

PERFORMANCE E MÍMICA – PROCESSOS DE TRADUÇÃO NO CONE SUL

Maria Antonieta Pereira
UFMG

Aos alunos da disciplina “Livro de luz”

Em termos mais amplos, a tradução pode ser considerada uma atividade cotidiana, que envolve todos os recursos de que um sujeito dispõe para interagir com o mundo que o cerca. Nesse sentido, tanto as adequações lingüísticas e as performances da vida diária quanto os mais sofisticados sistemas de produção artística e intelectual estão igualmente submetidos a processos tradutórios. Contudo, embora a tradução se realize a partir de uma intencionalidade comunicativa cuja meta é a construção de sentido, tal objetivo é frustrado com freqüência já que, sendo potencialmente infinita, essa dinâmica é responsável pela mutação de si mesma e das condições em que se realiza. Instalada no interior dos processos comunicativos e acionando trocas, remissões, equívocos, silêncios e esquecimentos, a tradução também pode ser compreendida como uma atividade freqüentemente submetida a novas modelações. Nesse caso, qualquer discurso encontra-se em freqüente interação com outros discursos, seja no âmbito de diálogos efetivamente realizados entre sujeitos, ou no espaço dos monólogos. Assim também, mesmo quando a interlocução se realiza entre atores individuais, ela é sempre processada por sujeitos coletivos, a partir de um acervo

cultural e lingüístico que, em último caso, é justamente aquilo que possibilita tal processo, já que “o pensamento se dá em uma rede na qual neurônios, módulos cognitivos, humanos, instituições de ensino, línguas, sistemas de escrita, livros e computadores se interconectam, transformam e traduzem as representações”¹.

Por outro lado, reconfigurados pelas teorias de vários campos do saber contemporâneo, os conceitos de sujeito e objeto são compreendidos como aspectos igualmente decisivos de um dado problema. A supremacia do sujeito frente ao objeto passa a ser questionada à medida que sua existência só se configura na relação com tal objeto. Noutras palavras, sujeito e objeto não são dados apriorísticos, mas fatores de uma operação, gerados pela própria relação que estabelecem entre si. Configurando-se em função um do outro, sujeito e objeto perdem importância como elementos *em si* – o caráter relacional desse contato implica um terceiro elemento, que é justamente o problema colocado por essa relação. O que passa a interessar não é mais o sujeito e seu objeto mas o entrelugar estabelecido por eles, espaço em que, rigorosamente, torna-se impossível distinguir um do outro, pois ambos se olham e se interrogam². Sobre tal fenômeno, é interessante pensar naquilo que Heisenberg chamou de *princípio da incerteza*, considerando-o um dos postulados básicos da mecânica quântica, e que remete à impossibilidade de mensuração exata e simultânea, em sistemas microscópicos, de duas grandezas relacionadas entre si (posição e velocidade, por exemplo). A perturbação provocada nos sistemas, pela própria medida a eles aplicada, indica como a interferência de um sujeito cognoscente altera seu objeto de pesquisa: “a microfísica quântica delinea uma matéria dessubstancializada, elusiva, eivada de indeterminação, em relação à qual o observador se torna um participante”³.

Nos sistemas dinâmicos, ao invés do equilíbrio cartesiano, encontram-se estados caóticos e eventos imprevisíveis que são interlocutores do próprio observador que os analisa e que pretende extrair deles certos modelos teóricos. Nesse rumo, um novo conceito

de objeto do conhecimento passa a ser considerado – trata-se do *objeto complexo* que contracenaria não mais com um sujeito finalizado mas com um processo de subjetivação. Produzido a partir de fricções do sentido, o entre-lugar estabelecido pela interação sujeito/objeto caracteriza-se por dialogismos, trocas simbólicas, equívocos, desarmonias e também consensos parciais. Justamente por isso, tal espaço permite sínteses provisórias em que o sentido “é sempre local, datado, transitório. A cada instante, um novo comentário, uma nova interpretação, um novo desenvolvimento podem modificar o sentido que havíamos dado a uma proposição (por exemplo) quando ela foi emitida ...”⁴.

Na base desse saber não-onipotente e sempre compartilhado, surge a tradução enquanto dinâmica complexa e rotineira que frequentemente ultrapassa as fronteiras idiomáticas e mobiliza os recursos de vários sistemas de signos ao mesmo tempo. Para situar de forma mais explícita essa questão, especialmente no que diz respeito à circulação de um texto - da página impressa ao palco e depois à tela - é interessante analisarmos o curta-metragem *Musika*, dirigido por Rafael Conde⁵ e ganhador do prêmio de melhor direção no 22º Festival de Cinema de Brasília, em 1989. O filme remete à tragédia *Lulu*, desenvolvida pelo expressionista alemão Frank Wedekind entre os anos de 1892 e 1913, a qual, além de gerar uma versão que permaneceu inédita e cujo título era *A caixa de Pandora, uma tragédia monstruosa do ano de 1895*, também se desdobrou em duas peças: *O espírito da Terra*, de 1895, e *A caixa de Pandora*, publicada em 1902 e 1904. Em 1913, Wedekind usa alguns trechos dessas peças para compor outro texto cênico intitulado *Lulu, tragédia em cinco atos*. Constituindo a personagem principal desses dramas, Lulu apresenta-se sob várias faces, fato que é revelado pelos diferentes nomes que recebe de seus amantes: Nelly, Eva, Mignon.

Sendo uma personagem em estado permanente de encenação, Lulu força os limites dessa possibilidade exatamente quando nega a representação e questiona a simples mimese: “Eu disfarçar-me? (...) Nunca tive necessidade disto.”⁶ Ao expor, pela negativa, a

dissimulação da simulação, a personagem dedica-se a outra forma de cena, em que prevalece a mímica, tal como é definida por Homi Bhabha. Essa perspectiva é corroborada pela recorrência presente na história de Wedekind onde, em cada ato da peça, realiza-se a mesma ação envolvendo amor, traição e morte. Assim também, em cada uma das peças do dramaturgo, Lulu troca de papéis e simultaneamente permanece a mesma, não se identificando nunca com o papel que representa. Essa impossibilidade de repouso expressa a crítica do dramaturgo alemão aos decadentes costumes burgueses, incapazes de lidar com o instinto e a sexualidade e de criar uma nova moralidade. Por isso, os dramas envolvendo Lulu são permeados de torpezas, exageros, cenas horripilantes e também de ficções literárias, especialmente quando a personagem remete aos mitos femininos de Helena, Pandora e Eva. Elementos grotescos e absurdos, associados a traços caricaturais e burlescos, desenham um esboço da paródia que será o traço principal do futuro teatro, incluindo-se aí as produções de Brecht. Ao final, Lulu torna-se a própria caixa de Pandora: seu processo de decomposição moral e física metaforiza a transformação da tragédia que permite o surgimento do drama moderno, onde predomina a não-forma, o rosto de um mundo sem rosto, segundo Rosenthal.

Além de ter se apropriado de todas as referências literárias presentes na obra de Wedekind, o filme de Rafael Conde parte de uma adaptação da peça alemã para a dramaturgia brasileira, realizada por Carmem Paternostro. Formado no interior dessas versões de versões, *Musika* constitui um exemplo típico dos rituais performáticos contemporâneos, ao se propor como uma complexa rede em que o corpo define uma narrativa fragmentada e em *mise en abyme*. Além de ter como ancestrais diversas outras obras, o filme também dialoga com o cinema mudo e, por isso mesmo, propõe uma interlocução com o espectador por meio da música atonal e da imagem, a partir das quais pretende exacerbar sua percepção, estimulando sensações táteis, acústicas, motoras e visuais.

Se, conforme Glusberg, a performance implica a transgressão de certas experiências, por meio da retomada de situações rituais, atualizadas pelo contexto que lhe for contemporâneo⁷, poderíamos dizer que o *performer* não constitui apenas um ator mas também um agente, pois sua atividade gera uma rede discursiva capaz de ativar um processo de interação com o meio. O *performer* reúne, ao mesmo tempo, os papéis de protagonista, receptor, observador e motivador de seus próprios atos e dos atos alheios, tornando-se responsável por confundir palco e platéia, e provocando a variação dos esquemas tradicionais da representação. Configurando um operador de sistemas semióticos, o *performer* trabalha no entre-lugar da mais alta labilidade, associada, contudo, a um grande esforço de integração grupal. Para sustentar todos os improvisos presentes em situações interativas, o *performer* tem que ultrapassar a condição de ator – que encena um papel pré-determinado – para chegar ao que poderíamos chamar de *interator*: em sua interação com o público, ele não deixa de atuar, mas questiona a própria atuação. Em síntese, o *performer* desenvolve uma espécie de auto-ironia pois desestabiliza a própria verdade da representação, abrindo espaço para se retornar, de forma concreta e ao mesmo tempo imaginária, a antigos rituais em que o palco não existia porque todos estavam sobre ele.

Ultrapassando a geografia do palco e ao mesmo tempo recordando sua existência, o curta apresenta em Lulu a personificação de um impulso sexual primitivo e incontrolável, que a leva a trair todos os seus amantes, transformando-os em parceiros e rivais ao mesmo tempo. Transgressora e resoluta, Lulu utiliza seu corpo como um signo que vacila entre os papéis de mulher fatal e criança desprotegida, de esposa e adúltera, de hetero e homossexual, constituindo uma bela metáfora dos recursos utilizados na performance. Alguns elementos tomados ao cinema expressionista – como a maquiagem pesada, o contraste entre claro/escuro e os gestos propositadamente teatrais, que também recordam a filmografia de Murnau e Fritz Lang – são responsáveis por criar

uma atmosfera hiperbólica e angustiada. Configura-se, dessa forma, uma espécie de caricatura de uma cenografia - que já era exagerada na peça de Wedekind - e que, ao representar a própria representação, consegue construir o paradoxo de esvaziá-la. Nesse sentido, o curta de Rafael Conde extrai da versão brasileira da peça alemã não apenas a possibilidade de homenagear uma “tragédia em cinco atos” mas também o desejo de fazer falar aquilo que Wedekind já sugerira - a carnavalização do próprio gênero que, avizinhando-se do grotesco, gera “uma comicidade cínica bem do gosto de autores dramáticos modernos, do tipo Ionesco”⁸.

Talvez porque seja fruto de um processo tradutório ininterrupto, *Musika* desenvolve uma singular perspectiva sobre a tradução lingüística, à medida que trabalha com as legendas típicas do cinema mudo, cujo texto, entretanto, encontra-se escrito às avessas. Esse fato constitui uma curiosa forma de lidar com a língua estrangeira, pois tenta tornar visível o embaraço do sentido que poderia afligir um falante nativo de língua portuguesa, ao tentar reproduzir a ordem dos termos de uma frase alemã. Noutras palavras, trata-se da simulação de um processo tradutório, em que se imagina como seria um diálogo conflituoso entre Lulu e seu marido, no contexto da peça alemã, e ao mesmo tempo se pretende mostrar isso para um espectador brasileiro que desconhece a peça e a cultura germânica. Apesar de se verter cada palavra de uma língua para outra, mantém-se algo de sua seqüência na sintaxe estrangeira. O resultado disso é que a manutenção, em português, do que se supõe ser a posição dos termos dos enunciados, em alemão, obstrui a migração do sentido. Nessa má tradução – ou nessa pseudo-tradução – ocorre, de fato, a performance de um processo tradutório que denuncia os limites da própria tradução, à medida que ressalta a estranheza das línguas⁹, já que lemos palavras portuguesas conforme uma provável lógica lingüística alemã. Traduzindo, e deliberadamente evitando a tradução, as legendas colaboram para a manutenção do silêncio da voz e, contrastivamente, deixam ouvir os acordes da música e dos ruídos que compõem a trilha sonora do curta.

Mais um aspecto curioso desse silêncio-que-fala encontra-se em duas cenas onde a protagonista gesticula e grita, sentada no chão e depois na escada. Tal como seu grito que não chegamos a ouvir, a personagem está presa em estertores gestuais – ela se move de forma febril, mas fixa, em torno do eixo de seu próprio corpo que, de frente para a câmera na cena da escada, interpela o olhar do espectador convocando-o para participar do frenesi dessa narrativa, realizada por meio de gestos. Segundo Rafael Conde, a cena da escada remete à tela *O grito*, do pintor norueguês Edvard Munch, cuja estética contribuiu enormemente para o desenvolvimento do expressionismo alemão. Tanto quanto nesse quadro, onde um grito de dor pode ser ouvido através de imagens retorcidas pela reverberação de ondas sonoras, a personagem do curta brasileiro contorce a tela e escreve no ar a angústia contemporânea que atravessou todo o século XX e penetrou no novo milênio. Sacudidos pela fragmentação de uma narrativa que desafia nossa capacidade de ordená-la - de construir seu sentido - nós, leitores de telas, experimentamos a vertigem do abismo das aparências.

As recordações experimentadas pela personagem, sob a forma de *flash-backs*, também intensificam o caráter performático de sua encenação. Vendo-se ora como cantora-atriz na única cena colorida do filme, ora como gueixa, a heroína desdobra-se em outros papéis, reforçando a idéia de uma cena dentro de outra cena, de um gesto que decifra outro, de uma voz que transpira pelo corpo. Além disso, o processo de abasileiramento de Lulu constrói-lhe um *flash-back* de rua, literalmente carnavalesco, mas de um carnaval cujos foliões constituem uma alegoria da morte. Os mascarados que desfilam perante nosso olhar, além de se assemelharem aos participantes de rituais fúnebres e das paródias sacras medievais narradas por Bakhtin¹⁰, também simulam o desempenho de atores de documentários televisivos à medida que trocam olhares com a câmera, performance que é repetida por uma prostituta, nas cenas finais da narrativa.

Outras remissões ao teatro de Wedekind que enfatizam o caráter performático do filme podem ser encontradas na cena em que os amores ilícitos de Lulu são evocados por meio dos pares de sapatos sob as cortinas - que funcionam como metonímias de seus parceiros sexuais - ou através de seu encontro com a condessa Geschwitz, sua amante. Além disso, se na peça Lulu entra num processo de degradação total até ser assassinada por Jack, o Estripador, também no filme ela é morta por um *serial killer*, que simboliza o vingador masculino das muitas mortes provocadas pela sedução feminina. Proprietária da caixa de Pandora - cujo poder de vida e morte a personagem contempla, vivamente impressionada e numa cena em *close*, após ter matado seu marido - Lulu é destruída pelo destino que ela própria construiu.

Como a tensão narrativa do curta não é calcada em recursos da língua oral, mas obtida através da relação dialógica entre o silêncio dos atores e o ruído da música, essa produção também se serve daquilo que poderíamos pensar como o núcleo da cena - a presença de um corpo exposto ao olhar do outro. A força dessa presença é assim observada por Zumthor: “O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo”¹¹. Sendo assim, embora o desempenho performático ocorra em diferentes níveis, envolvendo desde *happenings* até ações rituais, sua plataforma básica é um corpo em interação com ambientes e outros corpos. Em *Musika*, além de encontrarmos uma gravação realizada em 1 x 1¹² - o que garante à película um certo caráter aurático de *happening*, no sentido daquilo que ocorre apenas uma vez - também presenciamos um corpo que fala várias línguas não-verbais, quando utiliza a mímica da voz, a dança, a gestualidade histórica ou solene das personagens, além dos inúmeros sentidos veiculados por delicadas expressões faciais - uma intenção de sorriso, um olhar sob pestanas baixas, as mãos da atriz Bete Coelho que não sabem o que fazer com o revólver até que encontram o alvo perfeito. A substituição da voz das personagens pela música cria uma nova

linguagem corporal, orientada por expressões rítmicas completamente distintas daquelas que, em geral, são usadas como coadjuvantes da voz.

O caráter performático de *Musika* pode servir como ponto de partida para pensarmos na questão da memória cultural no Cone Sul. Se se analisar algumas produções crítico-literárias dessa região, especialmente as de Ricardo Piglia e Silviano Santiago, pode-se perceber que também elas ultrapassam o modelo ocidental de representação, aproximando-se do que talvez pudéssemos chamar de escritura “performática”, no sentido que Bhabha atribui ao termo para se referir a algo que recomeça sempre, em cada ato discursivo que o refunda.

Essa literatura parece estar regida pelo mesmo princípio que orientou a realização do curta de Rafael Conde, já que supera a mimese e se aproxima da mímica, constituindo-se não como um texto estritamente literário, mas como um objeto cultural, intermediado por inúmeros sinais de outros campos do saber e de uma representação da representação: auto-ironia que lança o texto na vertigem da simulação e de sua própria desconstrução. Embora, conforme Bhabha, essa mímica seja provocada pela cultura hegemônica, ela também constitui sua forma replicante e divergente e, nesse caso, “articula perturbações da diferença cultural, racial e histórica que ameaçam a demanda narcísica da autoridade colonial”¹³.

Partindo do pressuposto de que a mímica se compõe de diferença, excesso e deslizamento, Bhabha mostra que seu caráter sincrônico (panóptica colonial) e diacrônico (histórico) constrói um acordo irônico e uma realidade virtual, em que o discurso do colonizador se realiza, simultaneamente, como êxito e fracasso. Podendo ser resumida na expressão *quase o mesmo, mas não exatamente*, a mímica permite a construção de um sujeito parcialmente europeu, de forma que se mantenha o modelo mas também a diferença entre ele e o colonizado. Por isso mesmo, todo indivíduo anglicizado é, ao mesmo tempo, um não-inglês – de um lado, tenta-se construir a

nação, de outro, garante-se o império. Esse sujeito parcialmente inglês – *quase o mesmo mas não-branco* – mascara/revela as interdições do discurso colonial pois constitui, conforme Bhabha, a versão autorizada da alteridade.

Nas metáforas do *entre-lugar do discurso*, de Silviano Santiago, e da *ex-tradição*, de Ricardo Piglia, encontramos a proposta de se reler a memória nacional considerando a memória estrangeira que nela está contida e todo o processo paradoxal de interação e resistência que esse combate simbólico desencadeia, até resultar na formação de uma memória cultural heterogênea. Assim sendo, o hibridismo das estratégias performáticas ultrapassa o campo das artes cênicas, atinge as artes plásticas e literárias e se torna um modelo operatório capaz de apresentar alternativas teóricas para se pensar a memória cultural dos países periféricos neste novo milênio. Realizando traduções e admitindo, ao mesmo tempo, a impossibilidade de traduzir, *Musika* também se encontra nessa fronteira performática em que a mímica pode assegurar os acordos irônicos da resistência cultural.

Notas

1. LÉVY, 1998. p. 135.
2. DIDI-HUBERMAN, 1998.
3. OLIVEIRA, 1996.
4. LÉVY, 1998. p.22.

5. MUSIKA. Curta, 35 mm, p&b/ cor, 1989, 10'. Direção: Rafael Conde.
6. ROSENTHAL, 1990. p. 132.
7. GLUSBERG, 1998.
8. ROSENTHAL, p. 136.
9. BENJAMIN, s.n.p.
10. BAKHTIN, 1981.
11. ZUMTHOR, s.d. p. 157.
12. No jargão dos cineastas, isso significa que cada cena foi filmada apenas uma vez.
13. BHABHA, 1998. p. 134.

Referências Bibliográficas

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. s.n.p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LÉVY, Pierre. *Tecnologias da inteligência*.

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis – atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; mídia@rte UFMG, 1999.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura – “Notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EDUFF, 1999.

OLIVEIRA, L. Alberto. Caos, acaso, tempo. In: NOVAES, Adauto. *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REYNOLDS, Peter. *Novel images: literature in performance*. London/N.York: Routledge, 1993.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *Perfis e sombras – estudos de literatura alemã*. São Paulo: EPU, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Hucitec/Educ. s.d.