

Tradução: uma estratégia que estrutura a criação artística

RESUMO

O objetivo deste estudo é testar a capacidade de rever realidades na produção artística documental por meio do procedimento de tradução. A tradução permite criar associações e compreensões, porém, para isto é preciso interrogar a lacuna, o silêncio que fala e ao mesmo tempo reprime. Documentos e testemunhos, mas também impressões sobre o mundo, são os dados coletados que precedem a obra a serem interrogados. O que vem como desdobramento é o objeto final, carregado da proposta de revisão de valores. Este estudo apresenta uma reflexão sobre como se dão os procedimentos de tradução de documentos e testemunhos e qual é sua capacidade de alcance político em termos de reflexão social e de reformulação de conceitos através da criação artística documental.

Palavras-chave: tradução; arte; lacuna; documentário.

ABSTRACT

The objective of this study is to test the capacity for reconsidering realities in artistic documentary production through the translation process. Translation allows for the creation of associations and understanding, but requires the examination of gaps, the silence that speaks and simultaneously restrains. Documents and testimony, but also impressions of the world, precede the work under examination. That which is unfurled is the final product, loaded with the proposed revision of values. This study presents an analysis of the processes of translation of documents and testimonials, and what is the capacity for their reach politically in terms of social reflection and the reformulation of concepts through artistic documentary creation.

Keywords: translation; art; gap; documentary.

Processo de tradução

O processo de tradução articula-se no confronto de diferentes linguagens. A tradução assume a forma de um procedimento de interpretação entre duas ou mais linguagens, com o propósito de identificar questões comuns entre elas, mas também o contraponto, entrelaçando diferenças, deslocando dispositivos de poder dos sistemas políticos, sociais, capitalistas e históricos de representação das diferentes sociedades no mundo.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos tem discutido o tema, afirmando que a “ideia e sensação da carência e da incompletude criam a motivação para o trabalho de tradução” (SANTOS, 2004). E pontua:

Se são múltiplas as faces da dominação, assim como múltiplas são as resistências e os seus protagonistas [...] necessitamos é de uma teoria de tradução que torne as diferentes lutas mutuamente inteligíveis e permita aos actores coletivos “conversarem” sobre as opressões a que resistem e as aspirações que os animam (SANTOS, 2000, p. 27).

O que propicia a leitura de linguagens, gerando um novo resultado híbrido a partir da inter-relação dialética entre formas distintas, é justamente o trabalho de tradução. Trata-se da intersecção entre os diferentes pontos de vista, entre as diferentes formas de expressão, que se atualizam continuamente, gerando novas linguagens. O procedimento permite um desenvolvimento reflexivo, capaz de produzir um pensamento crítico, de modo que a sociedade possa redimensionar a noção de política e de cidadania. De maneira mais ampla, pode-se dizer que a tradução é tanto um procedimento intelectual quanto político, que apresenta o potencial de modificar a condição de invisibilidade, ou desvalia, daqueles quase nunca reconhecidos em suas ações como produtores atuantes de racionalidades e subjetividades. Sendo assim, a tradução é também um operador que tem como objetivo a busca de conexão, de compreensão entre culturas e pensamentos distintos, permitindo refletir sobre as redes de pensamentos que se hibridizam e encontrando seus elementos comuns.

Toda a ignorância é ignorante de um certo saber e todo o saber é a superação de uma ignorância particular (Santos, 1995: 25). Deste princípio de incompletude de todos os saberes decorre a possibilidade de diálogo e de disputa epistemológica entre os diferentes saberes. O que cada saber contribui para esse diálogo é o modo como orienta uma dada prática na superação de uma certa ignorância (SANTOS, 2002, p. 250).

Podemos dizer que o procedimento de tradução é também fundamental

na criação. Sabemos que, na arte, a produção de imagens foi usada para representar, reproduzir, mas também para documentar e traduzir passagens históricas, religiosas, políticas e cotidianas.

Não se trata apenas de inovações tecnológicas. Segundo Santos:

Toda teoria crítica está na convicção de que é possível superar aquilo que é criticável, aquilo que nos causa desconforto, inconformismo ou indignação. O desconforto, inconformismo ou indignação com o que existe faz com que nos obriguemos a interrogar criticamente nossa sociedade e buscar alternativas fundadas nas respostas que dermos a essas interrogações (SANTOS, 2000, p. 27).

A tradução é o procedimento que permite criar associações e compreensões recíprocas por meio das experiências. “Há uma fala secreta no silêncio que torna a tradução próxima da criação [...]” (GREINER, 2010, p. 15). É preciso interrogar a lacuna, o vazio, o silêncio que fala, ao mesmo tempo que reprime, deixa em suspensão, confunde e altera acontecimentos, contextos e sentimentos. Há momentos em que o silêncio aceita e conforta, mas há outros em que assusta, engana, pergunta e responde ao mesmo tempo. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2007), a gestão do silêncio e a tradução do silêncio são das tarefas mais exigentes do trabalho de tradução.

Traduzir não consiste em transformar literalmente uma linguagem em outra, mas em encontrar caminhos para ultrapassar as divergências de linguagens e comunicar, de modo singular, o que não pertence à linguagem que formaliza, mas que se utiliza dela. A tradução constrói o discurso e, ao mesmo tempo, o desconstrói, apresenta um modo reflexivo e dialético entre as fontes captadas, mediadas e traduzidas. É um processo que promove abertura dinâmica, interligando camadas de uma rede de informações em trânsito, que incorpora o outro e devora o inconformismo estático. Trata-se de uma verdadeira reconfiguração, onde as estruturas se metamorfoseiam, criando novas interpretações e novas estratégias para um mesmo jogo. “Metamorfose é desordem, regressão e transgressão; mas não se trata de uma simples recuperação da natureza daquilo que lhe foi roubado pela cultura. Ela é também criação, capaz de manifestar uma dimensão do real”

(CASTRO, 2008, p. 73).

O fluxo de imagens é sempre singular e localizado; por isso, para entendê-lo, é importante reconhecer as relações e interrogar acerca das conexões do contexto e não apenas da obra.

A montagem é uma das estratégias fundamentais na construção de um filme documental, e esta implica um longo e complexo processo de tradução. É uma operação que organiza imagens, que sutura tempos, olhares e desejos, “que recorta e entrelaça blocos com o objetivo de construir um corpo, uma forma narrativa [...]” (DUBOIS, 2004, p. 57).

O que está em questão é a criação, a abertura de possibilidades para uma estrutura baseada na diversidade, desmontando combinações da estrutura binária de poder. É preciso destrinchar e mapear que tipos de relações são possíveis entre diferentes conhecimentos, e desmontar ou ultrapassar as linhas abissais que construíram o pensamento das sociedades dividindo os seres humanos entre incluídos e excluídos. Alcançar relações de reciprocidade, elaborando uma forma de unir sem confundir.

Segundo Sousa Santos, “não há um princípio único de transformação social [...]. Não há agentes históricos únicos nem uma forma única de dominação” (SANTOS, 2000, p. 27).

Tradução e o vídeo documental

Na produção de um documentário, os recortes de montagem começam não só da intervenção durante a captação da realidade, mas também no arquivo documental pesquisado anteriormente. A montagem passa a ser também uma tradução e um conceito em processo essencial para o estudo das relações entre filme e realidade, entre arte e vida. O vídeo documental pode ser um vestígio de vida, de uma realidade transitória; trata-se de um objeto que se articula onde os documentos são arquivos que produzem outros arquivos. Neste caso, vale a pena pensar o uso de imagens como arquivo, e as relações que elas carregam como documento, pois sozinhas elas dizem muito pouco. Precisam, por meio da edição, montagem, ser colocadas em relação a outros contextos, outras temporalidades e outros testemunhos.

Philippe Dubois (2004) aponta questões importantes sobre como elaborar filmes. Podemos dizer que a construção de documentários é um processo aberto, em que mudanças acontecem e camadas são agregadas até que se encontre o formato desejado. Dubois enfatiza a espessura na montagem, dizendo que construir imagens implica a mixagem de camadas, na sobreposição de planos, de transparências, de recortes e justaposições, produzindo efeitos de profundidade que podem contribuir para os efeitos visuais e as impressões da realidade construída. A profundidade da imagem, segundo Dubois, tem a ver com a espessura da imagem em termos de “potência de sensação, de emoção ou de ilegibilidade, e vem da sua relação com a exterioridade” (DUBOIS, 2004, p. 45). Dubois explica que, em planos-sequência entrecortados, “em lugar de obedecer a uma sequência linear de planos, as imagens videográficas são ‘coladas’ umas sobre as outras, ou umas ao lado das outras, ou ainda umas dentro das outras, e sempre *dentro do mesmo quadro*” (DUBOIS, 2004, p. 15).

Além da questão da espessura colocada por Dubois, outros pontos fundamentais são apresentados por Giorgio Agamben (1995). Para ele, a questão principal do filme é a montagem, a qual funciona como uma das “hastes do cinema”, apresentando a possibilidade de a imagem ultrapassar a realidade em que foi produzida e assumir outras identidades, outros formatos. Segundo Agamben, este processo pode se dar em duas condições: na repetição e na interrupção, que, juntas, formam um único sistema de representação e reconstrução por meio da imagem. A composição técnica não mudou, mas a montagem tomou frente, tornou-se a forma definitiva de “amarrar” todo o processo de tradução visual, verbal, conceitual e sonoro, mostrando-se como tal.

De acordo com Agamben (1995), a repetição não é uma reconstrução dos fatos iguais aos da realidade original, e nem poderia ser; segundo ele, “repetir” é tornar possível de novo.

O segundo elemento da montagem de um filme levantado por Agamben (1995), que apresenta a possibilidade de a imagem ultrapassar a realidade em que foi produzida, é a *interrupção*, o *corte*. O corte determina o que será aproveitado e o que será retirado do filme, mas é também o que determina o intervalo de tempo colocado entre cada um. O espaço de tempo proporciona

o prolongamento e a “hesitação entre imagem e significado”. A interrupção não é uma questão meramente cronológica, mas tem em si o poder de atuar na imagem, enfatizando não só a narrativa, mas estimulando as diferentes sensibilidades.

Autores que transitam por diferentes áreas de conhecimento têm discutido questões da interrupção. Na poesia, a interrupção para Paul Valery, segundo Agamben (1995), prolonga a hesitação entre o som e o significado e, para Guy Debord, a interrupção prolonga a hesitação entre imagem e significado, tornando mais forte o discurso construído.

É relevante abordar que o modelo tradicional de produção fílmica, que vem passando por alterações desde o início de sua produção, sofreu importantes mudanças a partir do desenvolvimento tecnológico nos anos 1980 e 1990. A linguagem eletrônica aparece como um meio mais acessível, maleável e favorável para o crescimento das produções fílmicas. Comparado à facilidade de se ter sempre algo à mão para tomar notas, o vídeo trouxe a portabilidade da câmera e a instantaneidade da imagem. Com o surgimento da imagem digital, o universo da manipulação expande-se ainda mais, e, conseqüentemente, a diversidade da produção também. Os artistas passaram a dedicar-se à criação de realidades híbridas, já acessíveis anteriormente em outras técnicas artísticas. No documentário, a realidade filmada passa a ser testada, provocada, questionada, corrigida, escrita e reescrita, para que se transforme em filme.

Segundo Dubois, explorou-se o hibridismo das imagens através dos meios eletrônicos, aprofundando questões como a de profundidade, redefinindo relações do espaço, do tempo, dos corpos, da palavra, trazendo “respostas a questões que o cinema não pode evitar” (DUBOIS, 2004, p. 26).

Conforme Arlindo Machado, a imagem eletrônica “pressupõe uma arte da relação, do sentido, e não simplesmente do olhar ou da ilusão” (MACHADO, 2003, p. 29).

O processo de tradução resulta numa montagem narrativa de diferentes vozes, e, segundo Machado (2003), são as vozes que fazem as asserções no documentário; e ele coloca: “A voz dialógica das entrevistas, a voz do depoimento, a voz dos arquivos das imagens, a voz dos diálogos ou monólogos no mundo” (2005, p. 86). Além destas vozes citadas por

Machado (2003), temos também a voz dos sons, dos ruídos urbanos, da música e muitas outras.

A tradução na arte constrói o discurso e, ao mesmo tempo que o desconstrói, apresenta um modo reflexivo e dialético entre os testemunhos captados, mediados e traduzidos pelo autor. A tradução situa-se na intersecção entre o tema em questão, o objeto emissor de informações e o receptor (pesquisador e diretor). Cabe lembrar também que, para falar de documentários, estamos falando de um recorte atual sobre algo que já passou; sendo assim, a tradução também engloba as diferenças de temporalidades. Cada vez mais elaborados em forma de ensaios, os documentários surgem como objetos de pensamento, de reflexão sobre os diferentes modos de se ver o mundo; traduzem passagens, acontecimentos e experiências. Segundo Greiner (2010), “a chave encontra-se em como traduzir o passado, sendo este um recurso de ativar o futuro”, e diz que esta seria uma forma para gerar dinamicidade, de colocá-lo em trânsito novamente.

Documentos e testemunhos, mas também impressões sobre o mundo, são os dados coletados que precedem a obra. O que vem depois como desdobramento é o objeto final, carregado da proposta de revisão de valores.

No âmbito social, ainda de acordo com Santos (2002, p. 274), “O tipo de transformação social [...] exige que as constelações de sentido criadas pelo trabalho de tradução se transformem em práticas transformadoras”. Vejo o documentário na arte como uma destas práticas.

Com seu potencial de proporcionar ao público ferramentas que lhe permitem esclarecer e entender melhor o mundo em que vive, o cinema documentário consolida sua função social expondo a realidade sobre os jogos de interesses que atravessam toda a sociedade.

O processo criativo de experimentação estimula o artista não só a pensar a realização do filme, mas a gerar análises críticas e visões de mundo singulares sobre os temas abordados.

Sem dúvida, é igualmente importante compreender o potencial de participação da arte no debate político contemporâneo, quando os limites da arte tradicional tornaram-se fluidos em termos visuais, narrativos e conceituais.

A tradução situa-se na mediação entre o mundo e o homem; dá-se a partir da reflexão de diferentes vozes; mostra-se um procedimento capaz de gerar sentidos e encontrar direções, de criar associações e compreensões recíprocas entre as experiências e os acontecimentos. A tradução é, ainda, “um trabalho emocional, porque pressupõe o inconformismo perante uma carência decorrente do caráter incompleto ou deficiente de um dado conhecimento ou de uma dada prática” (SANTOS, 2002, p. 37).

Traduzir é também ativar o sentido e o significado de acontecimentos que não estejam, à primeira vista, entre os principais; é construir mapas sensíveis, visuais e sonoros e, por meio dessa construção, ativar partes da memória social e coletiva. É uma forma de rever um passado que invade o presente, apresentando possibilidades de se pensar o futuro. É uma construção capaz de gerar no espectador mapas de ideias ativados por sentidos, raciocínios, muitas vezes adormecidos.

Como agente transformador, a tradução pode potencialmente promover, por meio da produção artística, discussões públicas, mudanças sociais, revisão de valores políticos, construindo-se também a partir da interpretação dos diferentes discursos sobre o mundo em que se vive. Com seu potencial de proporcionar ao público ferramentas que lhe permitem esclarecer e entender melhor o mundo em que vive, a arte consolida sua função crítica e social quando se mostra capaz de expor a realidade sobre os jogos de interesses que atravessam a sociedade. Pode oferecer ao espectador informações políticas que lhe propiciem encontrar respostas e usar essa experiência para repensar sua própria identidade. A obra de arte, por sua vez, é um testemunho que surge como desdobramento dessas informações mediadas e traduzidas.

Se a finalidade é criar práticas ou estratégias que possam atuar na sociedade, a tradução precisa trabalhar no sentido de gerar “zonas de contacto capazes de tornar porosos e, portanto, permeáveis” (SANTOS, 2004, p. 80) discursos e saberes entre diferentes situações e condições da vida humana:

O tempo em que vivemos, cujo passado recente foi dominado pela ideia de uma teoria geral, é talvez um tempo de transição que pode ser definido da seguinte

maneira: não precisamos de uma teoria geral, mas ainda precisamos de uma teoria geral sobre a impossibilidade de uma teoria geral. Isto é, precisamos de um universalismo negativo que possa dar lugar às ecologias de saberes e práticas transformadoras (SANTOS, 2004).

Cabe apostar em possibilidades de mudança, promover debates, atuando horizontalmente e com o devido respeito a cada cultura. Porém, para que se estabeleça um diálogo legítimo e fértil, há que se reconhecerem todas as dificuldades e as fraquezas em jogo. Nesses termos, será necessário um enorme esforço de aceitação e reconhecimento de todas as partes, para que certas transformações realmente se concretizem. “Essa tarefa implica um vasto exercício de tradução para expandir a inteligibilidade recíproca sem destruir a identidade dos parceiros da tradução” (SANTOS, 2004, p. 80).

É uma forma de flexão, de “mobilidade”, sem deixar de ser também uma forma de reflexão. É uma potência que implica um processo de investigação e, conseqüentemente, de dessubjetivação e subjetivação, caracterizado por sua condição estrutural móvel, maleável e repleta de sobreposições. É a produção contínua de novas possibilidades, é a relação de novas forças, que surge no pensamento livre e nômade, capaz de se reinventar e se multiplicar constantemente.

A mobilidade, pensada também como uma forma de tradução, estrutura-se nas possibilidades flexíveis e abertas em todas as direções, admitindo conceitualmente uma multiplicidade de pontos de vista. É um conceito que apresenta uma saída para a lógica binária que divide o mundo entre o bem e o mal; apresenta uma alternativa possível para se criar, se repensar o sistema político, religioso, capitalista, que recusa tudo aquilo que o tira de sua ideia central, de suas crenças e de sua forma de organização.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. Difference and Repetition: On Guy Debord's Films. In: McDONOUGH, Tom. (Eds.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

_____. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998, p. 62-63. Ideia da justiça[1]. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, mar. 2012.

Disponível em: <<http://murilocorrea.blogspot.com.br/2012/03/esquerda-o->

[vazio-abaixo-recordacao.html](#)>. Acesso em: 17 jan. 2014.

_____. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. (Homo sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____; STUTMAN, Renato, (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2008.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GREINER, Christine. *O Corpo em Crise: Novas Pistas e o Curto-Circuito das Representações*. São Paulo: Editora Anablume, 2010.

MACHADO, Arlindo. As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaucultural, 2003, p. 29.

_____. Novos Territórios do Documentário. *Doc On-line*, n. 11, dez. 2011. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

_____. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.

_____. _____. 4 ed. São Paulo: Papyrus, 2007.

_____. Uma Experiência Radical de Videoarte. **Videarte**. Disponível em: <<http://videarte.wordpress.com/texto-de-arlindo-machado/>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

_____; VÉLEZ, Marta Lucía. Documentiras e Fricções. *Galáxia* (PUCSP), v. 10, 2006.

_____. *É preciso pensar e reinventar Portugal*. 2011. Disponível em: <<http://saladeimprensa.ces.uc.pt/index.php?col=noticias&id=3919#.UHQW0o7zchw>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O futuro do Fórum Social Mundial: o trabalho da tradução. *Revista del Observatorio Social de América Latina*, 15, 77-90, 2004. Disponível em:

<http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/65_Futuro%20FSM%20-%20O%20trabalho%20da%20traducao_OSAL_2004.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2014.

_____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 237-280, 2002. Disponível em:

<http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF>. Acesso em: 23 jan. 2014.

_____. *Sociologia das ausências*. Centro de Estudos Sociais, Coimbra, 2007. Disponível em:

<http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

_____; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo:

Cortez, 2010.