

“UM COPO DE CÓLERA”: ENTRE A LITERATURA E O CINEMA O ESPAÇO COMO ESPETÁCULO DA VIDA

“UM COPO DE CÓLERA”: BETWEEN LITERATURE AND CINEMA THE SPACE AS LIFE’S SPECTACLE

*Jucelino de SALES**

Resumo: Pretende-se discutir neste artigo algumas relações entre literatura e cinema, a partir do romance “Um copo de cólera” do escritor Raduan Nassar (1992) e de sua adaptação para o cinema, conduzida pelo cineasta Aluizio Abranches. Serão tratadas questões relacionadas ao espaço na narrativa moderna e questões relacionadas à adaptação cinematográfica. Procura-se investigar a proposição de que a narrativa moderna converge para a espacialização de sua forma, bem como analisar a importância do espaço na linguagem cinematográfica.

Palavras-chaves: Espaço; Literatura; Cinema; Adaptação; Discurso.

Abstract: We intend to discuss in this article some relations between literature and cinema, from the novel “Um copo de cólera” by Raduan Nassar (1992) and its film adaptation, conducted by filmmaker Aluizio Abranches. Issues related to space will be treated in the narrative and modern issues related to the film adaptation. It seeks to investigate the proposition that modern narrative converges to the spatialization of form, and to analyze the importance of space in film language.

Keywords: Space; Literature; Cinema; Adaptation; Speech.

Introdução

As relações entre literatura e cinema, no que concerne principalmente à transposição de obras literárias para a linguagem cinematográfica, no espaço contemporâneo de análises teóricas, aclimatam vigorosamente os debates formais que envolvem ambas as estéticas. Quantitativamente, tal fator é alusivo, pois, segundo Gian Luigi de Rosa (2007), as transposições literárias de obras para a linguagem cinematográfica chegam a equivaler a quase metade dos filmes anualmente produzidos. De acordo com esses dados, não seria

* Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB).
Contato: disallesart@hotmail.com.

equivocado constatar que o elo entre literatura e cinema cada vez mais se fortalece.

A discussão que ora propomos toma como paradigmas, de um lado, a obra literária “Um copo de cólera” de Raduan Nassar (1992), e de outro, a sua transposição cinematográfica, desencadeada no filme de nome correspondente, dirigido pelo cineasta Aluísio Abranches (1999). Pensando nessas relações, o objetivo deste artigo é discutir algumas questões relacionadas ao *espaço* em ambas as linguagens, tanto na literária, quanto na cinematográfica. Por ora, dando seguimento às considerações iniciais, buscaremos decompor algumas tessituras, convergências e divergências que marcam a história e a trajetória teórica no entrelaçamento entre esses campos estéticos. Abordagens diversas e discussões acirradas se afunilam nos interstícios de ambos os campos, procurando estabelecer contribuições ou desnudar as distorções que uma arte traz à outra.

Nesse sentido, o estudo desse fenômeno é um dos principais espaços de confronto onde a crítica especializada hoje se coloca, uma vez que sua gesta é do século XX, cujo acirramento se deve principalmente às últimas décadas, em que o cinema se tornou protagonista de uma repercussão (GUALDA, 2010, p. 202)¹, sobretudo, grandiosa. Entre as relações que envolvem esse confronto é dominante a questão formal. Para citar superficialmente algumas dessas preponderâncias no relevo formal, têm-se, de um lado, a linguagem literária, sua verbalidade, a estrutura narrativa; de outro, a linguagem cinematográfica (AUMONT *et al.*, 1995, p. 15)² (noções de plano, campo, profundidade, montagem, etc.), a iconicidade da imagem.

Nessa medida de distâncias e proximidades, o ponto de intersecção entre ambas as artes, que ao mesmo tempo aproxima e

¹ Citando essa repercussão atingida pelo cinema, condição alcançada principalmente através da transposição de obras literárias para essa linguagem, a autora diz claramente que vivemos um momento “em que o cinema é o maior meio de divulgação cultural e que a literatura tem um público tão reduzido [...]”.

² Os autores sintetizam na introdução uma gama de concepções confrontadas entre a teoria do cinema e a estética do cinema. Dentre estas concepções há uma abordagem propriamente estética, a qual, segundo os ditames da disciplina filosófica mais geral “abrange as reflexões sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos”. Portanto, o cinema como a arte do “belo”, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico.

afasta, parece que diz respeito à crítica que vem se colocando na encruzilhada desse confronto. O elo que demarca esse jogo simbólico de interesses parece compor-se por questões formais que na intersecção entre literatura e cinema desembocam em questões conceituais sobre as quais a crítica vem deliberando. Dentre esses conceitos, como suporte de nossa análise, a princípio, dispomos os seguintes – *adaptação, tradução, recriação, transposição* (fílmica) – por demarcarmos neste estudo, numa segunda etapa, sua nuclear zona de reflexão. Dependendo do meio, essa gama conceitual traz definições que em alguns pontos se assemelham e, em outros, se polarizam. Por ora não entraremos no mérito da questão, mas o que fundamentalmente está em jogo nos debates perpetrados pela crítica parece ser a técnica empregada pelo cineasta na adaptação do texto literário.

De certa maneira, é este um debate teórico, que não deixa de ter a idade do cinema, mas, em compensação, ainda muito recente e em plena expansão. Para precisar sua ligação com os métodos da literatura comparada, existe, na sua manufatura, uma relação entre ambas. Relação que, ali em torno dos idos de 1970 gesta-se no turbilhão de uma crise, já anunciada por René Wellek (1963, p. 244-255) nas décadas anteriores em texto vicinal e premonitório: “a crise da literatura comparada”. Esse texto toma como problema a distância entre as disciplinas “literatura comparada” e “história geral (da literatura)” existentes e opositoras na época, pois eram tomadas separadamente em seus métodos: enquanto esta, segundo Van Tieghem, citado no texto em questão, abrangeria problemas e estilos de *várias* literaturas, aquela se interessaria pelas inter-relações entre *duas* literaturas.

De antemão, Wellek (1963) chama atenção para o fato de que a literatura comparada estava fechada em si mesma e restrita à análise de influência, fontes, causas e efeitos entre duas literaturas numa relação bipolar. Para o teórico, ela deveria abrir-se para uma relação de sentidos e significações que abrangeria não só o seu campo restrito, como também daria conta dos mundos e submundos da história geral, uma vez que o foco de ambas é a *literatura*.

Segundo Wellek, as implicações e causas desse desajuste estariam no próprio método de abordagem. A metodologia deveria ser revista. Como saída, propôs uma concepção que denominou

“holística”, “que vê a obra de arte como uma totalidade diversificada, como uma estrutura de signos, que implicam e exigem significados e valores” (WELLEK, 1963, p. 254). Essa concepção abarcaria, então, a condição de uma análise não restrita a duas literaturas, mas numa maior mobilidade em sua zona de inflexão.

Esse projeto proposto pelo teórico francês, segundo o professor Roberto Acízelo de Souza (2011), não alcançou prosperidade, permanecendo a disciplina fiel às suas origens. No entanto, constata o mesmo que o sucesso dessa guinada advogada por Wellek adveio das últimas décadas, com a diluição de fronteiras disciplinares e a justaposição de espaços teóricos provindos do que se conhece em nossa duração de *estudos culturais*³ (FALCON, 2002, p. 80).

Diz ainda o professor Acízelo que tal estado de coisa trouxe como consequência, de acordo com o que postula, o fato de que “não existe literatura comparada, mas história literária e estudos culturais” (SOUZA, 2012, p. 23). Isso porque, na visão de Acízelo, a literatura comparada perdeu sua especificidade, pois com a preponderância dos estudos culturais que resultou num relativismo sobredeterminado esvazia-se a ideia de valor estético. Com a guinada culturalista e as inflexões da crítica pós-colonial, as abordagens deslocadas para as clivagens de gênero e etnia e a ideia enfática de pluralidade diversa, a reflexão formal da literatura comparada perde-se no panteão dessa sopa de disciplinas que se apresenta

[...] como um campo de cruzamentos em que contracenam os mais variados aportes conceituais das ciências humanas, como antropologia, sociologia, psicanálise, história, linguística e, – por que não – teoria e histórias literárias (SOUZA, 2011, p. 27).

O professor Roberto Acízelo corrobora o seu argumento explorando o ideal de modernidade tão esgotado em nossa duração

³ O historiador Francisco Falcon aborda essa questão referente aos estudos culturais assentada na comunicação interdisciplinar dos aparatos teóricos, que dá conta da intersecção entre diversas disciplinas, no que diz respeito ao seu aporte metodológico. Ele nos esclarece que “o *Cultural* constitui um campo multi e interdisciplinar. Não se pensa aqui na suspensão das disciplinas especializadas, mas sim, na necessidade de se pensar suas variadas articulações, suas interpretações inclusive”.

em que

vence uma “cultura revolucionária e inovadora”, assinalada por uma aguda consciência do caráter contingente e preferível da vida social, e assim relativista, refratária à ideia de “valores eternos” e pois convicta da historicidade de todas as coisas (SOUZA, 2011, p. 31, grifos do autor).

Relativista, a consciência moderna perde-se na dissolução de seus valores que não cessam de se diluir na porta da história do cotidiano. Sem lugar demarcado, sem aparato teórico definido, a literatura comparada vigora perdida nesse espaço transversal em que todas as coisas não cessam de se encontrar.

Sandra Nitrini (2000), ao perfazer o percurso histórico e teórico da disciplina entre a concepção francesa cerrada em si mesma, e a americana aberta ao diálogo com outros campos do saber, observa que essa tendência última já se fazia presente lá nas décadas primeiras do século XX. Ela nos dá testemunho da voz de Henry H. Remak que num artigo defendia como proposta de literatura comparada “[...] a comparação de uma literatura com uma outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (NITRINI, 2000, p. 28).

Esse ambicioso projeto, imaturo para a época, recebeu concreção agora nos anos 90 do século passado com a guinada da literatura pós-colonial. Essa voz insurgente, a autora entende

[...] como o mais apropriado termo para a nova crítica transcultural que emergiu nos últimos anos. [Ainda diz a autora em tom interrogatório na mesma entonação frasal] O que é isso, pergunta-se Susan Basnett, senão literatura comparada sob um outro nome? (NITRINI, 2000, p. 61).

Nitrini compreende tais fatores como ranços da crise prenunciada ainda naquele seu distante amanhã por Wellek, conforme nos referimos anteriormente. Uma disciplina indisciplinada, ela sugere, em que o comparatismo tradicional situa-se relegado à periferia das pesquisas. Fato este agravado principalmente pelo recente sucesso dos *estudos culturais*, e que em nossa contemporaneidade impõe sua força teórica ao conclamar a

unidade na diversidade, entrelaçando campos teóricos diferentes numa mesma rede de conexões. Em prática e exercendo todo o seu vigor, diz Nitrini que no funcionamento dessa ambivalente diversidade unificadora:

[...] convém esclarecer que os estudos culturais fazem parte de uma tendência interdisciplinar no âmbito das ciências humanas, das ciências sociais, das artes e das letras, reunindo pesquisadores em torno de problemáticas e temáticas comuns e, portanto, baseando-se numa pluralidade interna de fundamentos teóricos, que acabam se unificando por determinação do centro de interesse comum (NITRINI, 2000, p. 119).

Portanto, nessa rápida contextualização histórica parece prolífico asseverar que os estudos que colocam frente a frente as relações entre literatura e cinema gestam-se e emergem desse conflito teórico e metodológico vivido pela disciplina de literatura comparada. Das cinzas dessa crise e de sua absorção pelo redemoinho esmagador dos estudos culturais que a tudo impregna e engole, os espaços teóricos abarcados pela crítica de literatura e de cinema, quando seus interesses nivelam-se num mesmo plano, justapõem-se e ocupam uma mesma cadeia de relações que, em princípio, parece a mesma, mas no fundo diluem-se na complexidade inerente a qualquer sistema de estudo.

Nesse liame, parece mais sensato assinalar que a aproximação entre a literatura comparada e os estudos culturais, ou se quiser, a diluição daquela nesta, no que concerne às relações formais entre literatura e cinema, trouxe benefícios, uma vez que, nesses últimos anos, essa espécie de crítica vem crescendo asseveradamente, alcançando espaço não só no restrito meio acadêmico através de monografias e livros teóricos, como também em revistas impressas e eletrônicas especializadas, bem como assunto de blogueiros e outros meios técnicos e midiáticos. Para Linda Catarina Gualda (2010, p. 202), “o estudo comparado entre essas duas expressões permite uma análise de extraordinária contribuição que uma arte traz à outra”. Nesse mesmo artigo, a autora discute os principais elos e confrontos que aproximam e dispersam as duas linguagens. Entre outras questões, ela chama atenção para a verbalidade da literatura e a iconicidade do cinema,

tratando das possíveis conexões entre ambos os vieses.

Debate que não se esgota e que não cessa de se intensificar, podemos assinalar que, na medida em que os estudos avançam, a patente proximidade entre literatura e cinema cria um espaço plurissignificativo de intersecção teórica e crítica. Convergências e divergências pululam nesse espaço conflituoso e duplicado: o entrecruzamento entre literatura e cinema tende a dissipar-se em fervorosas e acaloradas discussões em busca de um método que avalie sem receios e preconceitos a diluição de uma linguagem na outra. Em suma, é uma discussão que não se evapora, e que parece situada na claridade das primeiras horas de um extenso dia, com uma longa noite ainda por vir.

Retomando o nosso foco principal, privilegiamos como nivelador do debate teórico aqui proposto entre ambas as estéticas, a novela “Um copo de cólera” do escritor Raduan Nassar (1992). Interessa-nos discutir a singularidade (já legitimada pela crítica) desta obra literária, no que diz respeito ao seu valor formal e significativo, mas que será tratada aqui pelo viés da forma espacial. Mas, não apenas isto! O que apelamos nessa discussão é avaliar, se possível, o “coeficiente criativo” da adaptação fílmica a que esta obra foi conduzida em 1998, pelo cineasta Aluísio Abranches. O intento, através da análise de ambas as obras é aproximar nossa lente interpretativa dessa *passagem*: o lugar de encontro ou desencontro de uma estética na outra. Como ponto de intersecção, elegemos o viés do *espaço*, com o qual intentamos, na obra em questão, não esmiuçar totalmente essa relação bipartida franqueada por uma linguagem na outra, uma vez que o texto literário apresenta-se mais como uma via inesgotável de relações formais e significativas. Reconforta-nos a ideia de aproximarmos um pouco mais de uma perquirição crítica incisiva e contundente abrindo a discussão para outras abordagens, outras análises, quiçá, vindouras.

“Um copo de cólera”: a literatura como espaço do espetáculo

Publicada nos idos de 1978, “Um copo de cólera”, novela considerada, pela crítica, de um fôlego só, de escrita ininterrupta, redigida por Nassar num espaço-tempo abrangendo em torno de 15 dias, sustenta nesse caráter deflagrador o discurso colérico imbricado

nos interstícios da narrativa, conforme as análises críticas fundamentalmente se atentam para essa intempestiva. O texto, em essência, narra 24 horas da vida de um casal (não nomeado na narrativa, cuja referência se dá através dos pronomes “ele” e “ela”), dispostos em sete capítulos, sendo seis dentre eles breves, e um maior, o penúltimo, onde se deflagra o estopim da tensão que perpassa toda a obra. Note-se ainda que, estruturalmente, os seis primeiros capítulos são narrados por “ele”, através de uma perspectiva masculina, sendo que no último capítulo a voz narrativa transfere-se para a mulher.

Os capítulos dispõem-se da seguinte forma: primeiro, “a chegada” de ambos ao sítio, onde a narrativa se desenvolve, depois a relação erótica e carnal “na cama”, seguida de “o levantar” de uma noite eroticamente intensa, em que o casal estende esse enlevo amoroso e sexual e o reverbera durante “o banho” matinal, descem para “o café da manhã”, que na estrutura narrativa posteriormente deságua no capítulo intitulado “o esporro”. Notemos, de antemão, que cada capítulo, com exceção do sexto, faz referência a um espaço fisicamente demonstrável. Chega-se sempre a algum lugar, que pode ser um sítio, um quarto, a cama, o chuveiro. Assim também equivale o levantar-se, o banhar-se e a própria ação de tomar café: todos estão associados, de maneira direta ou indireta, ao espaço.

Já o capítulo “o esporro”, se não traz referência tácita ao espaço físico na narrativa, parece, de outro modo, ocupar um espaço central em todas as relações que permeiam essa trama. Convém assinalar que “o texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço: o signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 74). É para esse espaço narrativo que afluí toda a tensão com a qual o texto dialoga. Assim, “o esporro”, ocupa em nossa percepção, o espaço da palavra, sem a qual não seria possível a tessitura da trama narrativa.

Parece não ser equivocado assinalar que é o próprio esporro que constrói toda a configuração formal e significativa da narrativa. É nesse capítulo que se adensa a relação tricotada entre o casal. Tem-se aí um confronto linguístico, social, psicológico e filosófico, bifurcado entre um discurso masculino, vicariamente machista, e um discurso feminino, ironicamente feminista.

Vale ressaltar que a crítica vem chamando atenção para esse aspecto da narrativa: a relação prolífica entre dois discursos que se enfrentam numa arena encabeçada por uma linguagem avassaladora, onde nesse “coliseu de palavras”, os espaços são ocupados: de um lado por “ele”, o “biscateiro graduado”, do outro, por “ela”, a “jornalisticinha de merda”. Desse “antagonismo e estereotipias”, frisemos as ambivalências político-ideológicas disseminadas na trama: o machista/a feminista; o anarquista/a reformista; o individualista/a populista (PEREIRA, 2012)⁴. Esse jogo político e ideológico é trabalhado, em nível narrativo, na sua própria estrutura. Percebe-se que das palavras tecidas no plano formal aflui o jogo simbólico de uma enchente retórica que demarca os espaços ocupados por cada oponente. Tomemos como exemplo o trecho a seguir:

[...] sem contar que ela, de olho no sangue do termômetro, se metera a regular também o mercúrio da racionalidade, sem suspeitar que minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor, suspeitando menos ainda que a razão jamais é fria e sem paixão, só pensando ao contrário quem não alcança na reflexão o miolo propulsor, pra ver isso é preciso ser realmente penetrante, não que ela não fosse inteligente, sem dúvida que era, mas não o bastante, só o suficiente, e eu poderia atrevido largar as soltas o raciocínio, espremendo até o bagaço o grão de seu sarcasmo, mas eu não falei nada, não disse um isto, tranquei minha palavra, ela não teve o bastante, só o suficiente, eu pensava, por isso já estava lubrificando a língua viperina entorpecida a noite inteira no aconchego dos meus pés e etcétera [...] (NASSAR, 1992, p. 35, grifos nossos).

Da própria voz narrativa proliferada pelo protagonista-narrador desmancha-se a ambivalência que polariza os discursos de ambos na narrativa. Em um dos polos, o “biscateiro graduado”, no outro, “a jornalisticinha de merda” que demarcados pela expressão “não o bastante, só o suficiente” travam, no plano do discurso, uma discussão envenenada por uma linguagem colérica e vertiginosa cujo estopim tem sua origem num evento trivial: “[...] um rombo na

⁴ A autora chama a atenção para estas relações ambivalentes travadas entre o casal nos interstícios da narrativa.

minha cerca-viva, ai de mim, amasso e queimo o dedo no cinzeiro, ela não entendendo me perguntou “o que foi? [...]” (NASSAR, 1992, 30).

Com esse evento ocorre uma quebra significativa na narrativa. A relação erótico-sexual e amorosa paulatinamente construída nos capítulos anteriores vai a partir desse evento deflagrar-se numa “luta retórica” em que, conforme assinalamos anteriormente, será palco de uma ardente discussão atravessada por diversos discursos, entre eles, o ideológico, o filosófico, o político e o social. Nesse sentido, o rombo na cerca-viva funciona como um divisor de águas: é o espaço a partir de onde se cria o espetáculo em que ambos os protagonistas, cada um em seu devido papel, encenam, nessa narrativa, o espaço de um dia na vida de um casal.

Parece que, na narrativa, o rombo na cerca-viva funciona como aquele espaço que une todas as convergências e contradições que, por sua vez, culminam na inteireza do texto, construindo um espaço total em que os desejos e posições assumidas pelos protagonistas alcançam a justaposição requerida pelo espaço textual. É desse espaço circunscrito pelo rombo na cerca-viva que o discurso de ambos se envolve de uma teatralidade característica do palco. Conforme Pereira (2012, p. 298) assinala, “o discurso tanto do homem quanto da mulher e seus aspectos gestuais assumem um caráter de fingimento, especificando certa teatralidade, na qual o casal de caseiros é convertido em plateia”.

Nas mãos de Raduan Nassar, é a palavra que se faz teatro, e como tal, ocupa um espaço de onde comunica suas intenções. Assim, o espaço do sítio traduz-se no espaço do palco, que por sua vez, assume toda a relação conflituosa verossímil ao cotidiano de um casal, situação que poderia ser vivida por qualquer outro casal. Essa noção de teatralidade e fingimento, tácita ao espetáculo do palco, desmonta-se na arguição do próprio texto narrativo, conforme o protagonista nos dá a conhecer: “por alguns momentos lá no quarto nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém era sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que ia fazendo [...]” (NASSAR, 1992, p. 12, grifos nossos). A trama, ao seu longo, inteira-nos uma encenação forjada em que os protagonistas são atores desse drama comum a todos os indivíduos: a vida. E a vida desse casal que se desnuda no espaço do sítio dá-nos a

dimensão da complexidade vivida numa relação entre dois seres que se amam.

“Claramente, aqui, está-se diante da formação de um espetáculo, o espetáculo ao mesmo tempo íntimo e social da cólera [...]”, diz-nos Renato Cunha (2006, p. 39), intérprete da obra. Linhas a seguir, o crítico ainda assevera: “eis a elaboração de uma peça metafórica, que é construída pelo acesso de cólera e pela espetacularização de tudo aquilo que a ele estiver relacionado” (p. 39). Na obra, a complexidade vivida pelo casal, que por sua vez, foi deflagrada no rombo da cerca-viva, emerge desse espaço alterado, como ponto de inflexão entre duas medidas – o antes e o depois do esporro – para justapor-se na espacialização formada pela totalidade dessa narrativa.

Joseph Frank (2003),⁵ ao tratar da espacialização da forma no romance moderno, atenta para o fato de que a forma estética converge-se para uma relação de justaposição em que a coerência textual do romance reflete-se em sua totalidade. Nesse liame, a unidade de significação deriva-se de sua totalidade, ou seja, da impressão de simultaneidade conseguida com a composição textual quando entrevista estruturalmente do início ao fim como um único bloco narrativo.

Esta justaposição é teorizada por Michel Foucault, em um artigo que data da década de 1970. Diz ele, sobre o assunto, que a época atual é a época do espaço: “estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (FOUCAULT, 2009, p. 411). Esse é um momento, diz ainda o teórico, em que o mundo se experimenta “menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (p. 411). Rede que religa pontos, imagem salutar de nossas

⁵ Nesse ensaio, o autor trata da espacialização da forma e argumenta que esta é uma condição dos tempos modernos figurada pela simultaneidade das ações no espaço e no tempo. Ele trata dessas questões na poesia e no romance moderno. Analisando algumas obras dos escritores Ezra Pound, T. S. Eliot, Marcel Proust e James Joyce procura demonstrar que a literatura moderna está se movendo na direção da forma espacial. Segundo a tese do autor “isso significa dizer que cabe ao leitor apreender suas obras espacialmente [referindo-se aos autores acima citados], em um momento de tempo, antes que em uma sequência” (FRANK, 2003, p. 227).

relações contemporâneas, em que as fronteiras tornam-se meros demarcadores geopolíticos, e todos os espaços se confluem lado a lado numa vertiginosa corrida espacial rumo à sensação de navegar múltiplos espaços numa mesma unidade de tempo. Não é este o espelho da sociedade cibernética, do labirinto virtual?

A novela “Um copo de cólera” parece gozar de um entrecruzamento de pontos que se ligam e se amarram através da ambivalência dos discursos polinizados na narrativa. Assim, essa avalanche discursiva entramada nessa narrativa, numa imensa teia ligando um discurso ao outro, e o religando sucessivamente – desde a disputa intelectual entre ambos, o jogo erótico, até as escolhas políticas e ideológicas – no conjunto formam uma imagem sólida e iluminada do que vem a ser o nosso mundo pós-colonial: no qual as vozes insurgentes, como o discurso feminino, ocupam um espaço lado a lado com as consagradas vozes dominantes, como vem a ser o discurso masculino.

Assinalamos que, nessa novela de Nassar, esses pontos se entrecruzam no próprio espaço do *copo*, substantivo que na própria imagem conceitual carrega o matiz espacial. É do copo que jorra toda a cólera das palavras proliferada em discursos confrontados no duplo “ele”/“ela”. É desse espaço, preposto no título da obra, que a trama inteira se origina e se traduz numa teatralização colérica, em que ambos os protagonistas transbordam as suas angústias, desejos, arroubos e personalidades. Nesse âmbito, o copo, como espaço da cólera, é, além de tudo, uma “pista” privilegiada para dimensionar a espacialização da forma nessa obra. Espacialização que se emerge desde o título, desemboca no espaço do sítio, e todos os seus afluentes (a cozinha, o quarto, a cama, o banheiro, etc.), e também o acontecimento banal, a partir de onde a discussão explode, a partir de onde o copo transborda: o rombo na cerca-viva.

Outro fator que também converge para a espacialização desta obra, diz respeito à economia da própria estrutura linguística do texto, no tocante à tópica frasal. Nos sete capítulos que compõem a narrativa têm-se economicamente sete pontos finais, ou seja, cada capítulo corresponde a um período ininterrupto, cujo fôlego narrativo, cadenciado por vírgula, ponto-e-vírgula, dois pontos, tem seu fluxo interrompido somente após a derradeira palavra de cada capítulo. Esse aspecto formal converge, assim, para aquela ideia de

que a narrativa concebe sua unidade na totalidade.

Em um tempo em que “a instantaneidade e a simultaneidade adquiriram novas dimensões: o mundo foi posto na ponta dos dedos” (NOVAES, 2005, p. 10), não parece imaturo assinalar que Nassar descreve com propriedade e sutileza as relações diversas na vida de um casal, que poderia ser qualquer casal, no espaço de um dia, que poderia ser qualquer dia, na tessitura da vida. Nesse liame, o tempo de 24 horas, nessa narrativa, converge-se na estrutura espacial de um dia. O tempo já não é mais absoluto, conforme Einstein há mais de um século já o provara, mas sentido e significado espacialmente. Como Joseph Frank (2003, p. 236) assinalou de sua leitura de Proust sobre a experimentação do tempo: “mas tempo puro, obviamente, não é tempo, em absoluto – é a percepção em um momento de tempo, ou seja, espaço”, a narrativa moderna apropriou-se dessa totalidade em que espaço e tempo são as vias de um mesmo engodo.

“Um copo de cólera” parece ser a condensação do cotidiano de um casal moderno na intensidade de um dia, em que tanto “ele” quanto “ela” são donos da palavra, e como tal, possuem espaços independentes e legítimos para professarem os seus discursos. Nesse liame, a narrativa de Nassar parece gozar das propostas da crítica pós-colonial, das relações de gênero e etnia, daquilo que Homi Bhabha (1998, p. 27), rumo a uma teoria, aludiu como estar no “além”, espaço intermediário e revisionário, em que “[...] o espaço intermediário ‘além’ torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora”.

O aqui e o agora das relações transversais é uma imagem potencial das relações simultâneas de nossa sociedade moderna: a sociedade do espetáculo. “Um copo de cólera” dimensiona-nos a espetacularização dessa imagem através de um bate-boca banal que revela um acervo de antinomias entre o casal. Essas antinomias representam os discursos que cada qual, particularmente, traz cingido em sua alma e que, nas relações pós-coloniais, são passíveis de conviver lado a lado, a partir do jogo de diferenças que compõe o ser contemporâneo. É desse ser duplicado, dessa ambivalência discursiva, que a novela trata.

Dessa ambivalência discursiva emerge o jogo de palavras compósito da narrativa, em que, cada qual, tomando a palavra para si, e enquanto detentores do discurso, tecem argumentações e

proferem uma retórica repleta de inflexão, que se desenvolve e prolifera numa discussão acalorada, na medida em que a trama tecida pelo autor avança aceleradamente para um final que se expressa na imagem paradoxal de seu começo: “a chegada”.

Assim, o primeiro e último capítulo similarmente intitulados “a chegada” atam em um mesmo plano formal a totalidade da narrativa. Com a diferença de que, no capítulo derradeiro a voz narrativa transfere-se do homem para a mulher. Mas, é esta diferença que demarca as relações polivalentes dos discursos pós-coloniais: “ele” e “ela” ocupando um mesmo espaço discursivo. Ou seja, ainda que não haja uma narrativa ampliada da perspectiva da voz feminina, visto que essa voz ocupa em torno de três páginas de toda a narrativa, a própria suposição dada pela repetição demarca um movimento de circularidade e nos dá a dimensão da espacialidade das narrativas modernas, estruturadas através da condição de justaposição.

A circularidade possui em seus interstícios a dimensão profunda do espaço mítico em que

[...] passado e presente são vistos espacialmente, encerrados em uma unidade intemporal que, embora possa acentuar as diferenças de superfície, elimina qualquer sentimento de seqüência histórica por meio do ato mesmo da justaposição (FRANK, 2003, p. 245).

Esse caráter circular, unindo passado e presente, unindo o ontem e o hoje da vida de um casal, e abrindo-se para “a chegada” de um novo dia, um novo amanhã no ciclo do cotidiano, tem-se em “Um copo de cólera” o formigamento de um acervo de discursos unificados por meio da espacialidade narrativa, costurada entre os dois polos da narração – “ele” e “ela”. Assim como ele chegou, ela também chega, assim como ele esteve detentor do discurso, ela também está, assim como ele ocupa o espaço do sítio (da cama, do banho, do café da manhã), ela também ocupa. E, independente de todas as idiosincrasias, ambivalências e ideologias, singular a cada personalidade, “ele” e “ela”, homem e mulher fazem parte de um mesmo universo: o universo diverso das relações humanas.

“Um copo de cólera”: da literatura à transposição cinematográfica – um olhar sobre o espaço

Transposta para a linguagem cinematográfica em 1998, “Um copo de cólera” teve como articulador desse projeto cinematográfico o cineasta Aluizio Abranches. No prefácio para o livro de Renato Cunha, redigido pelo cineasta, diz ele expressamente que não foi fácil “a transposição de um texto como esse – possuidor de uma originalidade lingüística e predominantemente ‘não falado’, bem como desesperadamente filosófico e erótico [...]” (CUNHA, 2006, p. 11). Abranches ressalta ainda que

transformar as obsessões internas do homem de ficção em um diálogo, quase impossível, entre um homem e uma mulher, retirar o essencial e representá-lo em imagens vivas e palavras faladas foi um grande desafio.

Não obstante as declarações do cineasta, intentamos desenvolver uma discussão sobre a adaptação fílmica dessa obra, no que concerne à sua *passagem* da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. Trataremos dessa questão e também abordaremos os aspectos espaciais, imbuídos, na obra literária, conforme pudemos, sucintamente, ressaltar nas páginas anteriores. Como já expressado, não é ambição deste estudo esgotar as questões levantadas, uma vez que “a multiplicidade dos caminhos e possibilidades propõe um debate que nunca esgotará” (LOPES, *apud* GUALDA, 2010, p. 204). Há, de nossa parte, um esforço intelectual na direção de abrir outras reflexões nos interstícios do campo explorado.

Segundo Jacques Aumont *et al.* (1995), revendo a teoria de Jean Mitry, que considera o cinema como uma *linguagem*, cuja especificidade é o uso da *imagem*, tomamos como definição

[...] o cinema como uma forma estética (como a literatura), que utiliza a *imagem*, que é (nela mesma e por ela mesma) um meio de expressão cuja seqüência (isto é, a organização lógica e dialética) é uma *linguagem* (AUMONT *et al.*, 1995, p. 173).

Há nessa definição uma dimensão estética que aproxima o

cinema da literatura: ambas as expressões tomadas como linguagem. A diferença básica, segundo os autores, é que na literatura a comunicação se dá através do signo verbal, enquanto no cinema, sua estrutura “[...] compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que [para os autores] já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa” (AUMONT *et al.*, 1995, p. 106).

Entre os inúmeros aspectos formais que compõem o universo da estrutura fílmica, citemos: o plano, o campo, a montagem⁶. Cada um, individualmente, possui uma função específica dentro do espaço fílmico, convergindo na composição cinematográfica para a sua totalidade. Como não é intento nosso, neste artigo, trabalhar esses aspectos, aqui citados, a título de confrontos entre a linguagem literária e a cinematográfica, deslocamos nossa atenção para a questão da adaptação⁷ fílmica. Questão que, presentemente, vem sendo recorrente nos meios teórico-crítico e que desemboca em diversos universos semânticos – como *transposição*, *tradução*, *recriação* – sublinhando as pertinências dos estudos que tratam dessa especificidade.

Para Ismail Xavier, pensar a adaptação implica abordar os distanciamentos e as perspectivas divergentes que se abrem entre um extremo e outro para a possibilidade objetivada de convergência, se assim se pretere o projeto cinematográfico:

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva,

⁶ Neste livro, os autores (AUMONT *et al.*, 1995) esmiúçam cada uma dessas noções na composição do espaço fílmico. Por ora, faremos uso das seguintes definições, sendo: 1) o campo: a forma de uma imagem plana delimitada por um quadro, ou seja, equivale àquele espaço para onde converge o olho da câmera, sendo que também faz parte de sua estrutura o espaço denominado *fora-de-campo*, o qual, o olho da câmera sugere. 2) o plano: considerado tecnicamente como uma imagem única, fixa independente do tempo, ele aparece para o telespectador através “de um conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens” (AUMONT *et al.*, 1995, p. 39). 3) montagem: “[...] é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e organizando sua duração” (AUMONT *et al.*, 1995, p. 62).

⁷ Como reporta o “Dicionário teórico e crítico de cinema”, “a noção de adaptação está no centro das discussões teóricas desde as origens do cinema, pois está ligada a noções de especificidade e fidelidade” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 11).

sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

A busca de equivalências entre um e outro, diz ainda Xavier, tem que se atentar para a especificidade de cada linguagem, uma vez que, naquele espaço ocupado pela transposição (onde abstratamente acontece a *passagem* de uma linguagem para a outra), no processo de adaptação,

tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens) (XAVIER, 2003, p. 63).

Nesse liame, fala-se em tradução cinematográfica, conceito que tenta estabelecer intelectualmente o que seria a adaptação que se aproxime do desejo de fidelidade que se identifique com o original. Leyla Perrone-Moyses, ao traduzir Barthes, glosando o próprio teórico, assinala que “o tradutor deve pois conhecer a tática de luta e os passos da dança, o “pulo do gato” efetuado pelo escritor” (BARTHES, 1989, p. 66). O “pulo do gato” seria então, aquilo que Haroldo de Campos expressou sobre a tradução de um poema:

[...] o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica (CAMPOS, 1969, p. 100, grifo do autor).

Ao trazer estas teorias para o espaço intervalar entre literatura e cinema, a reconstituição da *informação estética* expressa o desejo de ocupação desse espaço intervalar, dando conta do momento em que uma sobrepõe a outra, sem que cada molde fira ou interfira na sua própria especificidade estética. Como se cada linguagem ocupasse ilusoriamente o mesmo espaço sem perder a essência que as significa e dignifica, mas abrindo-se para uma autonomia, onde a realização fílmica do texto literário não se perde no original e, de outro modo, o recria, renovando-o sem desmanchar

suas especificidades.

Gualda, pensando a relação entre romance e filme como obras autônomas destaca que:

“[...] embora original e tradução sejam diferentes enquanto linguagens, suas informações estéticas estarão ligadas por uma relação de isomorfia (Plaza, 1987: 12), e essas relações, também chamadas de pontos de contato, são os elementos que ambas as obras possuem em comum, obviamente com as modificações necessárias para a realização de uma obra autônoma que dialogue com aquela de partida e não somente a reproduza (GUALDA, 2010, p. 204).

A autora destaca ainda que, além de tudo, a tradução fílmica “é também uma leitura crítica da obra original” (GUALDA, 2010, p. 215), e como tal, explorando o pensamento de Haroldo de Campos, a tradução atua como recriação e crítica. É nesse contexto que Gian Luigi de Rosa utiliza o termo *transposição*, trabalhando com a “[...] possibilidade de ir além do texto-fonte, cruzando-o e multiplicando suas potencialidades” (ROSA, 2007, p. 297). O autor assevera que deve se permitir certa dose de traição ao texto original, como procedimento formal para equilibrar e justapor uma obra na outra.

Segundo Renato Cunha é esta a linha seguida pelo diretor Aluizio Abranches, que buscou na tradução fílmica da novela “Um copo de cólera” “[...] além de uma transmissão autêntica da imagem literária, a criação de um discurso autônomo, por mais paradoxal que pareça” (CUNHA, 2006, p. 89). Em nossa análise, interessa-nos o trabalho que o cineasta realiza com a espacialização, transformando o espaço do sítio no espaço do palco, criando o cenário ideal para a circunvolução da “linguagem avassaladora” vinculada ao plano textual. A própria ideia de espetáculo, associada à teatralidade das personagens-protagonistas, e suas ações beirando ao fingimento, disseminadas na obra literária, dão pistas valiosas ao cineasta, sugerindo um caminho para realizar o processo de transposição. Vejamos alguns exemplos:

[...] eu puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas *sui generis*, eu haveria de dar espetáculo sem platéia [...] (NASSAR, 1992, 34, grifos nossos);

[...] e eu, sempre fingindo [...] eu na rusticidade daquele camarim [...] (NASSAR, p. 13, grifos nossos);
[...] (ela sabia representar bem seu papel) entrou de novo em cena me dizendo [...] (NASSAR, 1992, p. 38, grifos nossos);
[...] fiquei parado (...) um ator sem platéia , sem palco , sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente [...] (NASSAR, 1992, p. 79, grifos nossos).

Tais rastros, dispostos nos interstícios da narrativa, funcionam como indícios que reforçam uma equivalência entre uma linguagem e outra, sem que cada uma, separadamente, sofra a perda de seu caráter de especificidade. As “relações de isomorfia” não se equivalem pela suposição impossível de seguir o texto à risca, mas na tradução da imagem verbal na imagem visual a partir das relações de simultaneidade e contiguidade, própria à espacialização inerente à nossa época. Sobre o assunto, Tânia Pellegrini salienta-nos que o espaço submergiu no elemento temporal alterando profundamente o seu caráter, criando para si uma nova zona de inflexão, na qual o espaço fílmico – vinculado à imagem em movimento – se desenvolve:

Em primeiro lugar, ele [o espaço] perde o seu caráter estático, passa a ser dinâmico, fluido e ilimitado, heterogeneamente construído e descontínuo como o tempo que agora o conduz. Seu principal elemento também passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade (PELLEGRINI, 2003, p. 24).

No filme, “Um copo de cólera”, o plano de abertura, de antemão, dialoga com o evento de onde explode a tensão entre “ele” e “ela”: a sequência descreve formigas em seu trabalho frenético no formigueiro, tendo ao fundo a sonoridade de uma música sibilante, de feição tribal, com tambores rufando, dando a dimensão espetacular de um ritual de guerra. Esta premeditação da cena, em que se deslanchará o rombo na cerca-viva, funciona como um artifício que ata uma sequência na outra, e como tal, dimensiona as relações de contiguidade e simultaneidade. Estas relações espaciais estabelecem uma justaposição de seus elementos na composição fílmica por meio do espaço do sítio transformado em palco. É na fronteira desse espaço que todas as situações entre “ele” e “ela”

assumem a condição de espetáculo. E como personagens de uma peça teatral se deslanchando no espaço fílmico, o olho da câmera vai captando e transpondo cada imagem verbal para a imagem visual – desde a erotização do sexo aos diálogos entre “ele” e “ela” e o monólogo do qual a estrutura fílmica se vale para perpetuar na narrativa cinematográfica longos trechos que equivalem à narrativa literária.

Vale ressaltar que a cena correspondente ao plano de abertura não existe na obra literária. Corresponde, então, à percepção acurada do cineasta Aluizio Abranches, que consegue, nessa traição ao texto-fonte, manter uma cumplicidade estética com a essência do original. Esse “coeficiente criativo”, que em âmbito formal traduz aquilo que Haroldo de Campos assinala como reconstituição da *informação estética* numa fôrma outra, autoriza-nos a pensar o filme “Um copo de cólera” como uma obra autônoma que “ligado à obra literária, o filme não deixa de ser uma reinterpretação do romance e por isso dá novos contornos à obra de partida” (GUALDA, 2010, p. 218). Em nosso tempo, em que o romance converge para sua espacialização, na linguagem cinematográfica, o espaço se translada como o próprio significante estético. A imagem em movimento, caráter da espacialização do tempo, debulha-se numa estrutura dinamicamente em expansão, em que “a frequência, o ritmo, a ordem e a razão garantem a unidade, o movimento e a veracidade do narrado [...]” (PELLEGRINI, 2003, p. 25). No filme, “Um copo de cólera”, tais nuances espaciais se justapõem num complexo dinâmico cuja totalidade é alcançada quando as cortinas se fecham. Na última sequência, o monólogo com o qual “ele” vem conduzindo a narração fílmica, transfere-se para “ela”, que ao chegar ao sítio, dá-se conta do bilhete que se encontrava sobre a mesa, ler aquela mensagem breve e calculista “estou no quarto”, e dirigir-se para a alcova, onde o encontra deitado na posição fetal. Segue-se o monólogo fílmico das derradeiras linhas do capítulo numa sobreposição direta entre a linguagem verbal e a linguagem visual – uma imagem dinâmica da espacialização da forma literária, movendo-se para a espacialização da linguagem cinematográfica:

[...] deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus

caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto (NASSAR, 1992, p. 85, grifo nosso).

Com isso, nos permite avaliar que a transposição dessa obra, do espaço verbal para o espaço cinematográfico, alcança a sua condição de obra original, que ao mesmo tempo em que dialoga com a obra literária, reflete as dissonâncias e ressonâncias desse espaço que não deixa de ser teórico e dinâmico: a adaptação fílmica. Assim, “Um copo de cólera”, como filme, e Aluizio Abranches como tradutor dessa condição, e os procedimentos formais advindos do processo de adaptação enfrentados pelo cineasta é a própria teoria curvada sobre si mesma, reflexa sobre si mesma. O moderno romance espacializado se dilui, através das traduções fílmicas, no espaço do cinema. “Um copo de cólera”, na tela, assim como colérico na narrativa literária, agiganta-se num copo de leite transbordando para os prazeres de investigações e suposições críticas infundáveis.

Conclusão

Procurou-se trabalhar nesse artigo a noção de espacialização da forma tanto no universo literário quanto no universo cinematográfico. Para tanto, partiu-se da obra “Um copo de cólera” (em suas duas acepções: literária e fílmica) como ponto de partida e de chegada. Entre algumas de nossas suposições, pudemos averiguar, no caso dessa narrativa, a hipótese de Joseph Frank de que o romance moderno caminha para uma espacialização da forma. A sucessividade do tempo se submerge, cada vez mais, na justaposição dos espaços. Foucault já havia notado essa fatalidade de nossa época: as relações de contiguidade convergem a dinamicidade da vida para o plano da espacialidade. O tempo dissipa-se no espaço: a vida esfumaça-se na simultaneidade. Homem e mulher, “ele” e “ela”, não são mais indiferentes: assim como, na novela de Raduan Nassar, os discursos se concatenam – se divergem e se convergem – imagem pusilânime de nossa condição pós-colonial. “Um copo de cólera” é o espaço da vida, do espetáculo: onde tudo é possível na vida de um casal – desde o machismo casual dele ao feminismo egolátrico dela.

Conforme Nassar nos potencializa essa imagem: em um copo cabem quantos universos e dimensões! Homem, mulher, política, ideologia, erotismo, sexo, desejos, ambições, discursos e discursos. E mais uma vez, a totalidade na unidade ou a simultaneidade de diversos universos.

Constatamos também que, no caso da narrativa fílmica, a preponderância do espaço está inerente à sua composição formal. As imagens visuais ocupam espaço, o cenário ocupa espaço, a ação dos personagens move-se no espaço, assim como a trilha sonora, o ritmo do filme. A própria estrutura fílmica e sua linguagem técnica se estabelecem através de noções espaciais: campo, plano, sequência, montagem, perspectiva etc.

Não poderíamos deixar de nos ocupar com algumas linhas mais sobre a adaptação fílmica. A movência de uma linguagem para outra abre um espaço fronteiriço onde as relações teóricas e as abordagens investigativas fazem palco de intenso debate para compreender esse fenômeno que abastece e enlouquece as elucubrações humanas: o fenômeno estético. Muito além da arte como ideal de beleza, a arte como potencialidade da vida. A vida que se espacializa em cada um de nós: tentando viver desesperadamente ao mesmo tempo todos os tempos possíveis.

Isso posto, terminamos salientando que as relações entre espaço, literatura e cinema vigoram em nós o sentimento de um espetáculo duradouro, cujos passos, na arena teórica, são pegadas de uma criança que ainda se arrasta em sua primeira infância.

Referências

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Ribeiro. Campinas-SP: Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila,

Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. A poética da tradução. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 91-107.

CUNHA, Renato. *As formigas e o fel*: literatura e cinema em “Um copo de cólera”. São Paulo: Annablume, 2006.

FALCON, Francisco. *História cultural*: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. Organização e seleção de textos por Manuel Barros da Motta.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 225-241, jun./ago. 2003.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: elo e confronto. *Matrizes*, ano 3, n. 2, p. 201-220, jan./jul. 2010. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/149>>. Acesso em: 18 jan. 2013.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2000.

NOVAES, Adauto (Org.). A imagem e o espetáculo. In: _____. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005. p. 8-15.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: CAMARGO, Luís (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC São Paulo e Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

PEREIRA, Cilene Margarete. As palavras (teatrais) da paixão em “Um copo de cólera” de Raduan Nassar. *Revista Litteris*, ano 4, n. 9, p. 295-301, mar. 2012. Disponível em: <www.revistaliteris.com.br>

Acesso em: 21 jan. 2013.

ROSA, Gian Luigi de. Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excuroso da transposição cinematográfica no Brasil. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 297-321, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_De%20Rosa2.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2013.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Espaço e literatura: *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Os estudos literários: fim(ns) e princípio(s). *Itinerários*, Araraquara, n. 33, p. 15-38, jul./dez. 2011. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4859>. Acesso em: 18 jan. 2013.

UM COPO de cólera. Direção de Aluizio Abranches. Rio de Janeiro: Riofilme/Ravina Filmes, 1999. 75 min, sonoro, colorido, super 16mm/35mm.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: CAMARGO, Luís (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003. v. 1, p. 61-89.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: _____. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, [1963]. p. 244-255.

Recebido em 20/04/2013

Aceito em 30/04/2013