

Handwritten mark resembling a stylized signature or initials.

O PAPEL DA LINGUAGEM NO DISCURSO CINEMATOGRAFICO

WLODZIMIERZ JOZEF SZYMANIAK

RESUMO

O presente artigo comenta alguns aspectos relacionados com o papel da língua natural na totalidade do discurso cinematográfico. Sublinha-se o papel decisivo da mensagem verbal na criação da visão cinemática do mundo. Na opinião do autor, a presença dos elementos verbais, integrados no meio icónico, gráfico e sonoro, contribuiu na criação da competência mediática em várias gerações de espectadores. O cinema, desde as suas origens, era interessado em público internacional, multicultural e plurilingue. Soube também criar rapidamente mecanismos de tradução e de adaptação. Menciona-se também que o cinema dos últimos anos articula, cada vez mais, o seu carácter multicultural e plurilingue.

ABSTRACT

The role of natural language in the cinematographic discours
This article comments on some aspects concerning the specific role of natural language in cinematography. The importance of the language in the creation of cinematic view of the world is underlined. From the point of view of the author the presence of a verbal message, integrated with iconic, graphic and music messages, contributed to the creation of a media literacy in several generations of consumers.
From the beginning, cinematography was interested in an international audience. It also succeeded in creating its own mechanisms of translation or adaptation. Some trends in modern cinematography show a multicultural and multilingual character.

A história do cinema tem apenas cem anos, portanto é o tempo suficiente para a criação de um *homo novus* que está em posse de uma incomparável competência mediática. O cinema, muito mais de que os outros media, marcou o desenvolvimento de futuras técnicas da comunicação, baseadas na fusão do som e da imagem. O cinema, como *medium* visual, em grande medida, contribuiu para formação da actual cultura audiovisual em consequência da mudança da visão do mundo pelos seus contemporâneos. O cinema, como domínio da arte, passou por uma evolução rapidíssima. E, de uma distração de feiras populares, transformou-se numa das dominantes principais da cultura da sociedade industrial e pós-industrial.

O PAPEL DA LINGUAGEM NO DISCURSO...

É impossível comentar todos aspectos relacionados com a contribuição criativa do cinema. No presente trabalho pretende-se apenas examinar, na perspectiva diacrónica, o papel da língua natural no meio do discurso cinematográfico.

A ambição de fixação da realidade e do movimento constitui um dos sonhos ancestrais do ser humano. Já as pinturas pré-históricas contêm marcas de intenções artísticas de articular o movimento de pessoas ou animais. Durante vários milénios, só a literatura e o teatro podiam satisfazer esta ambição. A *camera obscura* e logo a *laterna magica* possibilitaram a projecção da imagem, mas só o invento da fotografia (1839) abriu o caminho para a continuação de trabalhos sobre a reprodução do movimento, dividido em fases separadas (*les images mobiles*). Em 1895 os irmãos Auguste e Louis Lumière registam o cinematógrafo. Os primeiros filmes tiveram forma de um *spot* de curta duração.

O desenvolvimento técnico e artístico da nova 'musa' foi incomparável em toda a história anterior da cultura. O cinema expandiu-se rapidamente no mundo inteiro graças a distribuição fácil e a uma relativa susceptibilidade à tradução. Em poucos anos, chegou a ser um fenómeno inteiramente internacional e fórum de contactos interculturais não elitistas. O cinema começou também a inventar a sua própria linguagem artística, já que o filme nunca podia ser uma simples gravação de um espectáculo teatral. O cinema sempre foi uma arte sincrética. A projecção cinematográfica costumava vir acompanhada pela música que tinha sobretudo a função neutralizadora, já que os processos cognitivos são orientados e habituados à percepção multisensorial (Chion, 1990: 43). Cinema como *medium* sincrético ou, às vezes, eclético, distingue-se pelas possibilidades particulares da influência estética. Entre os seus maiores sucessos estéticos encontra-se a elaboração da sua própria linguagem narrativa e criação da sensibilidade audiovisual em várias gerações de espectadores. Graças às suas possibilidades de realização, o filme, mais do que outras artes, pode contribuir em esforços para a realização da categoria estética clássica de *mimesis* ou imitação da realidade. Evidentemente outras artes miméticas como, por exemplo, a pintura ou a escultura não identificam a representação da realidade com decalque nem a reproduzem com exactidão. O essencial é o facto de aspirar a representar uma realidade objectiva. Em reacção à *mimesis*, a escultura e a pintura, desenvolveram também correntes baseadas na negação da função representativa. Como exemplo, basta citar toda corrente abstraccionista (Jakobson, 1989: 95). O cinema continua como arte mimética, já que a sua expressão reside na combinação de signos visuais e auditivos que geralmente aparecem em relação da redundância parcial. Evidentemente é possível a produção dum filme *não mimético*, quer dizer, sem nenhum referente, mas a imagem dele assemelhar-se-ia a uma composição caleidoscópica.

Comentando as relações entre signos visuais e auditivos em qualquer sequência cinematográfica, é preciso ter presente que o cinema, muito mais do que as outras artes era, e continua a ser, dependente da linguagem natural. Tornou-se quase axioma a afirmação funcionalista de que o cinema, como sistema semiótico tem carácter narrativo (Banaszkiewicz, 1987:43). Porém, é muito mais difícil de identificar as particularidades que possibilitam a sua correcta leitura, que dependem das intenções do realizador. Desde os tempos das tragédias gregas, onde reinava a regra da unidade do tempo e do espaço, as técnicas narrativas sofreram numerosas evoluções. Mas, só no século vinte chegou a interacção constante de literatura e as artes visuais. Não se pretende afirmar que antes não houvesse fascinações mútuas entre, por exemplo, letras e pintura, só que geralmente tiveram carácter accidental ou existiam dentro da herança da cultura universal sem pretender a criação de um espaço alternativo. Actualmente, os meios técnicos do cinema podem até ultrapassar os meios da expressão linguística. Mas, por outro lado, a língua atinge nova dimensão dentro do discurso cinematográfico. Como observou Wim Wenders:

„Ao escritor, parece lógico que o narrar conduza a histórias- no sentido de que cada palavra quer pertencer a uma frase, e as frases querem estar num contexto; ele não tem que inserir violentamente as palavras numa frase, nem as frases numa história. Há, creio eu, uma espécie de inevitabilidade que leva do narrar a uma história” (Wenders, 1990: 75).

Mas as palavras e sintagmas no discurso cinematográfico não respeitam a hierarquia oracional nem supra-oracional¹. Para um *homo novus* a demasiada coesão da narrativa cinematográfica seria índice duma mensagem banal, não motivadora para uma reflexão e, intelectualmente pobre. A força do cinema reside também na sua comunhão indissolúvel com a linguagem natural. Mas, não se pode esquecer que os enunciados formulados na língua natural são só um dos objectos físicos destinados a veicular a mensagem codificada. Na matéria cinematográfica, o enunciado verbal (ou expresso na língua natural) é continuamente confrontado com signos icónicos ou musicais. É óbvio que as relações entre imagem e extracto musical e verbal não se limitam a redundância positiva, quer dizer, identidade paralela entre várias camadas. Já Roman Jakobson observou que a fala cinematográfica, ao contrário da cénica, tem carácter puramente facultativo. O mesmo linguísta sublinhou também que o silêncio, como a ausência física de sons, é no cinema um evento acústico igualmente pertinente como a música: actos verbais ou efeitos sonoros - como ruídos de sapatos, gritos não articulados, sons de máquinas ou de elementos da

¹ Refiro-me ao conceito da sintaxe supravoracional formulado pela gramática onomasiológica (Hernández, 1995: 25).

natureza (Jakobson, op.cit.: 95). Apesar da importância funcional do leque de sons, que compõem a sequência cinematográfica, a palavra oral, na maioria dos casos, é a componente principal. Michel Chion (Chion, op. cit.: 15) propôs os termos de *voco-centrisme* e de *verbo-centrisme* para expressões de dominância verbal. Este musicólogo francês, ao reconhecer a primazia da palavra no leque de sons cinematográficos chega à conclusão de que é graças ao carácter da percepção humana, que esta é, sensibilizada em primeiro lugar, pela palavra. Na opinião de Chion, no fluxo sonoro (elementos naturais, ruídos diversos etc) que rodeia o indivíduo, as palavras de outras pessoas têm mais força persuasiva para captar atenção.

Alguns cineastas tendem a reduzir o papel da palavra como meio de comunicação com o espectador. Entre os defensores dessa corrente basta citar Stanley Kubrick, para quem a „literacidade” constitui o antónimo do cinema como tal (Szczerbakiewicz, 1994: 62). Os elementos icónicos, *quinésica*, coreografia e camada musical reduzem no seu conjunto o papel da narração verbal. Mas, mesmo admitindo uma interpretação tão extremista é preciso reconhecer que a austeridade em expressão verbal não reduz o valor da palavra. Num enunciado verbal, como numa sequência musical, a ausência de certos elementos sonoros (ou textuais) pode ter valor semiótico. Mesmo um olhar superficial sobre a história do cinema permite observar que o período de operar inclusivamente sobre a substância icónica e musical pertence, há já muito tempo à história. O problema do *cânon* artístico do filme mudo e o filme sonoro foi já estudado há muitos anos por R. Jakobson e por L. Kuleshov (Kuleszov, 1997: 95). Foi na ocasião das polémicas abertas pela cinematografia sonora por não ter respeitado os cânones do filme mudo. Outro ponto de vista apresenta Pere Gimferrer no livro *Cine y literatura*. Na sua opinião, o cinema desde as suas origens (Gimferrer, 1985:32) aproveitava-se mais dos modelos da narração literária do que da organização do espaço cénico. Como exemplo, Pere Gimferrer cita o filme realizado pelos irmãos Lumière *Arroseur arrosé* que tem o esquema narrativo derivado de *fabliaux*.

O cinema, desprezado nos seus inícios, pelo seu carácter plebeu, com o tempo nobilitou-se. Além disso, os intelectuais como público, aceitaram no cinema formas narrativas provenientes da literatura do século dezanove. O fenómeno da conversão genérica foi possível graças à especificidade da pragmática de recepção que possibilita efectuar as conversões dentro da linguagem natural. O texto cinematográfico reflecte uma situação narrativa e não pretende projectar uma realidade (Lotman, 1983: 121). Mas, continua sendo a unidade principal da comunicação verbal. Estudos recentes da linguística e da semiótica sublinham que o texto é ao mesmo tempo o objeto e o resultado da comunicação (Lyons, 1970:30). A unidade visual-sonora

ganha sentido e tem funções constitutivas no âmbito da sintaxe cinematográfica (Kuleshov, op.cit.: 98). Um enunciado cinematográfico, tal como um enunciado artístico, opera com imagens que representam um mundo real fragmentado e subjectivo. A narração cinematográfica utiliza frequentemente os procedimentos da metonímia e da metáfora. A metonímia, no enfoque filmográfico, é não só uma transferência do sentido, mas também uma transferência de referências do sentido. O procedimento possibilita a construção do discurso instável, quer dizer caracterizado pelas lacunas informativas. Assim apresentam-se os aspectos analógicos da comunicação, tais como as emoções e as motivações psicológicas das pessoas. Outro campo afectado são os determinantes culturais dum acto ou uso de deícticos temporais ou espaciais, diferentes em várias línguas e culturas. A metáfora no discurso fílmico tem importância menor que a metonímia. Constitui geralmente uma estrutura modificadora e não construtiva. Numa situação cinematográfica a metáfora pode aparecer *in praesentia* ou *in absentia*. A relação primeira acontece quando os dois elementos (metafórico e metaforizado) são vinculados directamente. A metáfora *in absentia* acontece quando só está presente o elemento metafórico, que geralmente abre uma valência vazia na estrutura semiótica do filme. Como exemplo, pode-se citar a garrafa de água Vichy, deitada ao lixo por Rick em *Casablanca* de Michael Curtiz. A etiqueta de *L'eau de Vichy* metaforiza o governo francês, cuja política é rejeitada e desprezada pelos protagonistas e pelo hipotético público do filme no ano 1943. Procedimentos deste tipo, podem ser motivados por factores artísticos arbitrários ou podem ilustrar uma situação potencial. No último caso, a interpretação resulta extremamente difícil.

Analisando o papel da língua natural no cinema, urge que se leve em conta as suas funções ao nível do discurso (Chion, op.cit.: 78) isto é :

- função do organizador temporal;
- função selectiva;
- função económica.

O papel da língua como organizador temporal consiste em facilitar a distinção entre várias sequências e possibilita também ver as relações entre presente, passado e futuro no caso da narração não linear. A função selectiva guia o espectador no espaço de informações fornecidas pelo canal visual. Muitas vezes *verbum* elimina a polissemia da informação icónica.

Na função económica, a língua *vigia* o ritmo e a velocidade da narração, já que os movimentos de câmara e a montagem podem operar com uma liberdade extrema no plano visual, tal como a banda sonora pode também ser configurada e cortada à vontade. No entanto sempre respeitando a capacidade

da percepção humana que tem uma tolerância mínima de adaptação à velocidade do fluxo da fala. Já Mc Luhan definiu os *media* como o prolongamento dos sentidos. Então, se partimos deste princípio, podemos concluir que o sucesso do cinema baseia-se, sobretudo, na sua relação indissolúvel com a língua natural. O cinema porém é uma prolongação dos sentidos, na nomenclatura clássica de M. McLuhan, em medida maior do que outros *media*.

O CARÁCTER PLURILINGUEDO CINEMA

O cinema muito mais do que os outros *media* tem carácter internacional e transcultural. O público pertence também a vários contextos culturais e linguísticos. Geralmente estima-se que o uso da língua estrangeira constitui uma barreira comunicativa. A eliminação dela é realizada pela tradução da lista de diálogos e, eventualmente, também de outros elementos linguísticos. Às vezes as diferenças culturais podem constituir um obstáculo suplementar para o funcionamento da comunicação entre o realizador e um público estrangeiro. A prática cinematográfica elaborou duas formas básicas de transmissão de conteúdos expressos em língua estrangeira: a dobragem e as legendas. Desde o ponto de vista da estética cinematográfica, as legendas só servem de intermédio para a compreensão do texto original, sem substituí-lo. A impressão do texto na fita cinematográfica escurece de maneira insignificante a imagem e, geralmente, não provoca problemas de descodificação. O ruído comunicativo resultante é mínimo. Além disso, as legendas não transgridem os valores artísticos do filme e permitem conservar a expressividade da voz do actor, cuja importância artística é, por vezes, superior aos elementos visuais. Códigos analógicos presentes tais como tom e volume da voz são facilmente descodificáveis, mesmo no caso de desconhecimento total da língua. Como exemplo, basta citar filmes de Akira Kurosawa, sobretudo cenas com a participação do seu actor preferido Toshiro Mifune. O *dubbing* destes filmes em qualquer língua indoeuropéia diminuiria ou até ridicularizaria a força expressiva da obra.

Por outro lado, a informação transmitida neste tipo de tradução geralmente tem de vir condensada ou simplificada. Na maioria das situações deste tipo, o texto alvo pode chegar só a 50-70% do respectivo texto original (Tomaszkiewicz, 1993: 87). Por isso mesmo, a teoria da tradução propõe o termo „adaptação” como mais adequado para este tipo de práticas translatórias. Sem embargo, as legendas, devido à forma, estão expostas a uma verificação instantânea e eventual discriminação de pormenores ou erros.

DOBRAGEM

Esta forma de tradução cinematográfica suscita muitas polémicas e controvérsias, referentes, por um lado, à qualidade da realização e, por outro, à essência deste „truque cinematográfico” (Borges, 1976:25). Um dos problemas frequentemente citados é a preocupação de coordenar o ritmo do texto da tradução com o movimento de lábios do actor. Observações referentes ao eventual câmbio textual são muito menos frequentes. Sem embargo, apesar do risco de degradação textual (presente em toda actividade translatória), é impossível imaginar o modelo contemporâneo da comunicação cinematográfica sem recorrer a esta forma de adaptação linguística. Além disso, *o dubbing* pode também se distinguir pelos valores artísticos notáveis. Por vezes, a própria entidade produtora elabora várias versões dobradas do mesmo filme. A história do cinema conhece também casos, devido às diferenças culturais e normas da permissividade cinematográfica, de produções diferentes de algumas sequências do filme. Como exemplo, pode-se citar algumas produções de Hollywood, destinadas ao público espanhol no tempo do general Franco.

DIVERSIDADE LINGÜÍSTICA DO CINEMA. TENDÊNCIAS ACTUAIS

O cinema dos últimos anos vale-se, cada vez mais, da língua como um instrumento mágico que permite ao espectador *mergulhar* no mundo da cultura alheia. O realizador introduz intencionalmente elementos em língua (ou línguas) estrangeira *aromatizando* assim a mensagem. Desde o ponto de vista da teoria da comunicação pode-se acrescentar que o procedimento serve para correlação do código digital, quer dizer, a língua natural com os códigos analógicos representados pelo *panopticum* de elementos paralingüísticos nomeadamente tom e volume da voz, mímimica, assim como factores quinésicos e proxémicos. Em filmes americanos, *los hispanos* cada vez mais falam em espanhol. Como exemplo, pode-se mencionarr *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino. Os dialogos de *chicanos* em espanhol vem sempre legendados. Às vezes este procedimento pode ser utilizado com o objectivo de fazer partilhar a imagem linguística do mundo visto pelos protagonistas. Assim retoma-se involuntariamente ao antigo lítigio da linguística sobre a identidade da língua e cultura.

Lítigio antigo retomado no século passado pelo W.von Humboldt e no século vinte pelo E. Sapir e B.Lee Whorf. Este princípio anti-estructuralista foi particularmente bem visível no filme *Kolia* de Jan Sverak, galardoado pelo Oscar como melhor filme estrangeiro em 1997.

O filme do jovem realizador checo narra a história duma criança russa em Praga de 1989 - último ano do antigo regime. Período histórico na altura completamente imprevisível. A condição do pequeno passa pelo filtro de

línguas naturais, neste caso duas línguas eslavas: o russo e o checo. O papel mentalista da linguagem é visível, sobretudo, na cena quando o pequeno Kolia, ouvindo e percebendo perfeitamente um conto de fadas em checo, o traduz, só para si, para a língua russa. Além da língua materna, o rapaz instintivamente procura símbolos icónicos da ordem comunista, odiados pelos checos, mas que para ele denotam a casa e a família.

168

Wim Wenders é outro director de cine consciente da função mágica da linguagem. Mágica no sentido de ter poderes invocativos. No filme *Viagem à Lisboa* (conhecido internacionalmente como *Lisbon Story*) o espectador é confrontado com quatro idiomas: inglês, português, espanhol e alemão. A diglossia dos protagonistas é motivada pela especificidade das situações comunicativas e absolutamente não constitui um obstáculo para compreensão da mensagem artística. Ao contrário, possibilita observar melhor as peripécias das pessoas. A adaptação linguística deste filme levava em conta o público alvo, assim a versão portuguesa vinha com legendas referentes às sequências pronunciadas em inglês ou em alemão. A única inconsequência consiste no uso da língua inglesa nos diálogos entre o Freidrich e o Winter, os dois alemães. Este facto, provavelmente motivado pelos factores da distribuição internacional do filme, rompe de certa maneira a diglossia original. Sem embargo, o uso da *língua franca*, quer dizer o inglês, descontextualiza os protagonistas mencionados e atribui-lhes algumas características universais em vez de centroeuropeias.

Wim Wenders é um realizador que se destaca pela sensibilidade perante a substância das línguas. Nos filmes dele, às vezes, o uso duma língua estrangeira, sem diglossia, só tem como objectivo reflectir uma sequência narrativa. Tal foi, por exemplo, o caso da língua japonesa no filme *Até ao Fim do Mundo* (*Bis ans Ende der Welt*).

Outro director que se destaca pela sensibilidade perante a língua natural é Manoel de Oliveira. Como exemplo, pode-se citar o filme *Convento*, realizado no ano 1995 com actores internacionais. O uso de três línguas: o português, o inglês e o francês obedece à diglossia individual dos protagonistas. O director não lhes faz perder o sotaque estrangeiro quando falam uma língua que não seja a deles. Pode-se dizer que as habilidades linguísticas formam parte da descrição da pessoa, oferecida pelo filme. O filme mencionado sempre vem acompanhado pelas legendas, que mudam em função do público alvo, ou seja, as cópias em França levam legendas das sequências pronunciadas em português e *vice versa*.

A situação é completamente diferente em *A Mãe de um Rio*, uma das três novelas cinematográficas que compõem *Inquietude*. *A Mãe de um Rio*, baseada em texto de Agustina Bessa-Luís, narra uma história do meio rural.

O recurso à língua estrangeira e desconhecida pelo público tem o objectivo de preservar o sagrado, testemunhando assim a eficácia da palavra. Os propósitos pronunciados pela feiticeira vêm sem tradução, contribuindo assim ao aumento considerável do mistério situacional.

O presente artigo não pretende oferecer uma explicação exaustiva de todos os modelos linguísticos possíveis no cinema. O objectivo do texto é contribuir para a compreensão do carácter cada vez mais multilingue do cinema e ver nele não um paradigma fechado de textos e eventuais traduções mais ou menos transparentes, mas um espectro de experimentação artística.

BIBLIOGRAFIA

- Banaszkiewicz, K., (1987), "Warunki spójności dyskursu filmowego". *Studia Filmoznawcze* VI : 39-54.
- Borges, J.L., (1976), "O dubbingu". *Kino* 9: 23-34.
- Chion, M., (1990), *L'audio-vision*. Paris: Nathan.
- Gimferrer, P. (1985), *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- Hernández Alonso, C., (1995), *Nueva Sintaxis de la Lengua Española*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Jakobson, R., (1989), *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Warszawa: PIW.
- Kuleszow, L., (1997), *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*. Kraków: Universitas.
- Lyons, J., (1977), *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press..
- Lotman, J., (1983), *Semiotyka filmu*. Warszawa: PIW.
- Szczerbakiewicz, R., (1994), "Nieufność wobec języka w filmach Stanleya Kubricka". *Studia Filmoznawcze* XV: 51-76.
- Tomaszkiewicz, T., (1993), *Les opérations linguistiques qui sous-tendent les processus de sous-titrage des films*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Wenders, W. (1990), *A Lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70.