o «transcritor» seja acometido de problemas que podemos chamar genericamente de «surdez» cinematográfica. O personagem diz uma coisa e o «transcritor» entende outra. Henri Béhar (2004: 82) conta que no filme *Drugstore Cowboy* (1989), um personagem diz “*no hat on the bed*”, mas o «transcritor» entendeu “*and God made a bet*” e assim foi.

Há filmes em que os personagens falam com acentos muito carregados e com vocabulários específicos que muitas vezes o «transcritor» não entende. Os filmes do colombiano Victor Gaviria, como *Rodrigo D* (1989), *La Vendedora de Rosas* (1998) e *Sumas y Restas* (2004), são falados com fortíssimo acento *paisa* dos bairros miseráveis e marginais de Medellín. Mesmo os colombianos têm enorme dificuldade de entender o espanhol que se fala nesses filmes e o próprio diretor já admitiu que muitas vezes não entende o que seus personagens dizem, porque os seus atores não-profissionais, naturais dos lugares onde se passa a ação, improvisam muito e inventam textos que não estão nos roteiros. Há também o caso de personagens migrantes que falam muito mal a língua do país de destino. Em casos assim, o «transcritor» anota o que entende ou o que supõe que seja, em alguns casos nem anota nada ou registra simplesmente «inaudível». De qualquer forma, sempre acaba acontecendo um certo grau de simplificação, de acomodamento, quando não de adulteração, na transcrição dos diálogos orais para o papel. Além desse trabalho de transcrição, esse profissional

também anota o tamanho de cada fala, em termos de número de fotogramas, para orientar o trabalho de tradução.

De posse desses diálogos escritos e muitas vezes sem poder ver o filme, o tradutor entra em cena, para verter o texto de uma língua-fonte para uma língua de destino. Na verdade, o complicado trabalho desse profissional é não apenas traduzir, mas fazer o texto traduzido «cabem» no mesmo intervalo de tempo do texto oral correspondente na outra língua. Em geral, o «subtitulador» e o «dublador» trabalham com regras muito restritas. Para as legendas, deve-se obedecer aos preceitos de um caractere para cada dois fotogramas, no máximo 40 caracteres por linha (incluindo espaços) e não mais que duas linhas por legenda, tomando ainda o cuidado de evitar truncar uma frase para continuar na legenda seguinte. Tudo isso para permitir que o espectador possa ler o texto confortavelmente. O caso da dublagem é ainda mais complicado, porque o texto traduzido, ao ser oralizado pelos dubladores, deve coincidir o melhor possível com o movimento de boca dos personagens do filme original. Isso é uma tarefa extremamente difícil, porque as diferentes línguas têm diferentes extensões de palavras. Algumas línguas, como o inglês e o chinês, são extremamente condensadas, com estruturas sintáticas muito simples e uma maioria de palavras com uma ou duas sílabas apenas. Outras, como o alemão e o russo, têm estruturas sintáticas muito mais complexas (inclusive com declinações) e palavras muito extensas em quantidade de sílabas. Basta observar que uma expressão tão simples como “*Hello, teacher!*”, em inglês, pode se transformar em “*Здравствуйте, преподавательница!*”, em russo. Impossível caber no mesmo número de fotogramas. Em geral, o tradutor precisa condensar e traduz apenas o “*Hello!*”.

A condensação (em alguns casos também a expansão) são procedimentos rotineiros em dublagem e legendagem. Na maioria das vezes, as falas dos atores originais não podem ser traduzidas inteiramente na língua de destino, porque não «cabem» no mesmo número de fotogramas, ou porque não correspondem aos mesmos movimentos de boca que se vê na imagem. Então, traduzir, no terreno do audiovisual, significa quase inventar outro texto. Além disso, é preciso considerar que a leitura é sempre mais lenta que a escuta do discurso oral, primeiro porque, no audiovisual, é preciso considerar a média de todos os leitores (uns lêem mais rápido, outros menos), mas também porque é preciso dar um tempo para que o espectador, além de ler, possa também dar uma olhada na imagem. Não nos esqueçamos de que, no cinema, o texto fica um tempo na tela e depois desaparece. Diferentemente do livro, não se pode voltar atrás para ler novamente.

O TRADUTOR COMO TRAIADOR

A tradução, não podemos esquecer, pode ser também um engodo. As línguas, assim como as culturas, não são «superponíveis», isto é, não há uma correspondência exata entre seus elementos quando se passa de uma nação a outra. As línguas são o resultado da imaginação coletiva de um povo ao longo de um processo histórico. Outros povos constroem outros imaginários lingüísticos ao longo de outras circunstâncias históricas. Nenhuma palavra pode ter um equivalente exato em outra língua, seja do ponto de vista semântico, sintático ou pragmático. Ezra Pound exprimiu bem a questão na sua famosa máxima “*traduttore traditore*”, que se poderia (mal) traduzir como “todo tradutor é um traidor”. De fato, nenhuma dublagem ou legenda poderia traduzir a densidade significativa, as ambigüidades e as imprecisões dos diálogos de um filme como *Ugetsu Monogatari* (*Contos da Lua Vaga*, 1953), de Kenji Mizoguchi. O próprio título é intraduzível: *ugetsu* é uma palavra do vocabulário poético japonês e refere-se a uma particular imagem da Lua, pálida, misteriosa e cheia de presságios, que se pode vislumbrar na névoa que se forma depois da chuva. Não tem um correspondente sequer remoto em nenhuma outra língua. A única coisa que podemos fazer são aproximações nem sempre muito precisas (como *lua vaga*, na tradução para o português), para efeito de contato entre duas ou mais culturas, mas sempre haverá uma margem de intraduzibilidade em todo ato lingüístico. É por isso que nunca haverá, mesmo com todo o avanço da informática, um *software* de tradução que seja minimamente aproveitável.

Essa é uma observação genérica sobre as traduções em geral, sejam elas boas ou más. No caso das traduções para audiovisual, porém, há o agravante de que, em geral, esse trabalho é mal remunerado e realizado em prazos bastante limitados, muitas vezes por estudantes de línguas estrangeiras. Há grandes traduções no campo da literatura, mas ninguém pode esperar que o cinema contrate um Octavio Paz ou um José Saramago para legendar um filme. Béhar (2004: 80) conta que, quando esteve em Paris, foi ver o filme americano *Cross of Iron* (*A Cruz de Ferro*, 1977). Havia uma seqüência em que um batalhão do exército alemão, abrigado em suas trincheiras, esperava com muita tensão a chegada do inimigo e o início dos combates. De repente, o vigia avista algo ao longe e grita: “*Tanks, tanks!*”. Ao mesmo tempo, as legendas em francês traduziam: “*Merci, merci!*” Eis porque legendas e dublagens podem muitas vezes gerar incompreensões e estranhamento entre as culturas.

Ademais, o fato de muitas vezes o tradutor não poder ver o filme que está traduzindo e trabalhar apenas com o texto da transcrição produz erros gravíssimos. As palavras e as expressões têm um vastíssimo campo semântico e por isso é preciso conhecer o contexto em que elas estão sendo ditas para

poder traduzi-las corretamente. Um tradutor confessou (cf. Béhar, 2004: 84) que, no filme *Boyz n the Hood* (1991), um personagem frequentemente dizia “*five thousands*”, sobretudo em ocasiões de fuga. A expressão em si era fácil de traduzir, mas o tradutor não conseguia entender porque isso era dito em contextos onde não cabiam expressões numéricas. Algum tempo depois, quando pôde ir ver o filme no cinema, ele descobriu que o carro usado pelo personagem era um Audi 5000 e que sempre que o personagem tinha de fugir ele pensava imediatamente no seu carro.

Mas o problema das traduções, no universo do audiovisual, não depende apenas de preceitos lingüísticos, dificuldades no plano semântico ou limitações profissionais. A relação entre as línguas é, em geral, assimétrica e heterogênea e não apenas por razões lingüísticas. Gírias, falares e jargões de grupos particulares, palavras com significados específicos em determinadas comunidades, neologismos conseqüentes de fusão ou contaminação de culturas são muito difíceis de traduzir, seja porque o tradutor não pertence aos grupos que os falam e, portanto, não domina os seus códigos lingüísticos, seja porque também não há equivalentes exatos na língua de destino. Em certas comunidades brancas dos Estados Unidos, chamar uma pessoa branca de *nigger* pode não ser ofensivo, como se poderia imaginar à primeira vista, mas uma forma carinhosa de chamar o outro de amigo ou companheiro. Em algumas comunidades da América hispânica, chamar uma pessoa de *gordita* não é necessariamente deselegante, mas pode ser um tratamento afetuosos. Em geral, essas expressões de grupos particulares são expurgadas nas traduções audiovisuais e reduzidas à fala padrão, a fala homogeneizada de uma língua oficial. Além disso, a tradução pode ser um recurso sutil para exercer censura com relação a falares muito ruidosos, agressivos ou pornográficos. Filmes ambientados em gangues marginais, comunidades periféricas, bordéis e lugares violentos utilizam muito «palavrão» e se referem muito frequentemente a excrementos e órgãos ou práticas sexuais. Em inglês, por exemplo, *fuck* e *shit* são as palavras mais comuns entre personagens desses grupos sociais e são também as palavras mais expurgadas na maioria das traduções. Quando o personagem Frank Booth de *Blue Velvet* (1986) grita para a sua mulher: “*Don’t fuck look at me*”, a legenda em português diz simplesmente: “Não me olhe”.

É muito comum que as legendas e dublagens sejam utilizados para adaptar o texto original a regras, preconceitos, interditos e proibições da cultura de destino. Durante a ditadura no Brasil, o filme de Eisenstein *Aleksandr Nevskii* (1938) só pôde ser exibido depois de expurgadas todas as referências à Rússia, país hostilizado pelos militares: os russos passaram a ser referidos como *eslavos*. Por ocasião da exibição de *Thérèse* (1986) nos Estados Unidos,

D

Todos os filmes são estrangeiros

as legendas em inglês foram severamente criticadas pelos jornais americanos. A personagem principal, que depois seria Santa Tereza de Lisieux, supõe conversar com Cristo e, na tradução ao inglês, se refere a ele como *he* ou *thine*. A imprensa americana argumentou que, sendo Cristo uma figura sagrada, a grafia correta deveria ser *He* ou *Thine*, pois do contrário a interpelação da santa ficava muito íntima e poderia parecer que Thérèse estava pretendendo um *affair* com o filho de Deus (Béhar, 2004: 85). Mas a verdade é que o filme de Alain Cavalier trabalha mesmo com a ambigüidade da personagem, dividida entre o sagrado e o profano, e que a legenda, neste caso excepcional, busca preservar. Como se vê, a tradução audiovisual, em boa parte dos casos, pode ser um lugar de «domesticação» da alteridade. É através dela principalmente que o ruído, a violência e a estranheza do outro são apagados para efeito de consumo interno de cultura.

Muitas vezes, o uso que se faz das línguas estrangeiras no cinema já é o resultado de um processo de estereotipia. Quando o estrangeiro é encarado com seriedade no cinema, a sua voz nativa é respeitada, donde há necessidade das legendas para traduzir o seu discurso. Mas costuma ser mais comum que a voz do outro (ou seja, daquele que não fala a mesma língua do filme) seja simplesmente arremedada através de ruídos guturais que mimetizam estereótipos sobre como o outro fala. Em alguns momentos de *The Great Dictator* (1940), quando Chaplin faz o papel de Hitler e pronuncia discursos à multidão, ele não fala realmente em alemão, mas num estereótipo de alemão, muitas vezes baseado em distorções orais que se generalizaram através de piadas de fundo discriminador ou racista. Em grande parte dos westerns americanos, os personagens índios (em geral interpretados por atores brancos) não falam nenhum idioma indígena, mas produzem grunhidos estereotípicos correspondentes ao modo como o branco ouve (e reduz) a voz do outro. Em *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), os personagens principais que agem no primeiro plano falam realmente o inglês, mas os nativos indianos que vemos ao fundo produzem apenas ruídos guturais que arremedam o hindu ou o que os produtores acham que é o hindu. Em todos esses casos, a voz do outro não é traduzida nem em legendas, nem em dublagens, inclusive para que fique claro que nada está sendo dito de verdade e para que o estereótipo seja percebido para fins cômicos (no caso de Chaplin) ou de discriminação (no caso de *Indiana Jones* e dos westerns americanos). Em todos esses casos, a vasta diversidade lingüística de um povo é reduzida a clichês, lugares-comuns e chavões que denunciam a intenção velada dos produtores de audiovisual (ou dos distribuidores locais) de confinar o outro dentro de molduras lingüísticas de fundo preconceituoso e confirmar a própria superioridade.

O QUE É UM FILME ESTRANGEIRO?

Evidentemente, as operações tradutórias são necessárias no audiovisual apenas para os chamados «filmes estrangeiros». Mas freqüentemente eu me pergunto: o que é um filme estrangeiro? Nos Estados Unidos, as locadoras e lojas de vídeo costumam classificar os filmes em categorias fixas: comédia, drama, suspense, horror, infantil, *western*, erótico etc. Mas essa classificação só é válida para os filmes norte-americanos, naturalmente falados em inglês. Os filmes dos outros países não participam dessa classificação, mas ficam todos agrupados na categoria genérica dos «filmes estrangeiros». Tudo bem que isso seja assim nos Estados Unidos. Não sei como seria no Irã, onde os filmes americanos são proibidos, nem na Índia, que tem uma gigantesca cinematografia própria, mas o surpreendente é que nos outros países do mundo a classificação norte-americana é mantida. No Brasil ou na Argentina, por exemplo, os filmes continuam sendo classificados como «comédias», «dramas», «*westerns*» etc., mas apenas os filmes norte-americanos. Os filmes feitos no Brasil ficam numa categoria à parte, denominada «filmes brasileiros», assim como os filmes feitos na Argentina são classificados, na Argentina, como «filmes argentinos». Os filmes produzidos nos demais países do mundo são classificados genericamente como «filmes estrangeiros». Curioso é que os filmes norte-americanos não são considerados estrangeiros no Brasil, na Argentina e no resto do mundo, nem mesmo em Cuba, que – surpreendentemente – mantém a mesma classificação. Por outro lado, ao serem classificados numa categoria à parte, os filmes brasileiros no Brasil e os argentinos na Argentina podem ser considerados, num certo sentido, «estrangeiros». Filmes cômicos brasileiros ou argentinos jamais são considerados «comédias» como os outros, mas respectivamente «filmes brasileiros» ou «filmes argentinos». É uma maneira de ser estrangeiro em seu próprio país.

Na área da indústria fonográfica, as coisas não se passam de forma diferente. Se entrarmos em uma loja de discos, os produtos ali oferecidos vão aparecer classificados em categorias tais como «*jazz*», «*rock*», «*blues*», «*techno*» etc. Mas apenas são considerados os discos norte-americanos (e também os britânicos, pois na área de música os britânicos também são hegemônicos). A música dos outros países é classificada na categoria genérica de «*world music*», que é uma maneira mais sutil de dizer «música estrangeira». Os norte-americanos nunca farão «*world music*», mesmo que o queiram, exceto talvez os índios, os imigrantes, os turistas, os loucos e os presidiários, que são os estrangeiros nos Estados Unidos. O samba brasileiro e o tango argentino serão sempre «*world music*», exceto respectivamente no Brasil e na Argentina. Por outro lado, contraditoriamente, o «*jazz*», o «*rock*» ou «*blues*» não são considerados «*world music*» para os brasileiros e argentinos, mesmo quando interpretados por norte-americanos

D

Todos os filmes são estrangeiros

ou britânicos. A «*world music*» é uma espécie de *chinoiserie* sonora, a música natural dos povos do mundo interpretada como «exotismo». Nada contra as pessoas gostarem do «*flamenco*» da Andaluzia, do «*shakuhashi*» do Japão, ou da «*raga*» da Índia. O problema começa quando esse gosto define apenas o interesse consumista e colecionista do amante do exotismo e da «*chinoiserie*», alheio, entretanto, à força e à verdade que definem essas formas musicais como expressões vivas de culturas específicas.

Com a internacionalização do cinema, a partir dos anos 1960, os filmes começaram a serem produzidos em duas versões diferentes, em inglês para distribuição internacional e na língua local para distribuição nacional. A equipe, incluindo os atores, também costumava ser internacional. Com isso, era possível burlar o estigma do «filme estrangeiro», que em geral restringia o mercado. No *Il Gattopardo* (*O Leopardo*, 1963) de Luchino Visconti, Burt Lancaster fala inglês nas filmagens e depois é dublado na versão italiana. Já Claudia Cardinale fala italiano nas filmagens e depois é dublada na versão inglesa. Na verdade, no momento da filmagem, os dois jamais dialogam, apenas lêem os seus papéis, cada um na sua língua. Portanto, não existe uma versão original de *Il Gattopardo*. Todas as versões são dubladas, o filme é estrangeiro em qualquer país, inclusive na Itália, mas nos Estados Unidos ele concorre ao Oscar de «melhor filme» (não de «melhor filme estrangeiro») e, nas locadoras, é classificado como «drama» e não como «filme estrangeiro». Em 1997, Luc Besson provocou um escândalo na ultra-nacionalista França, ao realizar o filme *The Fifth Element* (*O Quinto Elemento*, 1997), com o título original em inglês e com atores britânicos e norte-americanos falando diretamente em inglês. O filme foi exibido com legendas em francês em seu próprio país de origem! Na época do audiovisual globalizado, para não receber o estigma de «filme estrangeiro» e ficar confinado ao fundo da locadora de vídeo, é preciso que o filme fale inglês e tenha atores anglo-saxões como protagonistas principais.

Embora possa parecer uma tendência de um cinema mais mercadológico, na verdade essa prática vem se generalizando em todas as esferas da cultura, mesmo e sobretudo nas mais refinadas. Grande parte dos videoartistas de qualquer parte do mundo praticamente adotou o inglês como idioma universal. Em festivais de vídeo dificilmente se houve outra língua nas salas de exibição. Até os títulos originais dos vídeos são em inglês. E mesmo os artistas em geral, quando fazem a documentação audiovisual de seus trabalhos já o fazem diretamente em inglês e nem se cogita legendar os materiais em qualquer outra língua. Quando vamos à Internet é quase inevitável que giremos o nosso botão lingüístico para o inglês, idioma oficial do ciberespaço. Utilizar qualquer outra língua seria correr o risco de ser considerado um «navegante estrangeiro», que produz páginas

em caracteres estranhos num «*site estrangeiro*». Significaria também correr o risco de ser incompreendido e ficar condenado ao ostracismo.

Sempre me incomodou o fato de que toda uma geração de geniais escritores e filósofos da República Tcheca (Franz Kafka, Karel Kosik, Vilém Flusser, entre outros) escreveu a maior parte da sua obra em alemão, idioma oficial na época em que o país esteve politicamente subordinado à monarquia dos Habsburgos de Viena. O tcheco era o idioma das ruas, servia para fazer compras no supermercado ou para se dirigir aos serviços. Mas a literatura e o pensamento só podiam ser construídos em alemão, nem se cogitava usar o tcheco, língua que, justamente por falta de uso, foi perdendo a densidade significativa. A atual generalização do inglês me lembra a generalização do alemão no Império Austro-Húngaro. Nós nos tornamos estrangeiros em nosso próprio país, a nossa língua já não nos serve, a nossa cultura não mais nos exprime. O português e o espanhol só servem para fazer compras no supermercado e para falar com os serviços. Com medo de parecermos estrangeiros e de sermos discriminados por isso, nós nos deixamos diluir no caldo de uma vaga universalidade, cujo esperanto é o inglês. O pretexto é sempre a comunicabilidade, mas temos algo a comunicar quando não somos mais ninguém?

UM CINEMA COM SOTAQUE

O cinema sempre foi considerado uma arte universal, devido ao pressuposto (um tanto equivocado) de que a linguagem das imagens é universalmente compreendida, mas essa suposta universalidade desaparece quando os personagens começam a falar. De repente, lá por meados dos anos 1920, descobrimos que se o cinema se torna «falado», ele deve enfrentar necessariamente a diversidade lingüística do planeta. Mas, ainda que na sala de cinema grande parte das línguas que constituem a glossolalia universal tenha tido a sua manifestação em proporções maiores ou menores (na televisão, sempre menores), a verdade é que o idioma oficial do cinema é e sempre foi o inglês. Hollywood nos acostumou a crer que, no cinema, os faraós egípcios, os gladiadores romanos, os czares russos, os samurais japoneses ou os emires árabes sempre falaram inglês, assim como, na época de apogeu da ópera, o índio brasileiro Peri e a escrava etíope Aida cantavam sempre em italiano. Nos seriados americanos de ficção científica, quando surge um ser de outro planeta, o personagem terrestre (isto é, americano) sempre se dirige a «ele» em inglês: “*Who are you? Where are you from?*”. Nem passa pela cabeça de um roteirista de Hollywood que um marciano ou um saturnino possam não falar inglês, ou possam sequer nem falar. No cinema convencional, todos falam inglês, inclusive os que fazem papel de indianos, africanos ou latino-

D

Todos os filmes são estrangeiros

americanos, ainda que eventualmente com um sotaque identificador de sua diferença étnico-geográfica.

Com o processo de globalização, entretanto, povos e nações antes fechados em seus territórios começam a ganhar maior mobilidade e visibilidade, ao mesmo tempo em que se generalizam por toda parte as diásporas e comunidades em exílio, por razões econômicas ou políticas. Surge então um cinema que procura dar conta desse movimento, quando não é produzido no próprio interior desse movimento por gente que está vivendo a experiência diaspórica. Hamid Naficy (2001) classifica os filmes produzidos nessas comunidades em movimento como «cinema com sotaque» (*accented cinema*). Se o cinema *hardcore* é considerado universal e sem sotaque (isto é, anglo-falante), os filmes produzidos por sujeitos exílicos e diaspóricos são, ao contrário, fortemente acentuados. Esse acento emana não tanto do sotaque mesmo dos personagens – ainda que ele também contribua para os resultados – mas do estado de deslocamento dos realizadores e seus modos de produção artesanais, coletivos e estranhos ao mercado audiovisual. Nesse sentido, o cinema com sotaque é ao mesmo tempo local e global: ele denuncia as práticas de produção cinematográficas vigentes, ao mesmo tempo em que se beneficia delas, logrando entrar, muitas vezes, nos próprios circuitos oficiais de circulação (festivais internacionais de cinema, salas de exibição, distribuição em DVD etc.).

Grande parte desses filmes com acento não são falados numa língua-fonte principal, pois são produzidos nos interstícios de várias culturas e línguas ao mesmo tempo. A característica glossolálica desses filmes, ou seja, o fato deles serem falados em muitas línguas diferentes ao mesmo tempo, misturadas ou não, torna praticamente obrigatória uma atividade de intensa legendagem. A legenda passa a fazer parte intrínseca da própria realização do filme, a ponto muitas vezes de interferir no *design* do quadro cinematográfico, transformando-o numa página caligráfica. O projeto *On Translation: Fear*, de Muntadas, citado anteriormente, foi previsto para exibição simultânea nas televisões de países fronteiriços com problemas de migração e repressão. No caso de *Fear/Miedo*, toda a parte falada em espanhol está legendada em inglês e a parte falada em inglês legendada em espanhol. O mesmo acontece em *Miedo/ضف*, em que as falas em espanhol estão legendadas em árabe e vice-versa. O importante a observar aqui é que as legendas fazem parte intrínseca do vídeo. Não existe uma versão do vídeo sem elas e, aliás, o vídeo já foi concebido em função delas. Mesmo quando o vídeo é exibido em qualquer outro país e necessita de legendas para uma terceira língua, as legendas em espanhol e inglês são mantidas, pois neste caso a operação de tradução é parte do processo de aproximação que o projeto de Muntadas quer promover.

As legendas, portanto e em casos especiais, podem estar estruturalmente integradas às imagens e sons, a ponto de produzir um interessante contraponto e introduzir novas relações de sentido derivadas da tradução. Interessante nessa perspectiva é o vídeo de Simone Michelin *Lonesome* (2004), quase um videoclipe sobre a canção *Are You Lonesome Tonight?*, de Elvis Presley, e que mostra um casal de coreanos tomando fotos em frente ao World Trade Center, pouco tempo antes do desastre de setembro de 2001. Uma das características da língua inglesa é que a maioria das palavras é neutra e, portanto, não faz distinção de sexo. Mas ao traduzir para uma língua latina, é preciso especificar um gênero para as palavras e para isso é preciso observar o contexto em que as palavras estão sendo usadas, principalmente a quem ou a que elas se referem. *My dear*, por exemplo, tanto pode ser traduzido como «meu querido» ou como «minha querida», dependendo do sexo da pessoa referida. O mesmo acontece com *sweetheart* ou *lonesome* e a maioria das expressões de tratamento.

No vídeo de Michelin, legendas em português (em francês, na versão internacional) traduzem corretamente a canção de Elvis Presley, mas de forma totalmente imprevisível, assumindo que o destinatário da canção é um homem, portanto colocando no masculino todas as palavras neutras do inglês. Então, o que era uma canção romântica e heterossexual se transforma automaticamente numa vigorosa declaração de homossexualidade. E assim, sem alterar o sentido original da canção, Michelin a reinterpreta numa perspectiva inteiramente inédita, apenas com a utilização de legendas que traduzem de forma inesperada a fala original.

Ainda no dizer de Naficy (2001), uma das características do cinema com sotaque é a sua «epistolaridade». Como as ações se passam em distintos países ao mesmo tempo e envolvem tentativas de contato entre os que se vão e os que ficam, esses filmes lançam mão de diversos recursos de comunicação epistolar (carta, telefone, email etc.) que acabam por configurar a estrutura básica de sua construção formal. Naficy considera que exílio e epistolaridade estão constitutivamente ligados, porque ambos são conduzidos pelas noções de distância, separação, ausência, perda e, ao mesmo tempo, pelo desejo de construir pontes entre esses inúmeros fossos.

Exemplar nesse sentido é o documentário de longa-metragem *Um Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut, que documenta a *via crucis* da própria realizadora para conseguir a nacionalidade húngara de seus avós, depois de passar por um processo kafkiano de burocracias e interditos. Exilada na França, Kogut tenta contato com a embaixada húngara e com autoridades policiais da própria Hungria, além de estar constantemente chamando seus familiares no Brasil para providenciar seus documentos. Tudo isso é feito através

D

Todos os filmes são estrangeiros

de telefone e um uso intensivo da secretária eletrônica, que acaba se tornando um dos «personagens» principais da intriga. Ao mesmo tempo, o filme é falado em francês, inglês, húngaro e português, demandando, portanto, uma utilização bastante freqüente de legendas em línguas diversas e muitas vezes tradutores acompanhando a odisséia da realizadora e traduzindo ao vivo a fala dos outros.

Uma solução radical é não traduzir e deixar que os diversos públicos experimentem as diferenças enquanto tais. Um programa televisivo da HBO chamado *Habla* (dirigido por Alberto Ferreras e Trina Bardusco) e destinado à comunidade latino-americana nos Estados Unidos encontrou uma solução inteligente ao problema dos espectadores que tinham dificuldades seja com o inglês, seja com o espanhol: o programa é falado em *spanglish* (mistura de inglês com espanhol) e, portanto, não tem necessidade de tradução. Aliás, legendar seria impossível, porque para isso seria necessário inventar uma língua inversa, algo assim como um *englañol*.

Uma experiência diferente foi aquela realizada pela mesma Sandra Kogut em seu *Parabolic People* (1991). O vídeo foi feito com depoimentos tomados nos mais diferentes lugares do mundo e nele onde todos os depoentes falam as suas respectivas línguas. Ao editar, Kogut colocou diversas «janelas» paralelas sobre a tela e deixou que os vários depoimentos diferentes se encavalassem uns sobre os outros. Não satisfeita com isso, ela ainda sobrepunha às imagens textos em várias línguas diferentes. O resultado final é uma Babel globalizada, com todos falando simultaneamente em línguas diferentes e textos que correm a tela o tempo todo, em inglês, português, espanhol, francês, japonês e russo, às vezes se traduzindo uns aos outros, às vezes deixando por conta dos próprios espectadores a tarefa de ler e ouvir o que for possível dentro da competência de cada um. Um vídeo desses é impossível de legendar, pois não haveria espaço suficiente na tela para tantas «traduções» simultâneas.

No começo do século XX, os assim chamados formalistas russos, sobretudo um deles, Victor Chklóvski (1973: 26), formularam a teoria do «estranhamento» (*остранение*). Eles defendiam um conjunto de técnicas de construção artística, cuja função era perturbar as nossas percepções rotineiras e forçar a sensibilidade a «estranhar» o arranjo simbólico que nos é apresentado: o discurso difícil e tortuoso, o ponto de vista não familiar deveriam impedir o envolvimento inocente e exigir o empenho do leitor/espectador para decodificar um «texto» aparentemente refratário e estranho. A idéia era escrever livros e fazer filmes de forma estrangeira, com estéticas que não são as do mercado, com técnicas que não são as da «qualidade», com línguas que não são conhecidas nem sequer nos seus locais de origem. Falar línguas estranhas, como os pentecostais, ou como o

Themroc (1973), insólito filme francês de Claude Faraldo, no qual o ator Michel Picolli sai pelas ruas de Paris urrando como um animal selvagem e gritando palavras incompreensíveis e intraduzíveis. Ou, inversamente, fazer filmes «mudos» em pleno coração do sonoro, como o fazia Jacques Tati, o único cineasta internacional *stricto sensu*, que não precisa de legendas ou de dublagem, ainda que os seus filmes continuem confinados à secção dos «filmes estrangeiros» no fundo das locadoras. Ser estranho ou estrangeiro em sua própria casa, em seu próprio país ou em qualquer outro. Jamais exótico. **M**

REFERÊNCIAS

- BÉHAR, Henri (2004). “Cultural Ventriloquism”. In: *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Atom Egoyan & Ian Balfour. Cambridge: MIT Press/Alphabet City Media.
- BORGES, Jorge Luís & COZARINSKY, Edgardo (1983). *Do Cinema*. Lisboa: Horizonte.
- CANCLINI, Néstor (2007). *Los Otros Extranjeros*. Inédito.
- CHKLÓVSKI, Victor (1973). *Sur la théorie de la prose*. Paris: L’Age d’Homme.
- EGOYAN, Atom & BALFOUR, Ian (eds). (2004). *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Cambridge: The MIT Press/Alphabet City Media.
- NAFICY, Hamid (2001). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- SINHA, Amresh (2004). “The Use and Abuse of Subtitles”. In: *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Atom Egoyan & Ian Balfour (eds.). Cambridge: MIT Press/Alphabet City Media.

Artigo recebido em 30 julho de 2008.

