

O texto no plural: limiares e horizontes de expectativa na tradução do literário ao fílmico

João Manuel dos Santos Cunha *
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Resumo

O artigo apresenta considerações sobre a tradução fílmica para textos literários, com o objetivo de entender o processo de transferências e interferências textuais implicado na rede de intertextualidades e subjetividades tecida por atos de leitura. Busca, ainda, refletir sobre o alcance e os limites da operação tradutora na intersecção de sistemas semióticos e as questões colocadas por essa prática para produtores e leitores de textos estéticos narrativos.

140 141

Palavras-chave:

· Literatura comparada · literatura e cinema · intertextualidade
· interdisciplinaridade

Abstract

This article deals with the translation of literature into film, aiming at better understanding the processes of textual transfer and interference involved in the networks of intertextualities and subjectivities that are woven by different acts of reading. It also aims at reflecting upon the reach and the limits of the translating operation at the intersection of semiotic systems, and upon the issues raised by this practice, which concerns both the producers and the readers of aesthetic narrative texts.

Key words:

· Comparative literature · literature and cinema · intertextuality
· interdisciplinarity

* *Doutor em Letras-Literatura Comparada (UFRGS). Pós-Doutor em Literatura e Cinema (Sorbonne Nouvelle, Paris III). Professor Adjunto na Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Pelotas - UFPeL, RS, Brasil.*

Toda tradução, interlinguística ou intersemiótica, implica interpretação. A criação de objeto novo pela leitura inventiva de textos, quer no âmbito da atividade específica do leitor especializado, quer no da prática de todo receptor de textos estéticos, tem como consequência a continuidade e a permanência do texto primeiro, seu hipotexto. É no campo dos estudos comparados em literatura que se encontra contemporaneamente espaço fértil para refletir sobre tais questões.

A literatura comparada instituiu-se no quadro teórico das disciplinas já estabelecidas, como sabemos, a partir do desejo cosmopolita de que acolhesse a diversidade. Assim, foi natural que, na evolução desse campo de estudos, a noção de interdisciplinaridade —ainda que o uso do termo no domínio da investigação literária se dê em limite conceitual impreciso, ora tomada como “transdisciplinar” ora entendida como “multidisciplinar”—, viesse a repercutir de forma sistemática e metodológica na prática comparatista. No entanto, é bom lembrar que, para isso, foi necessário que a disciplina se transformasse. Isso aconteceu de forma não traumática, sem gerar crises ou grandes abalos epistemológicos —já que, como qualquer disciplina, segundo Karl Popper, ela não é mais do que “um conjunto, limitado e construído, de problemas e soluções provisórias” (apud Carvalhal, 2005:179)—. Naturalmente, então, a investigação interdisciplinária instalou-se no contexto do comparatismo literário.

O que não se deve perder de vista, quando se constata esse fato, é que a consequente produtividade alcançada pela aproximação entre o interdisciplinar e o intertextual veio a problematizar e afinar a própria concepção de interdisciplinaridade. Nessas condições, seria útil atualizar o alerta de Roland Barthes sobre o exercício analítico-comparativo entre disciplinas. Diz ele: “Para se fazer a interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos.” (Barthes, 1988:99) O que está se postulando aí é a capacidade de invenção e de construção inerente ao interdisciplinar. Assim, como entende Reinaldo Marques, caberia ao investigador “criar novos objetos de conhecimento. Isso pressupõe que os sujeitos do conhecimento sejam desinstalados de seus territórios e se disponham a atravessar suas fronteiras, adotando uma mobilidade que os habilita ao diálogo com outros sujeitos e seus referenciais teóricos” (Marques, 1999:63).

Por esse caminho, ao cumprir uma outra etapa de seu processo de metamorfose permanente, a literatura comparada, incorporando a disciplina do *inter*, transforma-a em outra, na medida em que centraliza no texto literário, em meio à abrangência de uma imensa gama de objetos culturais, o jogo da intertextualidade. E é essa sua colocação no espaço dos estudos literários contemporâneos que faz dela um campo de questionamento particularmente produtivo para a discussão de problemas que, se tomados em absoluto, dificilmente encontrarão uma formulação epistemológica consequente.

O objetivo deste ensaio é avançar na reflexão sobre a prática comparatista, instalando a questão no espaço da tradução de narrativas literárias para o cinema, por meio da discussão sobre a natureza das relações intertextuais e interculturais, vistas no contexto da interdisciplinaridade, com a aproximação de textos literários e fílmicos. Por conta dessa visada, está implícito o fato incontornável de que toda leitura de objetos culturais

e estéticos implica produção de sentido por um leitor específico: cada receptor da mensagem interpreta o texto a partir de seu horizonte de expectativas.¹

Para isso, apresento considerações sobre a leitura tradutora do literário ao fílmico, tomando como *corpus* literário para a análise um conto de Flannery O'Connor —“A vida que você salva pode ser a sua” (*The life you save may be your own*, 1955)— e um texto literário recente —*Até o dia em que o cão morreu* (2003), de Daniel Galera—, aproximando-os de suas respectivas transcrições para os filmes *The life you save* (1957), de Herschel Daugherty, e *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, com a intenção de entender o processo de transferências e interferências textuais implicado nessas instigantes redes de textualidades intermediáticas e localizá-lo no atual estado dos estudos comparados em literatura.

Pensando estratégias interdisciplinares por via de reforços teóricos aportados por diversos campos do conhecimento, valho-me do resultado de discussões encetadas tanto por teóricos como Christian Metz, Jeanne-Marie Clerc e André Gaudreault, no âmbito da semiologia fílmica, como por investigadores que refletiram sobre as relações entre palavra e imagem, como Haroldo de Campos e Julio Plaza.² O aporte dessas contribuições permite-me relativizar questões ligadas ao estatuto do narrador no cinema e problematizar a própria condição de texto referida à narrativa fílmica na sua comparação com o literário. Considero que os paradigmas teóricos alcançados por esses investigadores sejam ainda incontornáveis para os estudos comparados entre literatura e cinema, ainda que, contemporaneamente, tenham sido reprocessados em outras teorias, como a da intermedialidade, desenvolvida por Claus Clüver.³

Em “Novas teses sobre o conto”, Ricardo Piglia pergunta: “O que quer dizer terminar uma obra? De quem depende decidir que uma história está terminada?” (2004:100). Como possível resposta, alude a um episódio, contado pela escritora norte-americana Flannery O'Connor, em que ela fala sobre a recepção de seu conto “A vida que você salva pode ser a sua” (*The life you save may be your own*, 1955):⁴

Tenho uma tia que pensa que nada acontece num relato, a menos que alguém se case ou mate outro no final. Escrevi um conto em que um vagabundo se casa com a filha idiota de uma velha. Depois da cerimônia, o vagabundo leva a filha em viagem de núpcias, abandona-a num hotel de estrada e vai embora sozinho, conduzindo o automóvel. Bem, essa é uma história completa. E no entanto não pude convencer minha tia de que esse era um conto completo. Ela queria saber o que acontecia com a filha idiota depois de abandonada. (apud Piglia, 2004:100)

No conto de Flannery, o final da narrativa está construído em função da expectativa de quem o lê e, aí, não é o caso de um leitor externo à história, pelo menos não é o da tia de Flannery, mas de um leitor que faz parte da trama: a velha usurária que quer se livrar da filha surda-muda, pois é a ela que se destina a surpresa que não se narra ao final do conto, ou seja, o fato de ela não se livrar da filha e ainda ter prejuízos materiais. Nesse sentido, para o leitor comum, a produção do sentido “moral” da história dependerá de sua compreensão desse fato imbricado na própria arquiteculturalidade, um jogo textual que se conforma como resquício da tradição oral, na qual ao interlocutor implícito caberia decifrar o que a enunciação mantém como segredo (etimologicamente: *se-cernere*; por à parte), não propriamente como enigma mas como “uma figura que se oculta”, para usar ainda uma expressão de Piglia (2004:106).

A tia da escritora norte-americana não produziu sentido para a história. De uma certa forma, repetiu-se aí o que geralmente acontece com leitores em formação,

que sempre perguntam: e depois? Ainda que se informe que “casaram e foram felizes para sempre”, a pergunta persistirá: e depois do depois?

O que acontece é que no fundo somos todos —leitores comprometidos com o texto literário ou leitores somente fascinados por histórias— um pouco como a tia de Flannery: pedimos sempre mais, queremos que a história continue, sobretudo se a narrativa termina com uma noiva abandonada num bar de estrada. É que a nossa experiência de vida produz a mais íntima convicção de que nada termina, que para os “fatos da vida” sempre há consequências, e que sempre haverá um depois: e tiveram filhos? quantos? e os filhos tiveram filhinhos? Ou seja, a interpretação para o que se leu dependerá de uma continuidade, necessária para a recuperação do contado pela experiência do vivido. Toda vez que alguém, suspendendo o olhar do texto que acaba de ler, perguntar ao narrador sobre o que vem depois, repetir-se-á o rito necessário à subsistência da milenar prática de contar histórias. Ainda que a trama termine com o corte abrupto que marca a natureza da própria arte de falar para um leitor implícito na narrativa ou para um leitor externo a ela, caberá a ele, último elo do processo narrativo, construir sentido para o que leu e até prolongar, pela sua interpretação, a história que acaba de ler.

Ainda sobre o conto de O'Connor, é oportuno remarcar que o texto foi traduzido para a televisão norte-americana, em 1957, com o título de *The life you save*.⁵ No telefilme, o roteirista Nelson Gidding, ainda que na posição de leitor implicado, comprometido com a estrutura textual, lê o texto de Flannery do ponto de vista de um leitor comum: escreve um outro final, dando conta do que aconteceu depois que o malandro abandona a noiva na beira da estrada, evidenciando sua interpretação para o desfecho da trama.

De uma certa forma, repete-se a mesma situação narrada por Flannery com relação à leitura desenvolvida pela tia —é preciso responder à pergunta: e depois?— Ainda que aos telespectadores seja apresentada uma continuidade para a história original, criando um outro final, sempre existirá, no entanto, a possibilidade de que a pergunta se repita. Constatção que nos levaria de volta ao postulado de Piglia: “O que um relato quer dizer nós só entrevemos no final: de pronto aparece um desvio, algo externo [...]. Então conhecemos a história e podemos concluir. Cada narrador narra à sua maneira o que viu ali” (2004:106).

Finalmente, ainda com relação ao conto de Flannery O'Connor, um fato a considerar é o de que existe um sítio na internet intitulado “*Alternative ending for 'The life you save may be your own'*”,⁶ que abriga dezenas de finais alternativos para a história. Vale a pena conferir as interferências de leitores que, tal como a tia da escritora, dedicaram-se a prolongar o relato a partir do final proposto pelo narrador literário. Ou seja, essa circunstância evidenciaria não só a possibilidade infinita de repercussão que histórias de ficção produzem no imaginário de leitores, implicados ou não com o fato ficcional, como a possibilidade infinita dos afetos⁷ decorrentes da relação obra-receptor. Afetados de forma positiva pelas histórias contadas, esses leitores buscam prolongar em tempos e espaços imaginários a alegria de poder acompanhar, de forma intermitente, o destino das personagens, satisfazendo, com isso, a necessidade de se inserirem num *continuum* narrativo que os livre do ponto final.

Em *Até o dia em que o cão morreu*,⁸ o narrador-personagem, um jovem formado em Letras, professor de línguas e aspirante não muito empenhado a um mestrado em Literatura Comparada na “universidade federal”, vive num apartamento quase vazio no centro de Porto Alegre:

Me dava agonia ver alguém se preparando constantemente pra começar a viver. Eu não conseguia fazer isso. Parecia bem mais adequado permanecer exatamente onde eu estava, aceitando que minha vida era aquilo mesmo. Eu não precisava de muita coisa. Gostava de ir à janela de meu apartamento e olhar a cidade lá embaixo. Dezesete andares me separando da civilização, apenas o murmúrio dos carros chegando aos meus ouvidos. Na água do Guaíba e no horizonte, eu enxergava uma tranquilidade ao meu alcance no presente, [...]. Acabei me viciando nessa tranquilidade. (24)

Vindo do interior, ele é parcialmente sustentado pelos pais, já que algumas ocupações esporádicas não lhe permitem independência econômica. Exaurido pela ociosidade e pela ingestão contínua de bebidas alcoólicas, vê esse equilíbrio ser ameaçado quando entram em sua vida, quase ao mesmo tempo, um cão de rua e uma jovem modelo de nome Marcela. Seu relacionamento com ambos, narrado paralelamente e por meio de cortes secos e incisivos no tempo e no espaço, ainda que lhe satisfaça alguma necessidade de afeto, já que ele só os admite em seu espaço físico e mental por curtos períodos, sem os acolher inteiramente, vai abalar seu confortável estado de inércia e tranquilidade solitária. Dessa forma, ao tematizar o corpo físico, lugar dos afetos na construção filosófica de Espinosa, Galera aponta para a crise do sujeito que se evidenciará com o posterior desaparecimento tanto do cão como de Marcela.

Estabelece-se, assim, uma situação aparentemente sem saída para o personagem: a impossibilidade de escolher entre um cotidiano sem riscos emocionais e a aposta na possibilidade infinita dos afetos. Esse impasse conduzirá, naturalmente, a forma como os acontecimentos são narrados. Por meio de curtas acelerações e de grandes pausas no andamento do tempo diegético, o narrador opta por apresentar os fatos a partir exclusivamente de seu ponto de vista. Tudo o que sabemos sobre os seus relacionamentos nos é mostrado sob a forma de um relato realista, ainda que eles sejam discutidos e analisados constantemente pelo personagem-narrador. Somente ao final da narrativa, depois que se anuncia a moléstia irreversível tanto do cão como de Marcela, ambos com câncer em fase terminal, e logo após a morte do cão, algum tempo depois da despedida de Marcela, que, aparentemente, decide afastar-se para morrer, acontece um movimento formal narrativo que vai abalar as certezas do leitor, acostumado ao tom confiável de um narrador ao qual adere com confiança e empatia. Depois do penúltimo segmento (não há demarcação capitular), em que se narra a morte do cão, é introduzida uma longa fala de Marcela, em primeira pessoa, ao telefone: “Sim, eu tou viva”. Ao término de cinco páginas, ao ser instado por ela — “Alô, tu tá aí? Me responde. [...] Ahn?” —, o corte seco indica o final da narrativa: não temos mais acesso à voz do personagem-narrador, a qual conduziu os acontecimentos até imediatamente antes dessa última e intrigante sequência de um possível monólogo ao telefone.

Voltemos às considerações de Piglia sobre a ideia de que a produção do sentido pelo leitor de uma narrativa de ficção dependerá de sua compreensão dos fatos inscritos na própria arquitecturalidade na qual, a um interlocutor implícito, caberia decifrar o que a enunciação mantém, não exatamente como enigma, mas como “uma figura que se oculta”. Se na situação discutida pelo ensaísta argentino com relação à recepção do conto de Flannery, a tia da escritora não alcança a posição de interlocutor compromissado, aqui, a preocupada senhora certamente ficaria atônita, perguntando-se, indecisa quanto ao sentido do que leu: e daí, ela morreu? O que aconteceu depois que o cão morreu?

O texto de Galera, no entanto, projeto ficcional perfeito em sua estrutura formal meticulosamente engendrada, já no paratexto impresso na capa do livro —o título “Até o dia em que o cão morreu”— aponta para uma possível direção de leitura. A narrativa começa com a repetição do que se lê no paratexto: “Até o dia em que o cão morreu, eu nunca me lembrava dos meus sonhos”. Essa é a primeira linha do texto. O que se segue é a descrição de um sonho recorrente, reelaborado como se o narrador, distanciado dos fatos, entregasse ao leitor as imagens de uma sequência de um filme de ficção científica, registrando a sua própria transformação em um outro sujeito, depois de um processo de metamorfose. Ao final do sonho e da narração por aquele que sonhou, ele se vê em seu próprio leito, transformado em dois, nos quais ele não se reconhece. No capítulo seguinte, após corte profundo no tempo e no espaço, somos introduzidos aos outros dois personagens cruciais para o desenvolvimento da narrativa: Marcela e o cão. Ora, como vimos no segmento narrativo, logo após a morte do cão, introduz-se o segmento final da história, enunciado em primeira pessoa pela voz de Marcela ao telefone: “Estou viva”.

Ainda que muitos críticos não leiam o final da história nessa direção, e que muitos leitores não especializados ainda estejam naturalmente se perguntando sobre o que “realmente” acontece, essa interpretação intratextual me parece defensável, porque articulada exclusivamente no espectro da arquiteitualidade. Já a escritora Cíntia Moscovich, por exemplo, em texto publicado no jornal Zero Hora, considera o segmento final como “um escorregão do livro [porque] pode parecer redentor em demasia”, anulando a exata tensão criada com o contraponto construído durante a narrativa entre “a inação do protagonista e a possibilidade de realização do ideal romântico” (Moscovich, 2003).

De qualquer forma, leitores muito especiais do texto, os cineastas Beto Brant e Renato Ciasca,⁹ ao traduzirem num outro código estético “a ficção real” de Galera, explicitaram a sua interpretação para o texto literário. Centrando a narrativa nas personagens e seguindo a cronologia da ação dramática, os cineastas optaram por perseguir o tom naturalista e preservar o desenho psicológico dos caracteres. Sem lançar mão de recursos metalinguísticos pelo uso de subcódigos cinematográficos, o filme resulta tão realista quanto o livro. As narrativas seguem trilhas paralelas que se entrecruzam em alguns pontos, como ocorre habitualmente em transcrições intersemióticas, até chegarem ao ponto crucial do último e problemático capítulo.

Ao interpretarem o texto literário e recriá-lo em imagens, os cineastas afastaram-se naturalmente de qualquer possibilidade de exploração da polissemia sgnica inerente ao texto literário. Ainda que o cinema possa lidar com a construção de ambiguidades pelo uso metalinguístico de signos não-verbais, como, por exemplo, da imagem em *fou*, de sobreimpressão ou de movimentos de câmera, a cena final não permite outra direção de leitura: as imagens presentificam o sentido do que se narra, eis que Marcela é enquadrada em *close* ao telefone, está viva, fala; transborda realidade. Na sequência, após corte pouco profundo no tempo e no espaço, a imagem do jovem em plano fechado, o rosto iluminado de alegria. O monólogo literário agora é diálogo de imagens. O “real imaginário” produzido pelo cinema, de forma direta e realista, entrega ao espectador o final feliz: depois de ser acolhido e tratado pelos pais, após a morte do cão, sofrendo pela perda de Marcela, Ciro, o personagem agora com nome no filme, percebe que há possibilidade de vida pela via dos afetos e das possíveis e infinitas conexões com o outro.

É preciso retornar a Piglia, agora que me encaminho para o final desta reflexão. “No fundo”, diz ele, “a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania” (2004:105). Espera-se que aconteça o que não ocorre formalmente na narrativa; e isso vale tanto para o contador de histórias como para seu ouvinte. Leitores de Galera, os cineastas, afetados pelo texto literário, o que fizeram foi o que lhes cabia: presentificar em imagens a sua interpretação. E tal como a tia de Flannery O’Connor, tomada aqui como paradigma da relação universal e atemporal entre obra e leitor, explicitam a sua história, inserindo-se, com ela, na continuidade possível e infinita da cadeia dos afetos.

O que não impede, ao contrário, possibilita, que nós, leitores das duas narrativas, tomadas em conjunto, aderindo ao jogo intertextual proposto por eles, ampliemos essa malha de textualidades pela qual se pode ler um texto no outro, e os dois como um único conjunto de sentidos entrelaçados. E que perguntemos, já dispostos a continuar lendo de forma infundável os dois textos: e daí? Marcela morreu? O que aconteceu depois?

146 147

Enredados na teia de afetos lançada pelo texto de Galera, os leitores-tradutores fílmicos posicionam-se sobre o final da história: em seu texto de imagens, ultrapassada a crise existencial do personagem-narrador literário, o sujeito se reconhece e se aceita como corpo plenamente disponível às afecções, aberto ao outro, à pluralidade.

Cabe a nós, leitores prazerosamente implicados, aderirmos também a essa intrincada malha intertextual da possibilidade infinita dos afetos tecida por Daniel Galera, Beto Brant e Renato Ciasca, e ampliarmos, com essas afecções, a nossa rede de afetos. Ajuda fundamental para isso pode ser a de um comparatista não assumido, Roland Barthes, o qual, ao ler a novela *Sarrasine*, de Balzac, pelo espelho retrovisor da pintura, propôs: “Por que não renunciar à pluralidade das ‘artes’ para melhor afirmar a pluralidade dos textos”? (1992:87). O que nos remetaria, novamente, ao mesmo Barthes e à sua definição de interdisciplinaridade: a prática de leitura que cria um “objeto novo que não pertença a ninguém”, ou seja, “o Texto”. O texto —qualquer texto: literário, fílmico, pictórico, musical— pode ser um desses objetos. Se aceitarmos essa provocação, talvez possamos, também, com ele, perguntar: por que não renunciar à pluralidade das mídias para melhor afirmar a pluralidade dos textos?

Notas

¹ Uso a expressão “horizonte” no sentido gadameriano: “Um horizonte não é uma fronteira rígida, mas algo que se desloca com a pessoa e que convida a que se continue penetrando”. (GADAMER, 2002:373). Para ele, na relação obra e receptor há sempre um devir entre antecipação e retrospectação, no qual o leitor oscila entre a estrutura do texto e o seu próprio imaginário; é essa fusão de horizontes de expectativa que forma um horizonte pelo qual, ainda que provisoriamente parado, o leitor produz sentido para o que lê.

² É pacífica a ideia, na teoria fílmica contemporânea, de que o texto fílmico tem autonomia de código narrativo textual, principalmente após as

reflexões desenvolvidas a partir dos anos sessenta por Christian Metz: “O cinema não é uma língua, sem dúvida nenhuma, mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos idiomas e que também não decalcam a realidade. Assim, sendo uma linguagem, permite uma escrita, isto é, o texto fílmico” (METZ, 1980:338). Essa reflexão repercute entre a crítica cinematográfica e a literária, gerando aplicação importante no meio dos estudos comparados que se ocupam das relações entre palavra e imagem, por pesquisadores como André Gaudreault, Jeanne-Marie Clerc, Francis Vanoye ou Michel Serceau. No Brasil, é com Haroldo de Campos e Julio Plaza que tal ideia vai avançar com consequências incontornáveis no âmbito dos estudos semiológicos acadêmicos. Sobre a questão, ainda não completamente resolvida, do narrador fílmico face ao estatuto do narrador literário, devo recuperar três posicionamentos teóricos importantes: de acordo com GENETTE (1983:102, tradução minha), “há na narração, ou ainda, atrás ou na frente dela, alguém que narra: é o narrador. Além do narrador, há alguém que escreve e que é responsável por tudo; isto é, o autor; e isso me parece, já dizia Platão, suficiente”. Para LAFFAY (1964:81, tradução minha), “o narrador fílmico é aquela presença virtual escondida atrás de todos os filmes: *le grand imagier*”. ANDRÉ GAUDREULT (1988:11), ampliando as propostas de Genette e Laffay, propõe a seguinte comparação para o estatuto dos dois narradores: *Récit scriptural: auteur (écrivain), auteur implicite, abstrait, narrateur scriptural; récit filmique: auteur (cinéaste), le grand imagier, narrateur filmique, articulateur du plan à plan, montateur*. Como se vê, nessa articulação, são apagadas as diferenças de códigos para que permaneçam definidas as figuras do narrador literário (*narrateur scriptural*) e do narrador fílmico (*narrateur filmique, le grand imagier*).

³ Para outras informações sobre o conceito de intermedialidade, ver CLÜVER, C. (1997:37-55).

⁴ O conto faz parte de um livro denominado *A good man is hard to find*, publicado em 1955. No Brasil, a obra contística de FLANNERY, formada por 31 narrativas, foi recentemente publicada pela Editora COSAC NAIFY denominada *Contos completos de Flannery O'Connor*, com tradução de LEONARDO FRÓES e posfácio de CRISTÓVÃO TEZZA.

⁵ O telefilme foi exibido pela televisão americana como episódio da série “Playhouse of stars”, em março de 1957, com o título de *The life you save*. Dirigido por HERSCHEL DAUGHERTY e interpretado por Agnes Moorehead, Gene Kelly e Janice Rule (a filha surda-muda), pode ser hoje visto no site da série televisiva na internet, Movies Unlimited. <http://www.moviesunlimited.com>.

⁶ Pode ser acessado em megaessays.com/viewpaper/79761.htm

⁷ Uso o termo na acepção de Espinosa, especialmente no que diz respeito à ideia de que a afetação do corpo humano pelos corpos exteriores envolve a natureza do corpo humano e, ao mesmo tempo, a natureza do corpo exterior; assim, ao ser um corpo afetado por outros corpos, tal modificação pode implicar grau de perfeição maior ou menor do que aquele em que se encontrava. É essa variação que ele denomina de afeto.

Então, os afetos, para Espinosa, seriam as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções. Para aprofundamento da questão, ver: CIVITA, V. (ed.): *Os pensadores: Espinosa (Ética)*, Abril, São Paulo, 1983; DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *O que é a filosofia*, Ed. 34, São Paulo, 1992; DELEUZE, G.: *Espinosa: filosofia prática*, Escuta, São Paulo, 2002 [Trad. por LINS, D. e LINS. F.P.]

⁸ Publicado em 2003, pela editora gaúcha Livros do Mal, foi relançado em 2007 pela Companhia das Letras, depois que a segunda narrativa do autor —*Mãos de cavalo*, 2006— alcançou importante repercussão entre o público e a crítica. Publicou, também pela Livros do Mal, um livro de contos: *Dentes guardados*, 2001. Em 2008, sai seu quarto livro: *Cordilheira*, romance, pela série “Amores Expressos”, da Editora Companhia das Letras.

⁹ *Cão sem dono*, Brasil, 2007. Roteiro de BETO BRANT, RENATO CIASCA E MARÇAL AQUINO; direção de BETO BRANT e RENATO CIASCA. Com Julio Andrade, Marcela Muller, Marcos Contreras, Roberto Oliveira. Color; 82', Drama Filmes/ Clube Silêncio / Europa Filmes / Quanta / Estúdios Mega / Mega. Distribuição: Downtown Filmes.

148 149

Bibliografia

- BARTHES, R.: (1970) *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1992. [Trad. por NOVAES, L.]
- (1972) “Jovens pesquisadores” em *O rumor da língua*. Brasiliense, São Paulo, 1988. [Trad. por LARANJEIRA, M.]
- CARVALHAL, T.: (2005) “Encontros na travessia” em *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Nº 7. Porto Alegre, 169-182.
- CLÜVER, C.: (1997) “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” em *Literatura e Sociedade 02*. EDUSP, São Paulo.
- GADAMER, H.: (1986) *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, 4ta. ed. Vozes, Petrópolis, 2003. [Trad. por NEURER, F.P.]
- GALERA, D.: (2003) *Até o dia em que o cão morreu*. Companhia das Letras, São Paulo.
- GAUDREAU, A.: (1988) *Du littéraire au filmique: système du récit*. Méridiens, Paris.
- GENETTE, G.: (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Seuil, Paris.
- LAFFAY, A.: (1964) *Logique du cinéma*. Masson, Paris.
- MARQUES, R.: (1999) “Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares” em *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. CARVALHAL, T. (org.). Edurfgs, Porto Alegre, 58-67.
- METZ, C.: (1971) *Linguagem e cinema*. Perspectiva, São Paulo, 1980. [Trad. por PEREIRA, M.]

- MOSCOVICH, C.: “Um estranho entre estranhos” en *Zero Hora*, 30/04/03. Disponível em www.ranchocarne.org/ldm/clipagem.html.
- O’CONNOR, F.: (2008) *Contos completos de Flannery O’Connor*. Cosac Naify, São Paulo. [Trad. por FRÓES, L.]
- PIGLIA, R.: (2001) *Formas breves*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004. [Trad. por MACEDO, J.M.]

dos Santos Cunha, João Manuel

“O texto no plural: limiares e horizontes de expectativa na tradução do literário ao fílmico”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 141-150.