

NA TRILHA DAS FORMIGAS: A ECLOSÃO DA CÓLERA NAS NARRATIVIDADES LITERÁRIA E FÍLMICA DE *UM COPO DE CÓLERA*

ON THE ANTS' TRAIL: THE ERUPTION OF RAGE IN THE LITERARY AND FILMIC NARRATIVITIES OF *A CUP OF RAGE/UM COPO DE CÓLERA*

Diana NAVAS¹
Telma Regina VENTURA²

Resumo: O presente estudo objetiva analisar o processo de narratividade da obra literária *Um Copo de Cólera* (1976), do escritor brasileiro Raduan Nassar, e do filme homônimo, dirigido pelo cineasta Aluizio Abranches (1999). Nele, intenta-se salientar as interfaces da narratividade da obra literária e da cinematográfica, em especial os elementos produtores do ritmo e do sentido narrativos, apresentando-se alguns dos recursos utilizados neste processo de transposição de linguagens. Para a realização deste intento, a investigação – de caráter bibliográfico e exploratório-descritivo – inicia-se traçando um percurso teórico que abarca os conceitos de *tradução intersemiótica*, de Júlio Plaza; de *narratividade*, de Brian McFarlane; e do *dialogismo intertextual*, de Bakhtin e Kristeva. A seguir, propõe a investigação da sequência de cenas, do ritmo da linguagem, das metáforas centrais e dos discursos intertextuais, de modo a evidenciar o ritmo da narratividade que, por seu turno, desencadeia a *cólera* proposta nas obras em análise.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Raduan Nassar. Adaptação cinematográfica. Narratividade. Dialogismo Intertextual.

Abstract: The present study aims to analyze the narrativity process of the literary work *Um Copo de Cólera* (1976), by the Brazilian writer Raduan Nassar, and the film entitled on the same way, directed by the filmmaker Aluizio Abranches (1999). In this discussion, we try to emphasize the interfaces of the narrativity of the literary and cinematographic work, especially the elements that produce the rhythm and sense of narrative, presenting some of the resources used in this process of transposition of languages. For this purpose, the investigation - of a bibliographic and exploratory-descriptive character – begins by tracing a theoretical course that encompasses the concepts of intersemiotic translation, by Júlio Plaza; of narrativity, by Brian McFarlane; and Bakhtin and Kristeva's intertextual dialogism. Next, it intends to investigate the sequence of scenes, the rhythm of the language, the central metaphors and the intertextual discourses in order to show the rhythm of the narrativity that, in turn, triggers the anger proposed in the works under analysis.

Keywords: Brazilian Literature. Raduan Nassar. Film Adaptation. Narrativity. Intertextual Dialogism.

Da Narratividade Literária à Narratividade Cinematográfica

¹ Pós-doutora pela Universidade de Aveiro e doutora pela Universidade de São Paulo, é professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. E-mail: diana.navas@hotmail.com

² Mestra em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: telmaventura@hotmail.com.br

A Sétima Arte possui, como prática constante, a produção de filmes que têm por base obras literárias. A versão de contos, romances e até mesmo poemas para a linguagem cinematográfica tem ocupado um lugar especial na história do cinema, e a crítica literária, dedicada ao estudo dos modos pelos quais essas duas linguagens dialogam entre si, vem tentando desvelar os processos de transposição, adaptação e tradução da narratividade literária para a narratividade fílmica.

Os teóricos contemporâneos perceberam, no entanto, que a ideia de *fidelidade* - até que ponto um filme é fiel ou não ao livro no qual se baseia - é infactível, visto ser impossível repetir-se uma obra literária na tela do cinema. Tal fator conduziu a reflexões a respeito do modo como se dá o processo de diálogo entre as linguagens literária e cinematográfica, observando-se o modo como os signos se transformam de um sistema semiótico para o outro. Roman Jakobson, linguista russo, foi o primeiro a estabelecer os tipos de tradução realizados pelo ser humano na produção de significados, postulando que se pode transformar um texto em outro de três maneiras:

1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p.64-65).

Considerando-se que a presente análise aborda a adaptação fílmica, não serão abordados o primeiro e o segundo tipos de tradução, mas o terceiro - a *tradução intersemiótica*, pois a ação de se traduzir uma narrativa escrita, buscando inseri-la em uma linguagem cinematográfica, demanda a execução de um texto imagético, no qual as ações escritas sejam postas em movimento com a mesma intensidade de significados que o texto literário suscita. Destarte, observa-se que o conceito de tradução intersemiótica se estende para além da simples transposição de códigos, corroborando os postulados de Júlio Plaza: “Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não linguísticos” (2003, p. 67).

Nessa perspectiva, Júlio Plaza, artista intermídia, escritor e professor de Espanhol, estrutura o estudo da tradução intersemiótica em três matrizes: a Tradução Icônica, a Tradução Indicial e Tradução Simbólica. Na primeira matriz, a tradução “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. Temos, assim, analogia entre os objetos imediatos,

equivalências entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante de transformação sígnica” (PLAZA, 2003, p.89-90). Na segunda matriz, a Tradução Indicial “se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução” (PLAZA, 2003, p.91); nesse caso, há a apropriação do todo ou de partes do objeto original para a tradução, ressignificando-o. A terceira matriz, a Tradução Simbólica, “opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos” (PLAZA, 2003, p. 93). Plaza (2003) busca demonstrar de que maneira as três matrizes podem ocorrer em uma tradução intersemiótica, visto que a Tradução Icônica consiste em uma *transcrição* que se utiliza de analogias para lembrar o objeto original; este poderá ter seu número de informações estéticas ampliado a fim de fazer com que a tradução se desligue do original. Quanto à Tradução Indicial, o teórico propõe que a tradução poderá ser interpretada pela experiência concreta, uma vez que ela se determina pelo signo que antecede. Na Tradução Simbólica, por fim, a relação se efetiva por meio da *transcodificação*, na qual seu objeto, por força de convenção, afirma o símbolo que o constitui a partir da regra de significação.

Como pode ser notado, a tradução, para Júlio Plaza (2003), deve ser compreendida como uma *retextualização* (termo cunhado pelo próprio teórico), já que a tradução cria uma obra baseada em uma obra anterior, por meio da transcrição e da transcodificação, distanciando, definitivamente, a prática tradutória do conceito de *fidelidade*, tendo em vista a trajetória criativa processada entre as diferentes linguagens e os sistemas sígnicos envolvidos.

Brian McFarlane, escritor canadense, por sua vez, corrobora os princípios teóricos de Júlio Plaza, pois que focaliza o estudo das relações entre as obras literária e cinematográfica na questão *narratológica*. Para esse autor, o potencial narrativo constitui o ponto de convergência mais evidente entre o cinematográfico e o literário, colocando-se em evidência as interseções e similaridades entre as duas formas de narrativa, e não a fidedignidade de uma “cópia” ao seu “original”.

Por *narratividade*, Brian McFarlane compreende a sequência de eventos – a narrativa, o enredo – da obra. De acordo com o autor, o que um livro e um filme compartilham são os elementos próprios da narrativa, distinguindo-se entre eles o modo particular como essa se desenvolve, em que se ressaltam as peculiaridades de cada sistema semiótico. Todavia, o cinema busca na literatura não apenas conteúdo, mas também determinados padrões e estratégias narrativas, podendo, então, incorporar diversos elementos, como o foco narrativo – o direcionamento do olhar do espectador, a presença ou não da voz de um narrador – e o

modo como se desencadeiam os eventos no filme, além da sucessão dos fatos e a construção e ação de personagens.

No entanto, a *narração* – articulação dos planos que estabelece uma sequência de ações inter-relacionadas – é um elemento igualmente essencial no âmbito cinematográfico; à sua composição, dá-se o nome de *montagem*. A montagem é um componente de suma importância para a produção de sentidos na narrativa fílmica, a partir, invariavelmente, do *plano*, sendo este interpretado de forma vinculada ao todo no qual está inserido, isto é, a leitura de uma cena é influenciada pela cena anterior e será articulada com aquela que a sucede, que atuará na significação da anterior e da seguinte, já que no cinema não se leem os planos isoladamente, mas articulados uns aos outros. De forma semelhante, a produção de sentidos no cinema também ocorre em função da sequência de imagens e sons, que formam um conjunto significativo surgido da conjugação dos planos, em uma associação de ordem lógica ou cronológica, com a finalidade de se articular a narrativa. Como se pode observar, a *narratividade*, então, constitui-se do conjunto estabelecido entre a *narrativa* e a *narração*, objetivando analisar o projeto fílmico em seu *processo de adaptação* (McFARLANE, 1996).

Marcel Amorim, em seu artigo intitulado *Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: Estado da arte e perspectivas futuras* (2013), tece comentários a respeito desses postulados de Brian McFarlane, ao apontar que “a análise da adaptação deveria focar-se na identificação desses elementos (narratológicos) e, no caso dos que são transpostos por um processo de adaptação, na elucidação das etapas criativas por trás deles” (AMORIM, 2013, p.19). A análise do processo de adaptação fílmica, desta forma, questiona abertamente o conceito de *fidelidade tradutória*, visto focar na elucidação da criatividade concernente ao processo da narratividade cinematográfica.

Por seu turno, Robert Stam é claro ao afirmar que “o **dialogismo intertextual** auxilia-nos a transcender as aporias da fidelidade” (STAM, 2008, p.21, grifo nosso), fazendo alusão aos conceitos de *dialogismo* de Mikhail Bakhtin, e de *intertextualidade*, de Júlia Kristeva, tão caros ao processo de adaptação fílmica do texto literário. Kristeva (1969) cunhou o termo intertextualidade, postulando que “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (p. 64). Para a teórica, assim, a narrativa literária seria um entrecruzamento de superfícies textuais.

Considerando, então, a partir de Bakhtin e Kristeva, a questão do dialogismo intertextual na composição do texto literário, pode-se dizer, de acordo com Stam (2008), que a adaptação – enquanto releitura e intertexto, portanto – consiste na “maneira que um meio tem

de ver o outro através de um processo de iluminação mútua” (STAM, 2008, p. 468). Iluminação esta que, no presente trabalho, decorre da composição das ideias de Jakobson, Plaza, McFarlane, e dos próprios Stam, Kristeva e Bakhtin, os quais estruturarão a análise da adaptação fílmica da narrativa literária de *Um Copo de Cólera*, do escritor brasileiro Raduan Nassar.

Da Narratividade literária em *Um Copo de Cólera*

Em *Cadernos de Literatura Brasileira*, publicação semestral do Instituto Moreira Salles (n.2, 1996) na edição sobre o escritor Raduan Nassar, já na folha de rosto, evidencia-se uma pergunta que inquieta o leitor: por quais razões dedicar-se-ia um número de uma revista sobre literatura a um escritor que constantemente declara ter, há muitos anos, abandonado a literatura? Contudo, o próprio editor, Antonio Fernando de Franceschi, responde: em razão de *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera* afigurarem como dois dos romances de maior envergadura da Literatura Brasileira Contemporânea, devido à qualidade de sua linguagem literária e à força poética da sua prosa. Tal perspectiva, exposta no ano da publicação do volume *Cadernos*, continua amplamente válida, tendo em vista que Raduan Nassar foi semifinalista do prêmio Man Booker Prize International 2016, concorrendo com a novela *Um Copo de Cólera* (1976), a qual já havia sido traduzida para diversos idiomas, dentre os quais o espanhol, o alemão e o francês, e que obteve sua tradução para a língua inglesa (*A Cup of Rage*) pela Penguin Contemporary Classis no ano de 2015. Além disso, Nassar foi laureado com o Prêmio Camões 2016, um dos maiores reconhecimentos da Literatura em Língua Portuguesa, sendo que o júri justificou a sua escolha em função da extraordinária qualidade da linguagem e da força poética da prosa nassariana.

No tocante à forma, a novela *Um Copo de Cólera* constrói-se em sete capítulos: *A Chegada, Na Cama, O Levantar, O Banho, O Café da Manhã, O Esporro, A Chegada*. Observa-se, nessa sequenciação, uma narração estrutural de linearidade cíclica, na qual o primeiro e o último capítulos estão intrincados nominalmente, porém narrados por personagens diferentes – os seis primeiros capítulos são narrados pelo chacareiro, narrador-protagonista, construído em primeira pessoa – entre diálogos, monólogos e monólogos internos – e, no último capítulo, a narrativa é instituída pela jornalista, também em primeira pessoa.

A narração da obra, entretanto, pode ser subdividida em três momentos: os cinco primeiros capítulos referem-se ao relacionamento entre as personagens, marcado pela ritualização da sedução amorosa e pela teatralização de um jogo permeado de sensualidade e indiferença, mas que constrói, por seu ritmo narrativo, a *cólera* enunciada no título. O sexto capítulo, por seu turno, é o mais extenso, bem como aquele que apresenta grande carga de tensão. Denominado *O Esporro*, traz um incidente banal causado pelo estrago da cerca viva por um exército de formigas, mas que desencadeia, no narrador-protagonista, o *esporro* verbal de sua fúria, o qual, dirigido inicialmente à caseira e, depois, à amante, adquire proporções ofensivas e agressivas, terminando em violência física. O sétimo e último capítulo, *A Chegada*, cuja protagonista-narradora é a jornalista, marca o retorno desta à cena da chácara, deparando-se com a imagem de desamparo, solidão e abandono do chacareiro, em uma espécie de regressão emocional.

A novela *Um Copo de Cólera* evidencia, como exposto, uma estrutura circular, de maneira que a ação das personagens personifica um texto em ritmo e cadência contínuas, com o uso de vírgulas, parênteses e aspas, construindo uma espécie de jorro verbal. As palavras narram com rapidez, compondo frases e essas frases criam o discurso hemorrágico, característico de toda a obra nassariana. O ritmo das palavras marca a escrita em um fôlego só, arquitetando um texto no qual as palavras irrompem ferinas, em enxurrada, como um gozo, instaurando o caos.

A narratividade – compreendida como a tessitura entre narrativa e narração – da obra imprime à hemorragia literária as possibilidades de extravasamento humano, manifesto igualmente por meio do silêncio e da força das palavras, expressando o extremo vazio existencial. Narrativa contemporânea, comporta, em sua estrutura, elementos intertextuais advindos do teatro e da tragédia gregas, dos textos aristotélicos, da literatura portuguesa, dos diálogos platônicos e da Bíblia, entre outros.

A dialogia intertextual de *Um Copo de Cólera* com o Teatro encontra-se presente por toda a narrativa, desde o início, tendo em vista que a personagem masculina (o chacareiro) explicita, em suas falas, que ele e a personagem feminina (a jornalista) são atores conscientes do fato, encontrando-se em um palco e forjando, ao longo da trama, um espetáculo: “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 eu ia fazendo (...) e eu, sempre fingindo” (NASSAR, 1992, p. 12-13).

Um fingimento, um jogo teatral, uma performance para a qual existem muitos observadores, e as personagens, “(...) na rusticidade daquele camarim” (NASSAR, 1992, p. 33), fazendo com que o leitor desempenhe igualmente seu papel de espectador, atuam, “(...) forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava a minha [do chacareiro] máscara (...), eu puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance, pois não seria ao gosto dela [da jornalista], mas sui generis, eu haveria de dar um espetáculo” (NASSAR, 1992, p. 36). Ao fator teatral, acrescenta-se a intertextualidade com a tragédia grega, pois que, na passagem acima, há a alusão à máscara utilizada pela personagem masculina – em uma hibridização clara entre a narrativa nassariana, latino-americana, e as máscaras da tragédia clássica, grega. Nesta face dialógica intertextual, o chacareiro ainda declara:

(...) ela sabia representar bem seu papel (...), entrou de novo em cena, (...) eu precisava mais do que nunca para atuar, dos gritos secundários duma atriz, e fique bem claro que não queria balidos de plateia (...), fiquei parado, um ator sem plateia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente (NASSAR, 1992, p. 42-43).

Destarte, a personagem masculina representa seu papel, desempenhando sua função de levar o leitor a compreender o diálogo dessa obra com o cenário e a imagem teatrais, organizada a fim de aprofundar os sentidos da obra – quais sejam, a composição e a antítese dos discursos políticos de direita (o discurso da jornalista) e de esquerda (o discurso do chacareiro) –, perpetrados por meio da apropriação antropofágica que *Um Copo de Cólera* realiza com outros textos, incluindo os de cunho marxista.

O texto bíblico, identicamente, comporta tal processo antropofágico na obra em análise, mas de forma invertida, visto que, no capítulo *A Chegada*, o chacareiro come o fruto proibido – sendo este um tomate e não uma maçã –, a fim de seduzir a jornalista, a exemplo de Adão e Eva. Ao mesmo tempo, durante a discussão teatral de ambos em *O Esporro*, ela o acusa de “ressuscitar como Lúcifer” (NASSAR, 1992, p.63), ao que ele responde: “sim, eu, o extraviado, sim, eu, o individualista exacerbado (...), eu, a centelha da desordem, eu, a matéria inflamada, eu, o calor perpétuo (...), eu, o manipulador provector do tridente, eu, que cozinho uma enorme caldeira de enxofre” (NASSAR, 1992, p. 64-65), em uma clara inversão aos escritos contidos na Bíblia a respeito da ressurreição de Cristo, objetivando, não apenas questionar a veracidade dos ensinamentos deste, mas também questionar a propriedade do discurso libertário da esquerda brasileira.

A narrativa nassariana em questão apresenta, semelhantemente, componentes intertextuais com os versos do poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, na passagem em que a personagem masculina expõe: “(...) eu tinha sido atingido, ou então, ator, eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía” (NASSAR, 1992, p.39). Associando-se *Um Copo de Cólera* ao poema pessoano, pode-se amplificar a metáfora que o chacareiro utiliza para definir a si mesmo como um *fingidor*, tanto no sentido poético do termo – abordando, assim, o processo do *fazer literário* –, quanto alguém que promete a liberdade mas deseja sujeitar o povo, tal como em qualquer outro sistema de poder governamental e político.

As estratégias intertextuais mais explícitas na obra *Um Copo de Cólera* são observadas em suas relações com outra narrativa de Raduan Nassar – *Lavoura Arcaica* – em relação ao motivo das *formigas*, razão inicial e aparente de toda a contenda entre o chacareiro e a jornalista, que estão igualmente presentes na fala de André, enquanto matéria simbólica de sua obsessão incestuosa pela irmã, Ana:

“Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome” explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carnegão maduro e pestilento, “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante, indiferente ao guardião escondido entre meus dentes, espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio, “era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento, eu, que tinha na pele a gosma de tantas lesmas, a baba derramada do demo, e ácaros nos meus poros, e confusas formigas nas minhas axilas, e profundas drosófilas festejando meu corpo imundo; me traga logo, Pedro, me traga logo a bacia dos nossos banhos de meninos, a água morna, o sabão de cinza, a bucha crespa, a toalha branca e felpuda, me enrole nela, me enrole nos teus braços, enxugue meus cabelos transtornados, corra depois com tua mão grave a minha nuca, componha depressa este ritual de ternura (...)” (NASSAR, 1989, p.177-178).

As formigas, as quais rasgam a cerca viva – da chácara ou do próprio chacareiro –, da mesma forma comicham André, até o ponto da exasperação; aparentemente um *mal-estar* pessoal e individual, associado a questões corporais e sexuais, ambos os discursos reorientam-se e adquirem nuances filosóficas, sociais, políticas e culturais, a mais das vezes cruas e árduas, em clara busca por respostas: “(...) eu ia pondo para fora o bofe, a carniça e o bucho, enquanto via surpreso e comovido o meu avesso” (NASSAR, 1992, p. 77-78). A convulsão corporal simboliza, em verdade, uma revolta, uma revolução moral da existência sem sentido em um país submetido à ditadura militar e suas contradições e imposições extremas; tal fato torna-se claramente visível mediante a carga ideológica – mascarada por uma retórica de

cunho individual, sexual e religioso, tendo em vista os anos de publicação das obras comportarem o período dos anos de 1960 e 1970 no Brasil, nos quais a censura imperava – dos embates verbais entre o chacareiro e a jornalista, bem como entre André e Iohána, sendo esta a marca da obra de Raduan Nassar.

A ordem das formigas – na verdade, o discurso de ordem e progresso ditatoriais impresso à sociedade brasileira – afigura-se como o fator insistentemente incômodo que faz eclodir a cólera verbal epilética no chacareiro; a partir deste, o impulso voraz e verbalmente hemorrágico da personagem masculina de *Um Copo de Cólera* traz o verbo escandalizado à tona, fazendo emergir a artificialidade da vida pseudo-regrada:

(...) já foi o tempo em que via a convivência como viável, só exigindo deste bem comum, piedosamente, o meu quinhão, já foi o tempo em que consentia num contrato, deixando muitas coisas de fora sem ceder contudo no que me era vital, já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda ‘ordem’; mas não tive sequer o sopro necessário, e, negado o respiro, me foi imposto o sufoco; é esta consciência que me libera, é ela hoje que me empurra, são outras agora minhas preocupações, é hoje outro o meu universo de problemas; num mundo estapafúrdio _ definitivamente fora de foco _ cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista, e você que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada: impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta; me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! Me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes (NASSAR, 1992, p. 54-55).

A verborragia que faz sangrar as palavras, bem como a cólera destrutiva, na obra nassariana, deixam à mostra a falta de sentido de almas desgastadas, desgarradas, imersas em um turbulento silêncio e um vazio repleto de ausências.

A Narratividade cinematográfica em *Um Copo de Cólera*: Ritmo e Sentidos

A adaptação cinematográfica homônima da obra literária *Um Copo de Cólera*, de Raduan Nassar (1976), produzida e dirigida por Aluizio Abranches, em 1999, tem início com a imagem de um formigueiro: essas *insetas* – como a personagem masculina, mais tarde, se referirá a elas – movimentam-se desordenadamente pelo formigueiro, ao som de uma música típica da cultura oriental (possivelmente, árabe ou libanesa). Marcada pelos instrumentos de percussão e pela vocalização, tal sonoridade confere à imagem das formigas um ritmo tribal, que tanto pode despertar a sensualidade quanto a cólera guerreira. Essa música, na verdade,

constitui o tema sonoro da narrativa fílmica, pois que é utilizada de forma recorrente, no intuito de articular a narração e imprimir nela o ritmo necessário, a fim de se atingir o ápice da cólera no decorrer da trama.

Diretamente associado à metáfora central da obra literária, o diálogo imagético-sonoro criado na abertura do filme para a representação das formigas propõe-se a “criar no espectador uma inquietação e implantar um estado de alerta”, como propõe Renato Cunha, em sua obra *As formigas e o fel: Literatura e Cinema em Um Copo de Cólera* (2006). Ressalta-se que esse diálogo não está presente na obra literária, na qual a imagética das formigas ocorre apenas no capítulo intitulado *O Esporro*, sendo, como exposto anteriormente, o elemento deflagrador da cólera e consequente *esporro* hemorrágico da personagem masculina.

Todavia, subsequentemente à sonoridade sibilante e rítmica tribal, o silêncio se evidencia como fator preponderante na narratividade fílmica, visto que, no plano da estrada, vê-se a vegetação e ouve-se apenas o som do motor dos carros, primeiro do carro da jornalista e, em seguida, do chacareiro, e ambos saem de cena. Esse silêncio foi utilizado na adaptação com o propósito de representar o ambiente de distanciamento e frieza entre as personagens no primeiro capítulo: “os dois em silêncio (...), sem dizer uma palavra” (NASSAR, 1992, p.10-11). Sendo a presentificação do silêncio a primeira cena do plano *A Chegada* (correspondendo ao primeiro capítulo da obra literária), segue-se a esta a cena da chegada de ambas as personagens à chácara da personagem masculina e o encontro entre ele e a personagem feminina (segunda cena), sem, no entanto, se comunicarem verbalmente – apenas por meio do contato visual.

Sucedendo-se à terceira cena do plano, a da cozinha, na qual a construção do distanciamento tem sua continuidade, as personagens sentam-se nas cabeceiras opostas da mesa. Ela, incomodada com o silêncio dele, lhe faz uma pergunta, da qual o chacareiro se esquivava e devolve um questionamento qualquer. O desconforto é visível, e expresso no texto literário da seguinte maneira:

“(...) e estávamos os dois em silêncio quando ela me perguntou “que que você tem?”, mas eu, muito disperso, continuei distante e quieto, (...) e só foi mesmo pela insistência da pergunta que respondi “você já jantou?” e como ela dissesse “mais tarde” eu então levantei e fui sem pressa pra cozinha (ela veio atrás)” (NASSAR, 1992, p.10).

Ao “ir atrás” do chacareiro, a jornalista, na adaptação fílmica, em vez de se levantar e segui-lo, o acompanha com o olhar, em um efeito de câmera subjetiva. Cunha explica que

Em vez de ela o seguir (...), a câmera (o olhar dela) acompanha, pela vidraça, os movimentos dele dentro da cozinha. Esse é um elemento do qual o cinema se utiliza com frequência e que concede à narrativa um ponto de vista do personagem, e não apenas da câmera-narradora (...). Logo, é o olhar dela que o segue, e não a sua presença física. Aí está uma solução sutil encontrada pelo cineasta. São essas pequenas coisas, essas minúcias, que tecem a tradução e a revelam uma leitura, ou melhor, uma recriação (CUNHA, 2006, p.74-75).

Nesse momento, toma-se conhecimento da voz interior da personagem masculina – a voz do narrador-personagem –, a qual antecipa a última cena da sequência *A Chegada*: após devorar sedutoramente um tomate, ele informa que “(...) sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse” (NASSAR, 1992, p.10), e dá a conhecer ao espectador que toda a frieza e indiferença perpetrada até esse momento indiciam tão-somente um ritual de sedução consentido entre o casal. Assim é que a última cena se anuncia, pois que, ao receber um sutil “convite” dele, a jornalista o segue até o quarto.

Na Cama, segundo capítulo da obra literária, apresenta-se, de acordo com Cunha (2006), decomposto em duas cenas na adaptação cinematográfica: a da entrada no quarto e a do ato sexual. Na primeira, enquanto as personagens executam um ritual de sedução mútua, ao som tribal da percussão relacionada à imagética das formigas, o narrador-personagem entra novamente em cena, descrevendo as ações do casal: “fui tirando calmamente meus sapatos e minhas meias, deixando os pés descalços, que um dia ela comparou com dois lírios brancos” (NASSAR, 1992, p.12). A trilha musical, associada ao formigueiro, nessa cena, metaforiza a efervescência sexual, a qual, por sua vez, é apenas visualizada pelo processo de *mise en abyme*, visto que, durante todo o tempo em que a personagem feminina permanece no banheiro, o chacareiro utiliza o véu que ela vestia como uma tela de cinema, e rememora, prazerosamente, os momentos íntimos que ele e a jornalista já vivenciaram. Essa sequência fílmica, entretanto, não consta do texto literário, constituindo uma

(...) recriação poética, (perante a qual) quer-se evidenciar o fato de que as imagens literárias podem ser transpostas em imagens fílmicas sem que percam sua intencionalidade de representação, além de ganhar uma nova linhagem de significações. A linguagem, nesse sentido, não explicita apenas um filme dentro do filme, mas um ‘filme’ que se passa dentro do pensamento, assim como, nas devidas proporções, acontece no processo de leitura da literatura (CUNHA, 2006, p.79-80).

A cena do ato sexual – que se inicia com a ação da personagem masculina de retirar o véu – compõe-se de uma dança sexual lúdica, com o ritmo da percussão soando ao fundo, e

culmina na perseguição de um pelo outro, no terreno da chácara, ocorrendo novo coito próximo à coelheira.

As três sequências seguintes da narratividade fílmica transpõem os capítulos *O Levantar*, *O Banho* e *O Café da Manhã*, da obra literária. Na primeira sequência, a personagem masculina acorda, olha para a personagem feminina e sorriem um para o outro; ele se levanta, vai até a janela e a abre e, em seguida, ela também se levanta, abraça-o e eles se beijam. Na segunda sequência, o casal entra no banheiro e a jornalista banha o chacareiro, em plena felicidade, enquanto ele disfarça a sua satisfação sob um manto de indiferença, sendo a sua voz interior a sua denunciadora: “e suas mãos penetraram nos meus cabelos, friccionando com firmeza os dedos, riscando meu couro com as unhas, raspando a nuca dum jeito que me deixava maluco na medula”.

A sequência seguinte, alusiva ao capítulo *O Café da Manhã*, tem início com a jornalista e o chacareiro dirigindo-se à cozinha e, ao chegarem, ela senta-se languidamente na espreguiçadeira enquanto ele, olhando incomodado ao seu redor, procura por algo; ao avistar Dona Mariana, a caseira, brada asperamente: “O café!”. Decorrida uma breve passagem temporal, estando ambos a devorar o desjejum, ele quebra o silêncio e a indiferença ao detectar o rombo em sua cerca viva, feito pelas formigas: “malditas saúvas! filhas da puta! filhas da puta!”, sendo acompanhado, uma vez mais, pela música tribal embasada no ritmo da percussão.

Nesse ponto, com efeito, a sonoridade compõe a deflagração da cólera. *O Esporro* tem início. O ritmo da narratividade cinematográfica, proporcionado pela sequenciação de planos e cenas narrativas, associado à pulsação cadenciada da percussão, engendra o esporro verbal que vem a seguir, a partir do momento em que o chacareiro se levanta da cadeira, na qual estava sentado tomando tranquilamente seu café da manhã, e sai correndo, em um ritmo frenético, terreno abaixo, em direção à cerca viva. Lá chegando, esbraveja contra as formigas próximas à cerca e segue a trilha destas, chegando ao formigueiro e, então,

Chega o rosto bem perto do olheiro e torna a gritar o xingamento, agora como se estivesse querendo que sua voz alcançasse o interior do formigueiro. Um plano onde as formigas se movimentam pelo olheiro, tal qual o do início do filme, coincide justamente com a parte da música em que um som estridente de vozes sibilantes sobressai, simbolizando a ‘fala’ das formigas em resposta a ele (CUNHA, 2006, p.91).

Acorrendo ao quarto de ferramentas, a personagem masculina busca o veneno e o despeja sobre o formigueiro, na intenção de exterminar as insetas; ao retornar, ouve, da personagem feminina, um comentário debochado: “Não é para tanto, mocinho, que usa a razão”, palavras que “acertam” ele em cheio: “essa me pegou em cheio na canela” (NASSAR, 1992, p.33). Doravante, uma outra *transcodificação* – além da utilização do diálogo imagético-sonoro – será engendrada por Abranches na adaptação cinematográfica de *Um Copo de Cólera*: o monólogo teatral da personagem masculina e sua interação com o espectador, enquanto uma releitura do monólogo interior literário, confirmando seu estatuto de narrador-personagem. Por meio desse monólogo teatral, desse momento narrativo em diante, será dada a conhecer a visão do chacareiro a respeito dos fatos ocorridos.

A sequência prossegue no momento em que ele, sentindo-se provocado por ela, anuncia: “Pronto, é agora”, ecoando as palavras da narrativa literária: “e isso só serviu pra me deixar mais puto, ‘pronto’, eu disse aqui comigo como se dissesse ‘é agora’” (NASSAR, 1992, p.34). O chacareiro se volta para a jornalista e tem início o embate hemorrágico verbal entre eles. Inicialmente zombando do desempenho sexual mútuo, de atitudes e posturas individuais, o casal logo passa ao questionamento dos motivos centrais da obra, os quais, no entanto, tendem a permanecer encobertos para o leitor desatento – a hesitação perante a existência, a desconstrução de ideologias e posicionamentos políticos autoritários. Essa constitui a metáfora imagética das formigas, em ambas as narratividades: a cólera contra a “ordem”, o “trabalho” e a “eficiência” (quem sabe, o progresso) representada por esses insetos e associada à ditadura militar em vigência no período de produção da obra literária. A catarse colérica contra a invasão das formigas (na verdade, contra a tomada do poder à força pelos militares, sugerindo uma “invasão” à individualidade do cidadão), inclusive, coloca em xeque o pseudo-humanismo da personagem feminina.

A última cena do plano *O Esporro*, dividida por sua vez em duas sequências, compreende o clima de alto potencial erótico, no qual a jornalista vai sendo enredada pelo chacareiro, mas que, em vez de culminar em um ato sexual, quase irrompe, em função da cólera dele, em uma agressão física contra ela. Concluindo que ele não é gente, ela desiste da contenda, entra em seu carro e deixa a chácara. Ele, insanamente, profere inúmeros xingamentos contra a personagem feminina e contra a caseira e o jardineiro, presentes à cena; em seguida, cai esmorecido no terreno de sua propriedade. A segunda sequência, por seu turno, evidencia uma memória de infância da personagem masculina – ele, criança, com seus

irmãos, seu pai e sua mãe, em um almoço em família; e a fala da mãe, de que “o amor é a única razão da vida”.

Ressurgindo a cena anterior, o chacareiro, ainda no chão, em posição fetal, repete a frase da mãe, “o amor é a única razão da vida”; seus funcionários – Dona Mariana e Seu Antonio – o recolhem, levando-o, esgotado e aturdido, para o quarto.

A última sequência da produção cinematográfica, correspondente ao capítulo *A Chegada* do texto literário, revela uma nova voz narrativa – a jornalista, por meio da estratégia do monólogo teatral, relata o seu retorno à chácara da personagem masculina. Tendo como pano de fundo uma música lírica, ela entra no quarto dele e o vê, nu, dormindo encolhido como um feto.

A novela *Um Copo de Cólera*, destarte, compõe-se, temática e formalmente, pela fluidez característica da obra de Raduan Nassar. Sua composição, completamente estruturada em frases-parágrafo, exprime a cólera de um personagem-narrador fortemente marcado pela revolta em relação a uma sociedade sem sentido, enquanto consequência de um funcionamento político arbitrário, ditatorial e autoritário. Contemporâneo.

Considerações Finais

Ao se analisar uma produção fílmica cujo ponto de partida é uma obra literária, inúmeros aspectos devem ser considerados, pois a *transcodificação* desses diferentes sistemas linguísticos resulta, invariavelmente, em transformações inevitáveis em face à mudança de mídia. Além disso, uma nova abordagem geralmente é ocasionada por contextos e diferentes métodos de produção, os quais levam a nova obra a tornar-se autônoma, não sujeita a comparações e críticas, mas mantendo vínculos e referências com o texto que lhe serviu de base. Ao mesmo tempo, ainda que pautados nas obras literárias, os roteiristas, produtores e diretores imprimem, na narrativa fílmica, seu próprio projeto estético. Desta forma, buscam aproximar, ou traduzir, ou equivaler, a narratividade literária à cinematográfica, adaptando as possibilidades de diálogo entre os meios, com vistas a expressar a narrativa da maneira mais artística possível.

Desse modo, esta análise buscou salientar as interfaces da narratividade da obra *Um Copo de Cólera* (1976), de Raduan Nassar, com a narratividade cinematográfica do filme homônimo, produzido por Aluizio Abranches no ano de 1999, em específico os elementos produtores do ritmo e dos sentidos narrativos, apresentando alguns dos recursos utilizados

para transpor o projeto estético literário para o cinematográfico. Para tanto, buscou-se explorar a sequência das cenas, o ritmo da linguagem e as metáforas centrais, além de expor alguns dos discursos intertextuais inerentes ao texto em estudo. Observou-se, assim, que ao se estudar adaptações, não se pode reconhecê-las como cópias ou tentativas de reprodução de um texto, uma vez que cada linguagem artística possui suas especificidades, e a relação intertextual se constrói invariavelmente entre textos diversos e diversos contextos, em um constante fluxo de ideologias, projetos e criações.

Referências

- AMORIM Marcel Álvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. In: *Itinerários*. Araraquara: UNESP, n. 36, jan./jun. 2013.
- CUNHA, Renato. *As formigas e o fel: literatura e cinema em “Um copo de cólera”*. São Paulo: Annablume, 2006.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Debates, 1969.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.
- NASSAR, Raduan. (1975) *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. (1976) *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- UM COPO DE CÓLERA. Direção de Aluizio Abranches. Rio de Janeiro: Riofilme/Ravina Filmes, 1999.

Recebido em 15/06/2018

Aceito para publicação em 30/07/2018