



“O MUNDO INIMIGO”, DE RUFFATO (2005), E O “REDEMOINHO”, DE VILLAMARIM (2016): APROXIMAÇÕES ENTRE AS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICA E LITERÁRIA

Antonio Ismael Lopes de Sousa – antonio.sousa@ufnt.edu.br
Universidade Federal do Norte do Tocantins, UFNT, Araguaína, Tocantins, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-6550-3931>

Ana Cristina Teixeira de Brito Carvalho – ana.carvalho@uemasul.edu.br
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão, UEMASUL, Imperatriz, Maranhão, Brasil,
<https://orcid.org/0000-0003-1367-1893>

Márcio Araújo de Melo – marciodemelo33@gmail.com
Universidade Federal do Norte do Tocantins, UFNT, Araguaína, Tocantins, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-6665-4221>

RESUMO: Este trabalho apresenta a leitura de três imagens do filme *Redemoinho* (Villamarim, 2016) e seus trechos correspondentes no livro *O Mundo Inimigo* (Ruffato, 2005), com fulcro na apreciação estética do cinema ao livro, ocasionada pela partilha e pelas experiências do sensível, nos termos de Rancière (2009). Para a efetivação dessa tarefa, entrelaçamos as abordagens em adaptação/tradução intersemiótica, como é o caso das abordagens de Hutcheon (2013), Plaza (2013) e Stam (2006), e outras perspectivas gerais acerca da cinematografia, a exemplo dos estudos de Xavier (2017) e Rancière (2009), e as técnicas cinematográficas, como visto em Van Sijll (2017) e Vanoye e Goliot-Lété (2012). Igualmente, em relação à literatura, contemplamos perspectivas com ênfase para a fruição estética, como em Todorov (2012), Schøllhammer (2012), Candido (2000), entre outros, bem como sobre a estrutura literária e, com o intuito de ampliar as alternativas de fruição do livro ao filme, abordamos as aproximações e distanciamentos entre ambas as artes, a partir de perspectivas sobre linguagem fílmica, adaptação cinematográfica e tradução intersemiótica, bem como ressaltamos as situações complexas que envolvem a adaptação da literatura para o cinema. Acreditamos que o potencial mobilizador das artes, como bem lembra Mitchell (2015), aliado às representações dos personagens e outros inúmeros recursos do livro e do filme, figuram tanto como possibilidade de gozo estético, como meio de formação da leitura (crítica) em literatura e cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação cinematográfica. Leitura fílmica x literária. Apreciação estética.

1 INTRODUÇÃO

Com um potencial mobilizador marcado pela infinidade, as artes propiciam, especialmente nas sociedades organizadas em regime democrático, a experiência do sensível própria das artes, que agem no inconsciente estético, nos termos de Rancière (2009), e operam como catalizadoras de benefícios de valores inestimáveis. Caracterizados pela multiplicidade de formas, sentidos e nuances, cinema e literatura, quando se encontram, acrescem novas concepções, experiências e configurações de mundo e de sociedades, partilhando um mundo de sensibilidade e conhecimento, posto que a representação amplia as percepções do real por meio das comparações e da exemplificação.

Nesse contexto, o objetivo dessa proposta é apresentar a leitura e a análise de três imagens da obra fílmica *Redemoinho* (Villamarim, 2016) e seus trechos correspondentes na obra literária *O Mundo Inimigo* (Ruffato, 2005), com ênfase para apreciação estética do cinema ao livro. Assim, abordamos as aproximações e distanciamentos entre ambas as artes, a partir de perspectivas sobre linguagem fílmica, adaptação cinematográfica e tradução intersemiótica, bem como ressaltamos as situações complexas que envolvem a adaptação da literatura para o cinema.

Feitas essas considerações, com fulcro na apreciação estética do filme ao livro, na tarefa nuclear deste estudo, realizamos a leitura de três imagens da obra de Villamarim (2016), comparando-os com os seus respectivos trechos na obra de Ruffato (2005). A leitura por nós idealizada tem a intenção também de operar como mola propulsora para novas e mais aprofundadas análises, bem como destina-se a subsidiar atividades envolvendo o cinema e literatura, de modo a destacar o viés artístico, e estrutura de cada arte, bem como despertar a valorização e apreciação estética.

Importa destacar que entrelaçamos, ao longo de todo o estudo, perspectivas de estudiosos que privilegia tanto o cinema quanto a literatura como uma arte autônoma, com poder de (trans)formação, transgressão e todas as demais possibilidades que se dão, nos termos de Rancière (2009, p. 26), pelas “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível”. Rancière (2009) chama de “regime do sensível”, espaço no qual operam e promovem as “experiências do sensível”. Ao serem partilhadas em público (no meio social), potencializam e/ou problematizam ideias que vão desde as “histórias imaginárias da ‘modernidade’ artística e dos vãos debates sobre a autonomia da arte” até a “sua submissão política” (Rancière, 2009, p. 26). Segundo Rancière (2009, p. 20), as artes conquistam espaços, influenciam e provocam experiências políticas e sociais – a “politicidade sensível” –, que impulsiona rumo à concretização de “grandes formas de partilha estética”. Operando desse modo, ainda de acordo com Rancière (2009, p. 26), as artes “nunca emprestam às manobras de dominação ou emancipação mais do que lhes podem emprestar”, ou seja, aquilo que há de comum entre a arte e o poder – que são as “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” –, e a liberdade de que “podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base”.

2 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA/TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Inscritas em um contexto social marcado por mudanças frenéticas nos mais diversos campos que envolvem a vida humana, as artes usualmente são reinventadas, ora para alcançar um público específico com sua mensagem, ora para incrementar o próprio fazer artístico. Com configurações bem definidas, cada tipo de arte é resultado de um conjunto de signos que lhe confere uma ou mais características

marcantes: o som e a voz se destacam na música; a escrita na literatura; e a imagem, juntamente com som, voz e ruído realçam o fazer cinematográfico. Quando conjugadas (associação entre duas ou mais formas artísticas), as potencialidades dessas artes, são marcadas pela multiplicidade de formas, sentidos e nuances, acrescentando novas concepções, experiências e configurações inovadoras, como acontece, por exemplo, na junção da literatura com o cinema. Nesse contexto, Stam (2006, p. 50) lembra que o processo de transposição de uma forma artística literária para uma cinematográfica pode acarretar grandes esforços, já que há “uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar”.

Também nesse sentido, Carvalho (2013, p. 15) destaca que, em se tratando de arte, o significado de adaptação conduz à apropriação de uma nova forma, ainda que em referência a uma mensagem originada em outro modelo de arte, o que implica que a noção semântica do termo adaptação passe a integrar também “termos como transformação, transfiguração, transcriação, transmutação, tradução, recriação, entre outros”. Da teoria à prática, significa que um processo de adaptação envolve diversos artistas, em circunstâncias sociais distintas, povos de diferentes culturas e línguas e com ideais heterogêneos. Esses e outros fatores contribuem para que, com o passar dos tempos, haja uma gradativa inclinação para investigações sobre o diálogo instituído entre as distintas formas de arte. Isso ocorre pelo fato de haver, na contemporaneidade, um significativo aumento no número de adaptações¹ e à importância de estudos e análises aprofundadas sobre o percurso que resulta nessas configurações artísticas (Sotta, 2015, p. 17). Esse movimento é uma reação ao fato de que “produções audiovisuais, [...] têm sido constantemente influenciadas pela literatura, sem mencionar que outros gêneros literários [...] são constantemente adaptados para as telas” (Liberatti; Luiz, 2011, p. 14) e, por isso, ampliadas para além das áreas de literatura e cinema, as formas artísticas adaptadas suscitaram uma necessidade de estudos com o objetivo de melhor esclarecer a ocorrência desse fenômeno.

Além disso, Carvalho (2013) também ressalta que tal processo não necessariamente percorre um itinerário marcado pela calma, uma vez que há inclinações para que a adaptação fílmica seja

¹ Especificamente sobre adaptação cinematográfica, somente em 2019, obras como: *Boy Erased: uma verdade anulada*, do autor Garrard Conley; *Minha Fama de Mau*, do autor Erasmo Carlos; *O Dia Seguinte*, de Rhidian Brook; *Cemitério Maldito*, de Stephen King; *Cadê Você, Bernadette?*, de Maria Semple; *Artemis Fowl – O Menino Prodígio do Crime*, de Eoin Colfer; *A Mulher na Janela*, de A. J. Finn; *O Pintassilgo*, de Donna Tartt; *Morte no Nilo*, de Agatha Christie; *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott e *Brooklyn Sem Pai Nem Mãe*, de Jonathan Lethem foram ou serão adaptados para o cinema. Em 2018, pelo menos 13 (treze) obras foram adaptadas. Fonte: Almeida, L. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/11-livros-que-serao-adaptados-para-o-cinema-em-2019/> e <https://veja.abril.com.br/entretenimento/grandes-livros-que-ganharao-adaptacoes-no-cinema-e-na-tv-em-2018/>, acesso: 24 jun. 2020. Importante também ressaltar que uma das obras literárias mais aclamadas da literatura, *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez foi adaptada para as telas, através da Netflix, ainda em 2019. Em 2020, obras como *P. S. Ainda Amo Você*, de Jenny Han, *Compaixão* de Bryan Stevenson, *O homem invisível*, de H. G. Wells, *A volta do paraíso (os inocentes)*, de Henry James, *Emma*, de Jane Austen, *Duna*, de Frank Herbert, entre outros, foram ou estão sendo adaptados para a cinematografia. Fonte: Estante Virtual. Disponível em: <https://www.estantevirtual.com.br/conteudo/livros-que-vao-virar-filme>, acesso: 25 jun. 2020.

confrontada com manifestações de hostilidades e/ou de preconceitos, como quando ocorre devoção à obra escrita, o que pode desencorajar estudos mais densos sobre o tema. Essa conjuntura, segundo Stam (2006, p. 20), postula uma mudança no cerne dos estudos que orientam a teoria da adaptação, concentrando-se em assuntos de maior relevância, como por exemplo: “o estatuto teórico da adaptação” e “o interesse analítico das adaptações”, e não fundamentalmente na “questão um tanto quanto subjetiva da qualidade das adaptações”.

Embora o poder persuasivo da suposta superioridade da literatura ao filme possa ser parcialmente explicada pelo fato inegável de que muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas, ele também deriva, eu argumentaria, das pressuposições profundamente enraizadas e frequentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes. O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais (Stam, 2006, p. 20-21).

Esses estudos a que se refere Stam trata-se das vertentes teóricas relacionadas à tradução intersemiótica e à adaptação cinematográfica. De acordo com Amorim (2013, p. 15-16), as críticas literária e cinematográfica da atualidade, que se baseiam nessas duas vertentes (tradução/adaptação), se associam a distintas epistemologias, que percorrem por metodologias diversas. Afora a grandeza da literatura, o cinema reinventou seus mecanismos de contar suas histórias, inclusive aquelas adaptadas. Com base nas premissas da adaptação, o cinema aplica, à sua maneira, os recursos que compõem as suas narrativas, e como bem recorda Diniz (1998, p. 317), “embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar”. Ainda segundo Diniz (1998, p. 317), em um processo de adaptação, como no caso da literatura para o cinema, “o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso”. Envolve, por conseguinte, os desafios que segundo Plaza (2013) vão desde o confronto com ideias pré-concebidas (entre elas, aquelas com forte tendência a inferiorizar a obra adaptada e enaltecer a obra de inspiração) até uma concepção de que, no âmbito da tradução intersemiótica, o historicismo não ocorre de forma linear.

Dentre outras propostas, Stam (2006) trata do equívoco que é considerar o livro mais importante que o filme, seja por questão de originalidade, canonização ou não fidelidade ao livro. Hutcheon (2013) parte da premissa de que a adaptação é uma atividade cultural “tão ampla quanto possível” e que o adaptador usa signos distintos para conferir sentido à sua obra. Assim, o filme conta uma história com os recursos da cinematografia; já o romance, da literatura. Já Plaza (2013) considera que os recursos artísticos caminham lado a lado com a história humana e a arte contemporânea sempre terá como suporte o passado. Para ele, toda arte é uma “imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica,

onde o novo aparece raramente, mas a tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação”.

Pela perspectiva da tradução intersemiótica, Plaza (2013, p. 4) considera sua incidência a partir da característica histórica mônada. Inicialmente, distingue historiografia de historicidade, com predileção a esta abordagem, posto que esta representa uma “historiografia inconsciente”, mostrando o “lado oculto da historiografia oficial e o registro da experiência humana”, enquanto aquela se baseia em um “historicismo linear” e que trata a história humana como universal e que se dá de modo unívoco. É na relação de interdependência com o contexto histórico que lhe serviu de base que a arte é costurada de modo conatural. Se aborda o presente, vale-se de parâmetros anteriores; se fala do passado, não somente ampara-se nele como também sofre influência do cenário que tenciona explorar. Se trata, portanto, do futuro, as ideias se dão a partir do rol de informações/conhecimentos/bagagem cultural obtidos no passado e no presente, agora projetados para o futuro. Até a mais “evidente” profecia possui respaldo em um aparato de saberes edificadas sempre anteriormente.

As implicações disso, de acordo com Plaza (2013, p. 12-13), é que a arte contemporânea nada mais é do que uma “imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas a tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação”. Importa ressaltar que o contexto em que essa arte contemporânea se insere, segundo o autor, é marcada por um momento histórico em que as tecnologias “operam de modo análogo ao cérebro humano em altas velocidades”, ocasião em que até “os signos pensam”. Sobre esse período contemporâneo, McLuhan (1969, p. 31 apud Plaza, 2013, p. 13) define como o estágio em que “a velocidade elétrica mistura as culturas da pré-história com os detritos dos mercadólogos industriais, o iletrado com o semiletrado e o pós-letrado”.

Esse entendimento de arte despida da ideia de originalidade, exclusividade e atemporalidade promove a consciência de que a tradução de um signo para outro se dá por meio de movimentos conaturais e, no âmago de cada momento histórico e de maneira simples, (re)cria as suas narrativas. Nesse sentido, o conceito de tradução encontra convergência com o de adaptação que, conforme apregoa Hutcheon (2013, p. 9), “tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. Além disso, se considerado o amplo alcance da obra cinematográfica (já que o filme é uma produção que, pelas suas próprias particularidades, tende a ter alcance em massa e atingir um maior número de pessoas do que a obra escrita, em vários países, inclusive), o conhecimento sobre o processo de tradução intersemiótica/adaptação, para além das superficialidades, facilita tanto a compreensão de sua naturalidade, bem como a redução dos preconceitos o circundam. Outrossim, convém considerar os esforços para desestruturar as propensões de considerar os eventos pós-modernos

– como é o caso da adaptação – como inferiores ou de menor valor, quando, na verdade, são “uma prática cultural tão ampla quanto possível” e que “os denominadores comuns entre as mídias e os gêneros podem ser tão reveladores quanto as diferenças mais significativas” (Hutcheon, 2013, p. 12-14).

Seguindo um fluxo que tende a se moldar às conjunturas socioeconômicas, políticas e culturais, o cinema pode usar sua linguagem para (não) comunicar algo a um público específico, seja afastando ou aproximando o espectador da realidade. A essas intenções mais ou menos claras, são também acrescentados desejos sociais, individuais e corporativistas que uma ou mais pessoas pretendem materializar por meio da execução e assimilação da obra fílmica. Por sua vez, essas representações que se aproximam ou se distanciam das realidades são expressas por meio dos elementos que integram a linguagem cinematográfica, ou seja, “a todo um conjunto de detalhes peculiares à composição do universo fílmico que possui um vocabulário próprio constituído de suas sintaxes, suas flexões, suas elipses, suas convenções e sua gramática imagética”, como definido por Martin (2003, p. 22).

Dessa forma, se em *Cidade de Deus* (2002), por exemplo, Fernando Meirelles usa os recursos cinematográficos adotando uma postura pedagógica, no intuito de estabelecer maior plausibilidade e reduzir o hiato entre o fictício e o real sobre moradores da periferia (Pires; Silva, 2014, p. 613); Neill Blomkamp, em *Elysium*, mostra uma comunidade também fortemente marcada pela desigualdade social, mas com uma narrativa em que a ficção se sobrepõe à representação do real. No meio-termo das narrativas citadas anteriormente, Michael Bay, em *Esquadrão 6²*, utiliza-se de ficção e de elementos palpáveis à realidade para desenvolver seu enredo e, de certa forma, conferir uma impressão mais realística à obra.

Já em *Redemoinho* (obra fílmica em análise nessa proposta), Villamarim (2016) transpôs a obra *O Mundo Inimigo* (Ruffato, 2005) e, com fito na representação de uma sociedade marcada pela rotina de uma cidade pacata, em que o trabalho precário, a angústia, a dor, o sofrimento e os remorsos atravessam os personagens, compôs as cenas do filme, predominantemente, em plano estático. Nesse plano, “a visão da cena é fixa, como a que é vista através da janela ou enquadrada pelo palco” (Van Sijll, 2017, p. 208). Ainda segundo a autora, esse elemento cinematográfico serve para se “perceber as mudanças” (p. 208) que ocorrem na cena, ou, como no caso de *Redemoinho*, para intensificar a sensação de calma, rotina e inexpressividade da cidade e dos personagens.

² Michael Bay, no filme citado, utiliza muitos elementos de ficção, como extravagantes efeitos especiais, dentre outros fatores. Mas ao mesmo tempo, desenvolve cenas cuja possibilidade de execução (como a montagem de guindastes para acesso ao prédio Rovach, interpretado por Lior Raz, – então ditador do Turgistão – para viabilizar sua captura e entregar o governo a Murtat, interpretado por Payman Maadi) só seria possível com ajuda de efeitos ou, como foi o caso, com a aplicação do dinheiro de *One* (Ryan Reynolds) em uma sofisticada infraestrutura. O enredo do filme se desenvolve basicamente com elementos da ficção e uma infraestrutura “física” sofisticada, cuja presença se justifica pelos investimentos realizados às expensas do mega milionário *One*.

3 EM FOCO, *O MUNDO INIMIGO* DE RUFFATO (2005) E O *REDEMOINHO* DE VILLAMARIM (2016): COMPARANDO AS NARRATIVAS FÍLMICA E LITERÁRIA

Na pequena e pacata Cataguases, uma sociedade marcada pela solidão, o trabalho precário, a desvalia, a desesperança – e outros adjetivos que remetem ao mediano e à deterioração –, convive e entrelaça suas histórias e bagagens de felicidades, tristezas e infernos provisórios. Na cidade, não obstante os aspectos físicos mais interioranos, o modo de vida dos personagens traz marcas de uma urbanização em expansão, posto que há indústria, cinema, rádio, automóveis, trem. As questões socioeconômicas, políticas e culturais citadinas também são realçadas na trama de Ruffato (2005), como o problema com drogas, violências, injustiças sociais, ganâncias, individualismo, marginalização, transgressões (como no caso dos jogos de azar, a prostituição e as usuras). O Beco do Zé Pinto, por exemplo, é um local precário e que serve de palco para acontecimentos que vão desde a reverência involuntária a uma personalidade (o Zé Pinto) em razão de sua condição social: “Antes, era falar Zé Pinto, que a gente honesta e trabalhadora e os malandros e os vagabundos batiam o queixo” (RUFFATO, 2005, p. 174); até a própria e velada hipocrisia daquele mesmo cidadão (Zé Pinto) autocondecorado como digno de honra:

Confessou a dona Janice, cafetina da Ilha, que estava pensando quem sabe, botar casa para Valdira, escolher um bairro distante. A mulher mirou-o de alto a baixo, espumou, Ficou doido, seu Zé? Quer me desgraçar? Quer se desgraçar? Onde já se viu? Se a dona Maria descobre uma coisa dessas... O senhor perdeu o juízo!, não é possível! Ela é mulher-da-vida, seu Zé! (Ruffato, 2005, p. 184-185).

No mosaico de Ruffato (2005), o mundo é um inimigo implacável de todos, inclusive do seu Zé Pinto: “[...] por favor, O Zé Pinto... ele... ele ainda é vivo? [...] no quarto escuro, abafado, fedendo a mijó recente e azedo de restos de comida [...] Zé Pinto, baba no canto da boca, o corpo penso, inerte.” (Ruffato, 2005, p. 192). A sensação é a de que na trama de Ruffato (2005) houve uma preocupação, da parte do autor, em urdir, com precisão cirúrgica, a trajetória de cada um de seus personagens. Como os severinos de João Cabral de Melo Neto, todos parecem ser iguais em desgraças, sejam elas decorrentes da pobreza e da miséria, sejam decorrentes das doenças, da solidão, da degradação.

Sobrevivendo em seus infernos particulares, cada um carrega um sentimento que os devasta, em maior ou menor grau. O Luzimar, um pobre que “não tem nem onde cair morto” (Ruffato, 2005, p. 23), que trabalha duro para garantir o sustento da família. Dona Marta, uma solitária, com o peso da idade nos ombros, de quem, sorrateiramente, os filhos (Gildo e Gilmar) tiraram o único bem – a casa em que morava sozinha: “[...] Ela disse que vai demolir tudo, a nossa casa e a dela, e construir uma outra maior,

no lugar... [...] Demolir, Gildo? Não é possível!” (Ruffato, 2005, p. 35). Do fardo de uma rotina inclemente, como acontece com Hélio, “agressiva felicidade [...] ameaço de choro [...] mosquitos dançando no ar [...] olhos sem cor, pele queimada de muitos sóis” (Ruffato, 2005, p. 69), até o remorso ocasionado pela renegação de um filho (o Marquinho), cuja morte em muito se deveu à falta de cuidados de um pai (o Antônio Português) que, além de ausente, mesmo com recursos, não prestou auxílio para que o filho sobrevivesse: “Antônio, terno-gravata azul escuro, ultrapassa o portal, trôpego, para, a mão esquerda aperta o peito [...] acerca-se do caixãozinho, o corpo se contrai numa dor que sobe arrebatando tudo [...] a escuridão o engole” (Ruffato, 2005, p. 84), o martírio rigoroso parece ser uma das poucas certezas da vida dessa gente.

Numa seara marcada pela presença latente dos micropoderes e outras manifestações comuns de uma comunidade mais ou menos tranquila, o segundo volume da saga Inferno Provisório – *O Mundo Inimigo* (Ruffato, 2005) – se inscreve na literatura brasileira contemporânea e traz para o cerne do enredo a representação de uma massa tangível (o pobre, o operário, o marginalizado etc.). De igual modo, Villamarim (2016) adaptou, em *Redemoinho*, parte do mosaico proposto por Ruffato e levou condições e modos de vida semelhantes também para as telas do cinema.

Isto posto, esta proposta apresenta a leitura e a análise de três imagens da obra fílmica *Redemoinho* (Villamarim, 2016) e seus trechos correspondentes na obra literária *O Mundo Inimigo* (Ruffato, 2005), com ênfase para apreciação estética do cinema ao livro. O intuito dessa leitura é destacar: a) algumas formas de linguagem usadas na cinematografia e na literatura; b) métodos e estratégias utilizadas pela literatura e pelo cinema na composição de suas narrativas; c) comparar elementos específicos (como som, imagem, enredo etc.) da obra cinematográfica com seus correspondentes no livro do qual foi adaptada; d) relacionar os signos usados na literatura e no cinema para construção de determinadas cenas; e) estimular a reflexão em imagens, cenas, enredos etc., de obras literárias e cinematográficas.

Diante disso, partimos do pressuposto de que a leitura analítica de uma obra ou de trecho dela amplia tanto o conhecimento estrutural dela quanto as possibilidades de fruição artística. Do mesmo modo, a realização de leituras comparadas entre duas ou mais artes amplia os horizontes (perspectivas) em relação ao mundo artístico, ao passo que auxilia na aquisição de noções sobre a estética de cada arte e aprimora os juízos de valores sobre elas. Além disso, um conhecimento mais vasto das técnicas, métodos, estratégias e outros aspectos que permeiam as obras artísticas contribui para o aumento do senso crítico por parte dos seus apreciadores. Ao partilhar o sensível, conforme apregoa Rancière (2009), ampliam-se as chances de prazer estético (como por exemplo: a fruição do filme ou do livro), ao passo

que também pode encorajar o cidadão rumo a uma participação mais ativa em sociedade, quer seja para subverter, quer seja para apoiar as práticas artísticas, econômicas, políticas, sociais e culturais vigentes.

Isto posto, nos concentramos nos elementos responsáveis por compor a “narrativa visual”³ (Pellegrini, 2003, p. 15) da obra de Ruffato (2005), ao passo que observei algumas técnicas da “narrativa cinematográfica”⁴ (Sijll, 2017) das imagens da obra de Villamarim (2016), selecionadas para este estudo. Nessa tarefa, procuramos abranger o maior número de informações presentes nos enquadramentos, ou seja, um conjunto “que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios” (Deleuze, 2018, p. 29), a fim de realizar uma leitura mais consistente de ambas as obras.

Inicialmente, examinamos as técnicas cinematográficas utilizadas por Villamarim (2016) na construção da cena e, sem seguida, exploramos o texto correspondente à ocasião em *O Mundo Inimigo* (Ruffato, 2005).

Na Imagem 1 (abaixo), Villamarim (2016) dedica 30 segundos (do 19:14min ao 19:44min do filme). Em contra-plongê – de baixo para cima – um exaustor de teto é percebido e ressaltado tanto pela iluminação que por ele atravessa quanto pela redução da iluminação no seu entorno. Nessas circunstâncias, o objeto “transmite força [...] fazendo-o parecer dominar o que está abaixo dele” (Van Sijll, 2017, p. 200).

Imagem 1 – Exaustor de teto sobre o porão da casa de Marta (Cássia Kis)



Fonte: Villamarim (2016)

³ Destacando um “contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal”, Pellegrini (2003, p. 15-16) explica que os elementos do cinema (personagem, caracterização, vestimentas, gestos, expressões faciais etc.) são responsáveis por criar “um conjunto de significados visuais componentes de uma trama”. E lembra também que “cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor”.

⁴ A obra de Sijll (2017) elenca as mais importantes técnicas cinematográficas utilizadas na composição de cenas no cinema. Para a autora (p. 13), “existem centenas de maneiras de transmitir ideias nos filmes; o diálogo é só uma delas”. Por isso, em sua obra, ela reuniu (p. 13) “cem técnicas que não recorrem ao diálogo”, denominadas “não dialogais”, e criou “uma espécie de enciclopédia da narrativa cinematográfica”.

Outra técnica empregada na mesma cena é o elemento que Van Sijll (2017, p. 40) chama de “direcionamento do olhar”. Nesse caso, segundo a autora, “luz e sombra funcionam como sinalizadores visuais” e “o que é importante fica iluminado, o que não é fica no escuro”. Para a autora, a importância dramática desse elemento tem a ver com o direcionamento, isto é, o espectador adquire a noção sobre em que “deve se concentrar”. Reforçando as particularidades comunicativas das imagens, Pellegrini (2003, p. 16) afirma que esse recurso possui “seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor”. Assim, é a própria representação do exaustor de teto, aliada aos movimentos e iluminação, que produz a mensagem visual.

Em Ruffato (2005, p. 35), o exaustor de teto em destaque na narrativa ganha o nome de “respirador do porão”. Nele, descreve o autor,

[...] em luminosas tardes de janeiro, avessava-se em musculosos caibros sustentando as tábuas do assoalho, em sedosas teias de aranhas arcoirizadas, em restos de sujeira que as irmãs varriam para as gretas, em objetos engolidos pela solidão claroescura, e o que não se enxergava, especulava-se: o que haveria para além da penumbra, para além da abissal escuridão?, onde terminaria aquele escoadouro de silêncios e sombras? (Ruffato, 2005, p. 35).

Para além do mistério que tal recinto encerra sobre o desaparecimento de Tiquinho – “... Se ele não voltar... a gente não sabe de nada... Ele foi embora e aí não vimos mais ele, combinado?” (Ruffato, 2005, p. 37) –, é possível notar a opção de Villamarim (2016) por resgatar e traduzir, da obra inspiradora, alguns conceitos para a linguagem do cinema. Como exemplo, para a “claroescura” de Ruffato (2005, p. 37), Villamarim (2016) utilizou, na construção da cena retratada na Imagem 2, os efeitos da Iluminação de Rembrandt – ou chiaroscuro – em referência ao pintor italiano Caravaggio (Van Sijll, 2017, p. 238). De acordo com Van Sijll (2017, p. 238), esse recurso é empregado em “cenas importantes”, relacionadas a “questões filosóficas fundamentais a respeito do bem e do mal, da vida e da morte”.

Na Imagem 2 (a seguir), um plano americano enquadra Luzimar (Irandhir Santos), apoiado em uma bicicleta, conversando com Marta (Cássia Kis), apoiada em uma vassoura, na calçada em frente à casa dela.

Imagem 2 – Luzimar (Iranderhir Santos) e Marta (Cássia Kis) conversam na calçada



Fonte: Villamarim (2016)

O cenário é composto por uma rua calçada com pedra, árvores e algumas casa vistas em desfoque, um carro ao fundo. Também é possível avistar um trilho sobre o qual passa trens. Posicionados em *two-shot*, ou seja, “quando dois personagens são filmados em um único enquadramento” (Van Sijll, 2017, p. 190), Marta e Luzimar falam de temas do cotidiano (casamento, filhos, tempo de infância etc.). De acordo com Van Sijll (2017, p. 190), a ocorrência desse tipo de enquadramento sugere “harmonia ou desarmonia”.

Na cena em tela, produzida com filmagem estática, o comportamento e direção do movimento feito pelos personagens indica, segundo Van Sijll (2017, p. 20), situações de “antagonismo, individualismo e conflito”, “mudança, semelhança ou dessemelhança, ou seu oposto, paralisia”. Como o deslocamento dos personagens se deu da esquerda para a direita (na direção de dentro da casa de Marta), no mesmo eixo (mesma distância focal), pode-se dizer que a situação é de “semelhança” e “confortável” ao espectador. Isso porque, como explica Van Sijll (id., p. 21), “o olhar se move confortavelmente da esquerda para a direita, já que isso imita a leitura. Como o olhar não está tão acostumado a se mover na direção contrária, isso é menos confortável”. Nesse caso, ao optar por esse movimento de personagens, Villamarim (2016) presenteou os espectadores com uma atitude por eles esperadas.

Além dessas observações, outro detalhe importante a acrescentar diz respeito ao ambiente natural em que a cena se passa. Van Sijll (2017, p. 294) destaca que a natureza fornece “infinitas opções narrativas”. A essas opções, a autora indica quatro grupos de coisas: as “que se movem”, as “que produzem som”, as “agregam perigo” e as “que podem servir como metáfora”. Ainda segundo a autora, alguns “elementos móveis visualmente espetaculares”, como é o caso da neve, o vento, o raio, podem “tornar uma cena mais dramática” ou acrescentar a ela informações. Especificamente no caso da cena da

Imagem 2, depreende-se como sendo uma metáfora à calmaria, à forma de vida tranquila e pacata em uma cidade simples e interiorana, normalmente ocupada em sua maioria por gente humilde.

Ao tratar de “metáforas pontuais e redes de metáforas”, Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 61) explicam que no cinema “são as imagens que desfilam e não as palavras”. Isso significa que o efeito provocado por elas produz significados que vão além do “sentido literal”. Dessa forma, para os autores, é a “associação, mais ou menos, estreita, das que rompem o estrito continuum narrativo cria uma configuração metafórica (mais do que uma metáfora “pura”)” (p. 61).

A cena correspondente em *O Mundo Inimigo* (Ruffato, 2005) remete à ideia de que Villamarim (2016), em *Redemoinho*, procurou agregar algumas semelhanças com a obra de partida. A começar pelo emprego de Luzimar na “Manufatora” (Ruffato, 2005, p. 15). Na cena em análise, Ruffato (2005, p. 15) narra da seguinte forma:

[...] Luzimar panha a bicicleta, e, devagar, corta a Vila Domingos Lopes [...] cruza a Ponte Nova (o Rio Pomba gordo embaixo), ah merece coitada depois depois eu dou um jeito, duvidoso transpõe a Pracinha (moleques zonzeiam uma bola dente-de-leite), será que ele empresta?, entra na Vila Teresa, assino promissória, com efeito!, a catraca roda em falso, merda!, apeia, fulo, soca o selim, merda! merda!, do outro lado, junto ao meio-fio da casa do Gildo e do Gilmar, um Fusca 1300 verde, placa São Paulo, uma mulher varre o passeio, dona marta?, os dedos desengancham a corrente, atravessa, “Dona Marta?”, ela espreme os olhinhos atrás das lentes arranhadas, apoia o antebraço na vassoura de piaçaba, “Não está lembrada de mim não? Luzimar... filho do seu Marlindo... da dona Zulmira... A gente morava ali, no Beco do Zé Pinto.” “Ah, meu deus, se alembro! Alembro sim! [...]” “E a sua mãe?” “[...] E a sua irmã?, a... a...” (Ruffato, 2005, p. 15).

Quando comparadas, ambas as narrativas ocorrem com traços de simplicidade (“bicicleta”, “vila”, “bola dente-de-leite”, “Fusca 1300”, “vassoura de piaçaba” etc.). Algumas dessemelhanças ocorrem em relação ao modelo do carro (um Fusca verde em *O Mundo Inimigo*, um Fiat Palio azul em *Redemoinho*) e à abordagem entre Marta e Luzimar (antes que Luzimar se apresente, Marta o interpela “É Luzimar?!”, indicando facilidade, da parte dela, de reconhecimento). Além disso, não há, na mencionada cena em *Redemoinho*, referências aos “moleques” que jogam “bola dente-de-leite”.

Para além das acareações entre cenas, chama a atenção o fenômeno literário que Schøllhammer (2012) chama de “realismo afetivo”. Isso significa um interesse, por parte dos escritores da literatura brasileira contemporânea, em apelar para o realismo “além da representação” (Schøllhammer, 2012, p. 129). Ainda segundo o autor, há um interesse em aproximar a literatura da “vida como ela é”, bem como em “depoimentos testemunhais de experiências singulares e exóticas, diários, ensaios ficcionais, relatos de viagem e uso de outras formas híbridas entre ficção e não ficção”. Por essa razão, assuntos como “exclusão, desigualdade, miséria, crime e violência” contribuíram para formar histórias literárias nos

últimos tempos e “definiram o rumo de projetos anteriores sobre a permanência e a transformação da tradição realista da literatura brasileira”. Assim, pelas vias do afeto, a arte literária no Brasil providenciou “um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética” (Schøllhammer, 2012, p. 144-145). Para Candido (2007, p. 28), esse fenômeno ocorre devido ao “peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral”.

Mais especificamente sobre o estilo literário de Luiz Ruffato (e outros autores da literatura brasileira contemporânea), Schøllhammer (2009, p. 15) cita uma “urgência de falar sobre e com o “real””, sobre o viés que denominou como “reinvenção do realismo”, isto é, a

[...] procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo [...] A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico (Schøllhammer, 2009, p. 15).

A última imagem (Imagem 3) dessa análise refere-se ao personagem Zunga (Démick Lopes), não obstante a presença assídua, foi favorecido na trama *Redemoinho* (2015), ao mesmo tempo, com a simplificação e com a ampliação de que fala Sotta (2015). No mundo da adaptação das letras às telas, essa prática é denominada por Sotta (2015, p. 170) de “simplificação ou ampliação”. Sobre esse processo de simplificação, segundo o autor,

[...] dois diálogos, por exemplo, que se deram diegeticamente em dias diferentes e espaços distintos, podem ser simplificados, fundidos e concentrados em uma única cena, em um só local. Características das personagens excluídas, para não provocar um excesso de figuras, podem ser transportadas para aquelas que serão atuantes no filme. Contrariamente, uma determinada personagem com alto grau de complexidade no romance será ampliada, desmembrada em duas na adaptação (Sotta, 2015, p. 170).

Além disso, “a adaptação cinematográfica pode, portanto, engrandecer o papel de uma figura que era secundária no romance” (Sotta, 2015, p. 171) e minimizar a parte daquelas com maior participação. Foi esse, inclusive, o método que Villamarim (2016) adotou em relação a Luzimar (menor participação no livro, maior participação no filme) e Bibica (mais presente no livro, menos presente no filme), por exemplo. Nessa seara, é muito profícuo o “lema” indicado por Xavier (2003, p. 62): “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, no que tange à empregabilidade dos meios mais adequados e mais compreensíveis na construção de cada narrativa.

Imagem 3 – O personagem Zunga (Démick Lopes) de Redemoinho (2016)



Fonte: Villamarim (2016)

Em *O Mundo Inimigo* (2005), além dos transtornos mentais, ele é um “ladrãozinho” (Ruffato, 2005, 95), “broxa” quando nas relações com pessoas do sexo feminino (p. 124), com “problema” de “cachaça” (p. 124), histórico de agressão contra mulher “Zunga acerta um chute nas costas de Cidinha. Com o trabesseiro tenta sufocá-la” (p. 123); e inclinado a práticas homossexuais⁵: “ao lado de um menino, respira profundamente, suas mãos tremem, o coração dispara [...] o coração escoiceia, doido [...] Zunga agarra-o, aperta-o contra seu peito, dá um chupão em seu pescoço” (p. 113). Em comum nas duas obras, estão os transtornos psicológicos e o problema com a cachaça.

Já no *Redemoinho* (2016), Villamarim (2016) omitiu as tendências homossexuais e de desonestidades do personagem (exceto quando furta o dinheiro de Bibica, sua mãe), mas imputou a ele uma das cenas mais dramáticas do filme: o estupro de Toinha (Dira Paes), esposa de Luzimar que, no momento do ato, o aguardava com o teste de gravidez positivado. Em relação a Ruffato (2005), o Zunga em Villamarim (2016) sofre, portanto, o que Dalcastagnè (2012, p. 94), chama de perda de “atributos e privilégios”, ou seja,

[...] monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes, o simples fato de terem se transformado no ‘ponto de onde se vê’ permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa. Podemos não saber muito de sua aparência física, ou de seus apetrechos domésticos, talvez, não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana (Dalcastagnè, 2012, p. 95).

⁵ A primeira investida de Zunga foi contra Luzimar, ainda criança, quando “tentou dar um beijo na boca do menino”, que “se desvencilhou, saiu correndo, assustado” (Ruffato, 2005, p. 121).

É a própria condição de pertencimento ao grupo minoritário que confere a Zunga uma participação desequilibrada, mais notadamente no filme. Inserido nas minorias de quem a sociedade requer o silêncio e o afastamento, Zunga é uma peça razoavelmente estimada na literatura de Ruffato (2005), mas no filme de Villamarim (2016), ele é uma criatura de brutalidade previsível, por conjugar loucura com álcool. Com efeito, em seu mosaicismo no *O Mundo Inimigo*, Ruffato (2005) foi cauteloso ao formular personagens com identidades marcantes, autênticas e com realce harmonioso. Como bem lembrado por Sousa (2017, p. 85-86), sem heróis ou heroínas e marcados pela “precariedade, solidão e desintegração”,

Luiz Ruffato, ao constatar a impossibilidade de um relato autêntico da experiência, opta pelo fragmentário e abdica do realismo tradicional em um romance-mosaico que permite que as personagens, inseridas em um contexto urbano fora do eixo Rio-São Paulo, sejam vistas por diferentes perspectivas problematizantes, mas todas precárias. Talvez Ruffato utilize um romance fragmentado para representar a vida precária e esfacelada de suas personagens, porque, mesmo sem um final específico para cada narrativa-capítulo, outras histórias se iniciam como se para nenhum deles houvesse solução.

No cinema, com linguagem, duração, público e forma de circulação distintos – inclusive diante das particularidades e complexidade que um romance-mosaico carrega – Villamarim (2016) elegeu a potencialização e a atenuação do papel dos personagens, para traduzir uma obra literária, sem, contudo, fazer jus ao que Stam (2006, p. 20) chama de “discurso elegíaco de perda”, ou seja, o lamento pelo que “foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme” que, simultaneamente, desconsidera “o que foi ‘ganhado’”.

Seja em Ruffato (2005) ou em Villamarim (2016), o sentimento de afetividade/cumplicidade com leitores/espectadores é provocado por meio dos gestos simples e pacíficos/submissos dos personagens: ombros levemente curvados pra baixo, fala em tom ameno e caracterização física despida de glamour/requinte, no caso dos personagens do filme; e no caso do livro, uma narrativa simples e de fácil entendimento, que ressalta personagens e paisagens do cotidiano de uma gente marcada pela pobreza e as dificuldades que dela decorrem.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo moderno contempla um rol de tecnologias em expansão. Para além da maximização das possibilidades de interação entre as pessoas, esses recursos concorrem para que haja significativas mutações sociais, econômicas, políticas e culturais. Inscritas no cerne de uma cultura que “como a vida”, tende a “crescer, desenvolver-se, proliferar”, como ressalta Santaella (2003, p. 29), as artes também

perpassam por transformações contínuas. É na esteira desse progresso que a Sétima Arte (o Cinema) encontrou a Literatura. A essa fusão, autores como Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013) dão o nome de “adaptação”, e Julio Plaza (2013) chama de “tradução intersemiótica”.

Nesse contexto, este estudo apresentou a interface entre dois formatos artísticos (cinema e literatura), com imagens e personagens, a partir do livro *O Mundo Inimigo* (Luiz Ruffato, 2005), e sua adaptação intitulada *Redemoinho* (José Luiz Villamarim, 2016). O propósito-mor dessa atividade foi chamar a atenção para enfoques em literatura e cinema, urdidos sob diferentes perspectivas, tanto como meio de acrescer artifícios de fomento à intersecção entre cinema e literatura e, ao mesmo tempo, ostentar, em miniatura, parte de um universo com potência e magnitude indizíveis.

Por fim, importa destacar que as leituras considerando imagem e personagens da arte literária e cinematográfica não esgotam as alternativas de formação e fruição, nesse conhecido mundo de possibilidades múltiplas. Por isso, sugerimos que novas iniciativas com fulcro na leitura fílmica e literária empreendam ampliações para outras esferas de atuação, explorando elementos com a música no filme e a representação sonora na literatura, figurinos, iluminação, enredo, direção, contextos socioeconômico, político e cultural das obras, técnicas avançadas em linguagem fílmica e literária, análises críticas das obras – de modo a trabalhar com a possibilidades do visível e do invisível –, bem como outros diversos componentes da literatura e do cinema, melhores aprofundados, por exemplo, por pesquisas científicas.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, M. A. Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação Intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013.
- CANDIDO, A. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- CARVALHO, A. C. T. B. *Do Romance ao Filme: a metaficção como estratégia de constituição da forma nas narrativas* Bufo & Spallanzani. 2013. 243 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DELEUZE, G. *Cinema I imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DINIZ, T. F. N. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechnel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LIBERATTI, E.; LUIZ, T. M. A Tradução Intersemiótica na Turma da Mônica. *In-Traduções*, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 14-26, 2011.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo. Brasiliense, 2003.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? *In: ALLOA, E. (org.). Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PELLEGRINI, T. Narrativa Verbal e Narrativa Visual: possíveis aproximações. *In: PELLEGRINI, T. et al. Literatura, cinema e televisão*. São Palo: Senac, 2003.

PIRES, M. C. F.; SILVA, S. L. P. O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 35, n. 127, p. 607-616, jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-73302014000200015>. Acesso em: 09 set. 2024.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2009.

REDEMOINHO. J. L. V. Brasil: Vitrine Filmes, 2016. 100min.

RUFFATO, L. *O Mundo Inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Inferno Provisório, II).

SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHØLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. 2012, n. 39, pp. 129-150. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/dSzWFLKdDkmP3qmScLPJbHD/?lang=pt#>. Acesso em: 21 jul. 2021.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOTTA, C. P. A literatura e o cinema: convergências e divergências. In: *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

SOUSA, A. I. L. *Do Redemoinho de Villamarim (2016) até O Mundo Inimigo de Ruffato (2005): as leituras fílmica e literária no Ensino Médio como possibilidade de apreciação estética do cinema ao livro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado em Letras). Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão, Imperatriz, Brasil, 2021.

SOUSA, C. G. *Personagens em trânsito: do trabalho ao lar em O mundo inimigo (2005) de Luiz Ruffato*. 2017. 96f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa. 2017.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Santa Catarina: UFSC, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>, acesso: 8 ago. 2022.

TODOROV, T. *A Literatura em Perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

VAN SIJLL, J. *Narrativa Cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

VANOYE, G; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

XAVIER, I. *Sétima Arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

Title

“O Mundo Inimigo” by Ruffato (2005) and “Redemoinho” by Villamarim (2016): approaches between cinematographic and literary narratives.

Abstract

This paper presents the reading of three images from the film *Redemoinho* (Villamarim, 2016) and their corresponding excerpts from the book *O Mundo Inimigo* (Ruffato, 2005), based on the aesthetic appreciation of cinema in the book, caused by the sharing and experiences of the sensitive, in the terms of Rancière (2009b). To carry out this task, we interweave approaches in intersemiotic adaptation/translation, such as those of Hutcheon (2013), Plaza (2013) and Stam (2006), and other general perspectives on cinematography, such as the studies of Xavier (2017) and Rancière (2009), and cinematographic techniques, as seen in Van Sijll (2017) and Vanoye and Goliot-Lété (2012). Likewise, in relation to literature, we consider perspectives that emphasize aesthetic enjoyment, such as in Todorov (2012), Schøllhammer (2012), Candido (2000), among others, as well as on literary structure. In order to expand the alternatives for enjoying books and films, we address the similarities and differences between both arts, based on perspectives on film language, film adaptation and intersemiotic translation, as well as highlighting the complex situations that involve the adaptation of literature for cinema. We believe that the mobilizing potential of the arts, as Mitchell (2015) rightly points out, combined with the representations of characters and other countless resources of books and films, appear both as a possibility of aesthetic enjoyment and as a means of forming (critical) reading in literature and cinema.

Keywords

Film adaptation. Film vs. literary reading. Aesthetic appreciation.

Recebido em: 10/02/2025

Aceito em: 22/04/2025