LITERATURA E CINEMA CONTRACENAM NO *JOGO DA VIDA*

José Luiz Matias
DOM BOSCO

RESUMO: O artigo objetiva abordar as inter-relações entre o texto literário e a obra cinematográfica, tomando por base o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, e a transmutação fílmica realizada pelo cineasta Maurice Capovilla, com o título de *O jogo da vida*. Subsidiariamente, são apresentados alguns pontos de intercessão entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica, buscando detectar semelhanças entre elas, tais como: a interconexão entre as duas formas de ficção; o intercâmbio de experiências vivenciadas pelo literato e pelo cineasta em suas manifestações artísticas; o processo de reconstrução da trama literária durante a transmutação cinematográfica; a recriação dos personagens durante a transição do literário para sua caracterização cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e cinema. João Antônio. Maurício Capovilla. *Malagueta, Perus e Bacanaço. O jogo da vida.*

LITERATURE AND CINEMA ENACT IN *O JOGO DA VIDA*

ABSTRACT: The paper presents interrelations between literary text and cinema, based on João Antônio's short-story *Malagueta, Perus and Bacanaço*, and the filmic transmutation by Maurice Capovilla, entitled *O jogo da vida*. Secondarily, some intersection points between literary and film narrative are presented, aiming to verify similarities between them, such as: connection between the two; the exchange of experiences promoted between writer and director; the reconstruction of the literary plot into film; the transformation of the literary characters into the film ones.

KEYWORDS: Literature and film. João Antônio. Maurício Capovilla. *Malagueta, Perus e Bacanaço. O jogo da vida.*

José Luiz Matias é professor da Instituição Educacional Dom Bosco e Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense.

LITERATURA E CINEMA CONTRACENAM NO JOGO DA VIDA

José Luiz Matias

EMBATES E ESTRATÉGIAS DA FICÇÃO NOS ANOS DE CHUMBO

O período entre os anos 1960 e 1990 foi extremamente crítico para os países da América Latina. Os chamados anos de chumbo representaram um interstício funesto para o continente, quando ditadores assumiram o poder, mediante regime de força chancelado por golpes militares e consagrado pelas potências capitalistas, vivamente interessadas em manter sua hegemonia política e econômica sobre o Terceiro Mundo. Florestan Fernandes faz um recorte profundo da vida cultural brasileira abrangendo este o período, no qual constata transformações significativas no modelo capitalista adotado no país, porém sem conseguir a "ruptura da hegemonia burguesa, nacional e estrangeira no aparato estatal", que estende um "arco conservador", em oposição às transformações desejadas pela sociedade civil. Denuncia que este polo conservador oferece um modelo "democratizante" de cima para baixo, mediante o qual poderia manobrar o processo político de acordo com seus interesses.[1]

Os cenários inóspitos dos anos de chumbo foram impactantes para o panorama artístico brasileiro. Ao se analisar a produção artística da época, verifica-se que o apelo de Florestan Fernandes sobre a expansão de um *tour de force* para fazer frente ao arco conservador não se deu no campo de batalha da confrontação, mas sim por meio de uma estratégia subliminar e disfarçada. Cabia o uso de artimanhas que ensejassem o drible desconcertante na voracidade dos censores, cuja estratégia poderia ser tomada emprestada da descrição de Ismail Xavier, ao caracterizar a cinematografia da época. Dentro da tendência de encaminhar o "naturalismo da abertura política", buscava-se revelar "uma verdade encoberta, de um dado inconfessável da ordem vigente,

[1] FERNANDES, Florestan. Na revolução da democracia. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 219-224.

da realidade de cada país recalcada pela 'história oficial' de regimes militares caducos."[2]

Por sua vez, a tradição de a literatura manter o papel de formadora de uma consciência nacional, em tempos de "Brasil, ame-o ou deixe-o!", se firmou quando os autores adotaram estratégias vicárias, mediante as quais os fatos se mesclavam à ficção, buscando representar a realidade em que estavam imersos, pois cabia questioná-la, em vez de nela se enquadrar, conforme percebe Antonio Candido:

> [No decênio de 1970] não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas e crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.[3]

Como se constata, a ficção brasileira pós-1964 desafiou-se à renovação, criando uma pluralidade de manifestações, enquanto uma das estratégias mais recorrentes e criativas para lutar contra as tenazes da censura. E foi nesta miscelânea de expressões que também se inseriu o diálogo sintomático do texto literário com a produção cinematográfica. O movimento do Cinema Novo, desde os anos 1960, se fortaleceu nas águas da literatura, exercitando a crítica sociopolítica por meio da experimentação estética, à medida que problematizava a alienação do povo brasileiro sob a capa do nacionalismo instilado pelo golpe militar, abrindo uma perspectiva animadora na qual floresceram os filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor entre tantos outros. Estava assim consolidada a parceria entre a literatura e o cinema, potencializando-os como meios de comunicação de massa cujos resultados iriam se prolongar por muito mais tempo do que durante aquelas duas décadas de desafio ao obscurantismo político.

---

[2] XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 132.

[3] CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 209.

LITERATURA & CINEMA: INTERCONEXÕES

Desde 1895, quando os irmãos Lumière inventaram o cinematógrafo, mediante o qual passaram a registrar imagens captadas em seu entorno, a literatura se identificou plenamente com a nascente arte cinematográfica, conforme se constata ao longo da história. O cinema viria se desenvolver a partir do início do século XX, marcado por uma verdadeira onda de modernização que sacudiu principalmente o mundo ocidental, fazendo a humanidade rever suas crenças e valores. Cabia reformular velhos paradigmas, construir sobre as ruínas, partir para novas experimentações. O momento revelava ser a antessala para um ambiente propenso à dinâmica das transformações, profundas turbulências e sérios conflitos. No campo artístico e tecnológico parecia ter emergido um novo Iluminismo. Já Ana Cláudia Viegas considera que "do conjunto das novas tecnologias surgido a partir dos oitocentos, escolhemos o cinema como expressão do então espírito moderno." A autora arremata que, dentro do *status* de arte do século, "pensar cinema é pensar moderno".[4]

Ainda nas primeiras décadas do século, o cinema deixa de ser apenas objeto de fruição para uma elite intelectual de vanguarda e passa por um momento de transição, ao adquirir feição mais voltada para funcionar como um meio de comunicação de massa. Adquirindo este *status*, o cinema demonstra toda sua fluência como um veículo de imagens, ao permitir o fácil acesso para o público em geral, e conquista rapidamente plateias internacionais, principalmente mediante o cinema mudo. A partir de 1920, quando começa a produção sonorizada e em escala industrial, o cinema já se apropriara de uma linguagem própria que facilitava sua decodificação mesmo em língua estrangeira. Um dos exemplos mais evidentes desta fluidez é o filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, que mescla sonorização com letreiros, além da magistral representação cênica criada pelo diretor e ator, no papel do impagável Carlitos.[5] Mesmo em cenas mudas, o cinema proporciona produção de sentido para o grande público, pela apropriação da linguagem universal das

[4] VIEGAS, Ana Cláudia. Miramar e Rosalina vão ao cinema. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 12.
[5] CHAPLIN, Charles. *Tempos modernos*. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Tiny Sandford e outros. São Paulo: Continental Home Video, 1936.

da gesticulação. No próprio *Tempos modernos*, a sequência de "um rebanho de carneiros [que] sucede ironicamente um plano de multidão humana" representa operários entrando numa fábrica, metaforizando a situação de conformismo dos trabalhadores durante o período da Depressão nos Estados Unidos.[6]

Por sua real expressividade, o cinema é um interlocutor constante no diálogo interminável com a literatura. Nesta interlocução, o cinema amplia as fronteiras culturais, quando se associa ao meio impresso e contribui para universalizar ainda mais o alcance da obra literária pelo meio audiovisual. Noutra instância se verifica também que, nesse inter-relacionamento, roteiristas e diretores, por um lado, e os autores das obras literárias, do outro, tendem a intercambiar experiências, à medida que se empenham em proporcionar uma fruição estética comum, apesar dos encontros, nem sempre muito identitários, e desencontros da linguagem literária e da produção cinematográfica.

Ana Cláudia Viegas constata que "a questão da imagem ocupa lugar de destaque na discussão estética atual, visto que muitas das estratégias retóricas, procedimentos e técnicas parecem provir da cultura de massa, em que predominam efeitos da visualidade". A autora capta a existência deste diálogo desde os anos 1920, no cânone modernista *Memórias sentimentais de João Miramar* (1ª edição em 1924), de Oswald de Andrade, e no inovador *Mademoiselle Cinema* (1ª edição em 1923), de Benjamim Costallat. "Em ambos os textos o cinema se faz presente como parte do enredo, do cenário e até mesmo da personagem que dá título ao romance de Costallat, mas também como elemento constituinte da técnica destes autores."[7]

Palmilhando a mesma trajetória de Viegas, verifica-se que Oswald de Andrade foi um dos primeiros autores a se apropriarem da interlocução entre a literatura e o cinema, evidenciada nas *Memórias sentimentais de João Miramar*. O narrador, em primeira pessoa, radicaliza ao tecer suas impressões com uma fragmentação intensa do texto, como se fossem fotogramas. Dentre os diversos segmentos que se entretecem numa dinâmica vertiginosa de imagens, se destaca o seguinte:

[6] AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 5. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007, p. 68.
[7] VIEGAS, Ana Cláudia. Miramar e Rosalina vão ao cinema, op. cit., p. 11-12.

29. MANHÃ NO RIO

O furo do ambiente calmo da cabina cosmoramava pedaços de distância do litoral.
O Pão de Açúcar era um teorema geométrico.
Passageiros tombadilhavam o êxtase oficial da cidade encravada de crateras.
O Marta ia cortar a Ilha Fiscal porque era um cromo branco mas piratas atracaram-no para carga e descarga.[8]

Numa só cena, o narrador tem como ponto de vista a cabine de navio onde estava instalado, descortina a paisagem na visão do Pão de Açúcar, enfoca os passageiros no tombadilho, dá um close na embarcação Marta, próximo à Ilha Fiscal e faz ligação com as aventuras de piratas em filmes de capa e espada. A capacidade de síntese desse texto mostra significativamente a influência da técnica já reconhecida por Eisenstein (2002): "Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador", na qual ele "recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica."[9] Portanto, em Oswald de Andrade já se reconhece que a literatura e o cinema formavam, desde aquele primeiro momento de encontro fortuito, um entrelaçamento indissolúvel, que seria um emaranhado no qual muitos escritores e cineastas viriam se imiscuir para todo e sempre.

NARRATIVAS MIGRANTES

Cenas como as oportunamente criadas por Oswald de Andrade mostram a narratividade como uma das características mais marcantes da literatura que se identifica plenamente com o cinema. Fazendo-se um recorte histórico, constata-se que, mediante o processo de transmutação fílmica[10], se abre nova

[8] ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, p. 35.
[9] EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 21.
[10] Transmutação: termo adotado por Robert Stam para designar o processo de apropriação do texto literário como referência pelo cineasta, com sua subsequente ressignificação, para transformar a trama, reestruturar a história, descaracterizar os personagens, cambiar as ações etc., possibilitando uma recepção diversificada e inovadora para a narrativa tomada por base. STAM, Robert. *Literatura através de cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Maria-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008, p. 20.

exercida sobre os autores contemporâneos que passam a adotar em sua escritura uma dinâmica semelhante à das imagens cinematográficas. Um fato muito evidente é narrado por Vera Lúcia Follain de Figueiredo, quando constata que o cineasta Beto Brant, ao saber que Marçal Aquino escrevia *O invasor*, conseguiu que o escritor interrompesse a escritura do romance para escrever o roteiro do filme, tais eram as características da obra muito próximas à trama cinematográfica.[11] A mesma autora denomina este deslizamento dos textos literários como "narrativas migrantes", pois "migram dos livros para o cinema, do cinema para os livros, dos jogos eletrônicos para o cinema e deste para os jogos eletrônicos, pra dar apenas alguns exemplos".[12]

Esta construção hibridizada se firma, principalmente, desde as décadas de 1960 e 1970, quando floresceu uma plêiade de escritores atuando na renovação da ficção literária brasileira, o que provocou a adesão do público-leitor à época. A própria facilidade com que a ficção surgia em revistas literárias como *José*, *Escrita*, *Ficção* etc., para rememorar apenas algumas vendidas em bancas de jornal, também contribuiu para esta adesão, inclusive porque se tornaram veículos preferenciais para mostrar o inconformismo reinante na intelectualidade diante da situação política do país. As revistas literárias tinham papel semelhante ao dos atuais *blogs*, pois habitavam, em suas páginas, a colaboração de ficcionistas consagrados e a experimentação de jovens autores, facilitando, portanto, o acesso ao grande público e possibilitando a revelação de novos talentos.

UM AUTOR ABRAÇADO A SEU RANCOR

A veiculação dos textos pela imprensa nanica, no sentido de atingir um público mais sensível a esta manifestação de inconformismo, foi uma estratégia, se não articulada, pelo menos viabilizada naquele momento de exceção. Rubem Fonseca foi um dos arautos deste inconformismo, pela indubitável maestria inventiva como ocorre no conto *Intestino Grosso*, do livro *Feliz ano novo*.[13] Publicado em primeira edição em 1975, o livro foi censurado e seus exemplares recolhidos em 1977 pelo Departamento de Polícia Federal. O ato

[11] FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 31.
[12] Ibidem, p. 62.
[13] FONSECA, Rubem. Intestino grosso. In: Feliz ano novo. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 145-158.

repressivo desencadeou uma série de manifestações a favor da obra e da liberdade de expressão, bem como gerou uma batalha judicial por parte de Rubem Fonseca, cuja vitória só foi conquistada em 1989. Autores como Rubem Fonseca representam bem a saga dos escritores nos conturbados anos 1970. Nos contos de *Feliz ano novo* desfila um *mix* de escatologia, perversão, crueldade, violência e outros temas que iriam confrontar-se com o entretenimento edulcorado de obras como, por exemplo, *Meu pé de laranja lima* (1968), de José Mauro de Vasconcellos, cuja publicação era estimulada pelo regime, por veicular mensagens enquadradas na moral e nos bons costumes.

Intestino grosso intuía um discurso que estava encalacrado não somente na garganta dos escritores, mas de todos que lidavam com manifestações artísticas. Trata-se do simulacro de um jornalista entrevistando o personagem cuja designação é simplesmente Autor. As perguntas são aquelas mesmas desgastadas pelo uso corriqueiro na imprensa, mediante as quais se busca a opinião do entrevistado sobre sua obra e sobre seu ponto de vista diante da vida. Entretanto, em vez daquela atitude *blasée*, comum aos intelectuais que geralmente demonstram cansaço em ouvir as mesmas perguntas e dar-lhes semelhantes respostas, o Autor age de maneira inusitada, disparando uma série de ideias nada convencionais. O cinismo do entrevistado, à medida que choca o leitor, o impacta pela crueza de sua visão de mundo, apoiada em uma lógica que desconstrói a ética burguesa que predomina no imaginário da sociedade.

Coerente com a situação sociopolítica da realidade brasileira, em que prevalecia o culto ao mercado da sociedade capitalista, o Autor impõe a condição de que só concederia entrevista caso fosse remunerado pelo número de palavras proferidas. Realmente, pela lógica do capital, não existe almoço grátis. Convivendo com o cenário da hegemonia econômica, o Autor impõe logo a questão do pagamento como cartão de visitas, coisificando sua fala ao alinhá-la a um valor de mercado. E, antes mesmo de fechar negócio, já oferece sete palavras como uma espécie de amostra grátis de sua mercadoria: "Adote uma árvore e mate uma criança". Este paradoxo é uma epígrafe para as respostas dadas durante a entrevista, contaminadas por um pragmatismo cruel. Ao ser perguntado por que teria se tornado um escritor, o Autor responde que "gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou

bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido."[14]

O escritor-marginal torna-se, assim, um personagem inserido na própria ficção para viabilizar a escritura não-conformista dos autores da época. Ângela Maria Dias o descreve como um "fenômeno corrente nos anos 70, em função do aguçamento das desigualdades sociais e de uma espécie de revide ao clima repressivo do governo militar, então no auge."[15] A liberdade asfixiada pela ditadura inspirará um tratamento paralelo ao da filosofia homeopática: *similia similibus curantur*. Se for violentando mentes e corpos que o regime se impõe, será mediante o "realismo feroz"[16] que o escritor-marginal reagirá, arrebatando o invólucro da hipocrisia da sociedade.

É neste diapasão que se inscreve João Antônio, ao revelar a marginalização de seus personagens, obnubilados em meio à propaganda do Brasil que vai pra frente, na formação daquele contingente de milhares de pessoas excluídas do bolo com promessa de crescer, mas que para eles nunca atingirá o tamanho suficiente para ser repartido. Na prosa do escritor-marginal, a sobrevivência destes segmentos estará condicionada às viragões, aos pequenos expedientes, à mendicância dissimulada, aos ilícitos que não entram nas estatísticas policiais, enfim: à mais fina malandragem.

João Antônio é um dos escritores mais expressivos da ficção urbana contemporânea, que pontificou justamente nos anos de chumbo. Nascido e criado em São Paulo a partir da década de 1930, o autor vivenciou *in loco* as agruras e atribulações do povo na luta pela sobrevivência na periferia da metrópole. Frequentou os bares do centro paulistano e dos subúrbios, sentiu a vertigem verde das mesas de sinuca, enturmou-se com malandros e otários do joguinho, perambulou na zona do baixo meretrício. O resultado de toda essa cumplicidade surge recriado na ontologia dos personagens e na trama dos seus contos. Plasmado na crueza da marginalidade, o autor a inclui com muita argúcia na arte literária, escancarando-lhe as portas de salões mais sofisticados do que aqueles em que repousavam as mesas de bilhar. Seus contos levam o leitor aos encontros e desencontros de personagens que deambulam pelas

[14] Ibidem, p. 145; 147.
[15] DIAS, Ângela Maria. *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007, p. 71.
[16] CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 212.

quebradas dos subúrbios paulistanos (principalmente), de cada bairro distante, dos arrabaldes.

Seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*[17], foi marcado pela tragédia. Estando praticamente escrito, teve seus manuscritos queimados num incêndio que houve em 1960 em sua casa do subúrbio paulistano. Sérgio Milliet, afamado intelectual e boêmio, conseguiu uma sala equipada com máquina de escrever na Biblioteca Mário de Andrade onde, o autor, aproveitando as cópias deixadas com uma amiga, pôde refazer o livro. Reeditando a fábula da fênix, o livro foi publicado em 1963, com a demonstração do tônus que iria prevalecer por toda sua obra.

Ao falar sobre João Antônio, os críticos desvelam *flashes* multivariados da vida e da obra do autor, transitando desde registros mais emotivos até em substanciais análises literárias dos seus contos. Para Antonio Candido, "os contos são escritos numa prosa dura, reduzida às frases mínimas, rejeitando qualquer 'elegância' e, por isso mesmo, adequada para representar a força da vida", resumindo toda expressividade do recriado pelo autor. Com vigor semelhante, o crítico reconhece a habilidade de fundir narrador e personagem numa "transfiguração criadora".[18] De fato, o contista constrói seus personagens com uma visão de dentro, ou seja, completamente inserido na trama, a ponto de estar em pé de igualdade com eles, cúmplice e conivente de suas ações.

Já Mylton Severiano reúne no livro *Paixão de João Antônio*, a transcrição de depoimentos, correspondência, entrevistas e até casos do autor, de quem foi um dos mais estimados amigos.[19] Com este rico material, Severiano compõe luminosos *flashes* biográficos de João Antônio alinhados ao que Leonor Arfuch menciona sobre esta verdadeira miscelânea que ocorre entre a ficção e o espaço biográfico:

> A biografia, [...], se moverá num terreno indeciso entre o testemunho, o romance e o relato histórico, o ajuste a uma cronologia e a invenção do tempo

[17] ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço:* contos por João Antônio. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
[18] CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP,* Campinas, 1999, p. 85.
[19] SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

> narrativo, a interpretação minuciosa de documentos e a figuração de espaços reservados que, teoricamente, só o eu pode alcançar.[20]

Entre outras revelações, destaca-se a crença de João Antônio de que a arte unicamente voltada para o estético não existe. Precisa estar "argamassada de elementos de literatura chamada pura com elementos de alta voltagem de verificação da realidade popular", pois o autor entende que uma das características basilares da boa literatura é ser um corpo a corpo com a vida: "Desse corpo a corpo nasce uma escritura descarnada, amassada, vestindo simples, sujo e inconveniente, a refletir sem floreio, impostura ou retoques, um mundo de suores, amordaçamentos, pelejas e medos. Uma literatura fedida. Um mundo fedido, como sua motivação." Revela-se a constante tensão entre o autor e a literatura canonizada pelos críticos mais exigentes, caracterizados pelo autor como "os sambudos, os doutores e os quiquiriquis da obra aberta."[21] A atitude transgressora diante do cânone propicia a recriação, em seus textos, da linguagem, dos personagens e de tramas colhidos na vivência com os estratos à margem da sociedade, contribuindo para lhes dar maior visibilidade no cenário literário. Em João Antônio se reconhece a intenção explícita de quebrar a hierarquia do beletrismo e apostar na originalidade da malandragem urbana, especialmente no eixo de São Paulo e Rio de Janeiro.

MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO NO JOGO DA VIDA

O conto que intitula o livro é a narrativa sobre uma noite funesta para três jogadores de bilhar que percorrem os salões na noite de São Paulo, em busca de parceiros a quem possam ludibriar e ganhar as apostas pela malandragem. De início, têm alguma sorte, mas ela começa a mudar, quando encontram um policial corrupto que lhes toma algum dinheiro. Já de madrugada encontram mais um parceiro com aparência de otário, ao perder as primeiras partidas, mas trata-se de jogador habilidoso que acaba por tomar-lhes todo o dinheiro, com sua arte de encaçapar as bolinhas.

A obra de João Antônio revela potencial para a releitura fílmica, apesar de apenas o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* ter sido adaptado para a

[20] ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 138.
[21] ANTÔNIO, João apud SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*, op. cit., p. 41-42.

cinematografia com o título de *O jogo da vida*, de Maurice Capovilla.[22] Verifica-se na escritura de João Antônio artesania semelhante à de um cineasta, quando suas narrativas se desenvolvem como nesse segmento de *Lambões de caçarola*:

> Fogo!
> Nas luzes apagadas da matinê do cine Alhambra, na Rua Direita, alguém berra medonho. Depois, a gritaria. O filme de guerra vai na tela, o incêndio é só lá. Mas se entendeu que o cinema pegava fogo e o povo, arrepiado de susto, dispara num tropel, pula poltronas, estrepa as pernas, endoidecendo e se arrancando, catando aos trompaços as portas de saída. Um estouro. Atropelam, trombam, pisam o que topam pelo caminho. Na correria gritada, mulheres pisando de salto alto, homens chutando. Trinta meninos pisoteados ficam lá. Mortos.[23]

O narrador faz deslizar seu texto como se operasse uma câmera, registrando suas cenas de maneira visceral, surpreendendo na emoção de cada *take*, porque ele é um *cameraman* totalmente inserido na cena, nos papéis de narrador/espectador/personagem. A recriação dessas cenas, porém, estão longe de expressar aspectos pitorescos da paisagem, e sim em revelar, por meio de um terror contagiante, o estouro da boiada diante do perigo iminente, como numa comparação neonaturalista. A aproximação entre a arte de João Antônio e o cinema já havia sido percebida por Mário da Silva Brito, quando escreveu na apresentação do livro mais tarde transmutado em filme:

> De Malagueta, Perus e Bacanaço, poder-se-ia extrair um filme como os de Fellini, uma fita de extraordinária beleza, dada a sua construção plástica e profundidade vivencial. Acima da aventura dos três malandros, mais anti-heróis do que heróis, é a história da solidão nas madrugadas de São Paulo, o drama de três desarvoradas e desgarradas criaturas no contexto de uma sociedade que estimula conflitos, desune e destrói, que faz do homem o inimigo do homem.
>
> É a vida, paixão e agonia do lúmpen-proletariado e revelação da capital paulista como até agora não fora transposta para a literatura, na sua emocionante realidade, na sua dolorosa e agitada poesia.[24]

[22] CAPOVILLA, Maurice. *O jogo da vida*. Roteiro: Maurice Capovilla; João Antônio; Gianfrancesco Guarnieri. Intérpretes: Lima Duarte: Maurício do Vale; Gianfrancesco Guarnieri; Martha Overbeck; Miriam Muniz; Jofre Soares e outros. São Paulo: Telecine Brasil, 1977.
[23] ANTÔNIO, João. *Meninão do caixote*. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 49.
[24] BRITO, Mário da Silva. Os malandros paulistas entram na literatura. In: ANTÔNIO, João. Malagueta, Perus e Bacanaço: contos por João Antônio. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975, p. 161.

A própria dinâmica da narrativa levou a que o cineasta reconhecesse o potencial do conto como um texto com plenas condições de releitura mediante a montagem fílmica. Esta convergência passa a oferecer a Maurice Capovilla, tal como ocorrido em outros filmes seus, a medida para enfocar os personagens à margem da sociedade. Sem ser necessariamente panfletário, o cineasta se compromete em revelar a saga dos excluídos, pois são eles que deverão protagonizar a maior parte dos seus filmes e a temática dos seus roteiros.

O jogo da vida procura captar a ambiência do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ao se apropriar, como locações, os salões de sinuca e as quebradas do submundo paulistano, o que proporcionou intensidade para a recriação das situações vivenciadas pelo trio de personagens em sua errância pela noite opressiva de São Paulo. Embora obtivesse da Embrafilme os recursos necessários para a realização do filme, Capovilla preferiu adotar a estética comum da Boca do Lixo, filmando na rua e evitando o estúdio. Com isso, conseguiu imprimir maior autenticidade à cenarização.

A trama relata a odisseia dos três malandros que percorrem a noite paulistana. Saem em busca do dinheiro (fácil?) que circula nas mesas de sinuca. Bambas formados na melhor academia da malandragem — os salões de bilhares da São Paulo metropolitana —, tem a câmera de acompanhar esses três mosqueteiros *sui generis* na procura dos otários a serem depenados. Mas a sorte nem sempre é tão promissora e, de repente, são surpreendidos com acontecimentos que fazem desmoronar sua autoconfiança como jogadores e arruinar seus sonhos de vitória. Ao final, os três malandros estão desprovidos de seu dinheiro e de seus sonhos de grandeza.

A montagem fílmica de Capovilla, mediante a transposição do conto mencionado na película *O jogo da vida*, instaura uma nova perspectiva de interpretação: a recriação da narrativa articulada pela (sub)sequência das imagens, inaugurando assim uma lógica diferenciada de recepção para o leitor/espectador. E tal perspectiva pode ser identificada em outras películas. Exemplo evidente é o filme *cult Daunbailó* (título original: *Down by Law*)[25], rodado por Jim Jarmusch nos Estados Unidos, em 1986. Pérola do cinema independente americano, a película narra a saga do caftén Jack, do radialista desempregado Zack e do italiano Roberto, que são presos numa mesma cela

[25] JARMUSCH, Jim. *Daunbailó*. Intérpretes: Tom Waits, John Lurie; Roberto Benigni; Ellen Barkin e outros. Nova Iorque: Twentieth Century Fox, 1986.

de um presídio em New Orleans. A tensão vivenciada pelos presos explode em brigas e agressões recíprocas entre os americanos, intercaladas por longos períodos de tédio. Somente Roberto encontra num livro de anotações com frases em inglês a razão para continuar com moral alto, apesar das circunstâncias.

Seu estado de ânimo se transforma quando os três conseguem fugir da prisão. De início perambulam em círculos por um pântano, mas logo encontram uma saída por meio de uma estrada deserta que os leva a uma casa solitária naquele ermo. Nesta casa está a viúva Nicoletta que, apaixonando-se por Roberto, acaba por acolher os três ex-prisioneiros. O italiano Roberto encontra seu caminho para uma nova vida nos braços de sua Nicoletta, enquanto os dois americanos seguem cada um por si na bifurcação da estrada, com destino ignorado.

Tal como em *O jogo da vida*, *Daunbailó* apresenta três personagens cuja existência se esvai nos embates do cotidiano. Nos caminhos da marginalidade, lidam com o inóspito de situações indesejadas, sendo tragados e regurgitados pela própria sociedade: os três paulistanos são explorados por um policial corrupto e caem na esparrela de um malandro mais ladino que os próprios malandros. Os dois americanos são capturados pelas artimanhas de uma armação da polícia. Em ambos os filmes são vítimas da opressão e da sociedade que os rejeita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É comum o cineasta se apropriar do sucesso editorial de dado romance, novela ou livro de contos e recriar sua história mediante a transmutação fílmica. Também não é de se estranhar que algumas obras literárias adquiram maior popularidade e atenção da crítica, à medida que os filmes delas decorrentes sejam exibidos nas salas de cinema. À semelhança do conceito de reprodutibilidade técnica estudado por Benjamin, a apropriação da narrativa literária pelo cinema vem para contribuir com a emancipação da literatura enquanto produto acessível às massas, mesmo sendo pelas vias transversas do cinema. Na coexistência com o cinema, a literatura ganha ainda mais exposição, migrando do valor de culto para uma exposição horizontalizada, pois "*à*

medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas".[26]

Enquanto veículo inserido na contemporaneidade, o cinema apresenta grande potencial como meio de comunicação de massa e, em parceria com a literatura, tem produzido excelentes obras de ficção. É importante destacar que a releitura feita pelo cineasta tende a tornar-se ainda mais criativa, à medida que consegue se apartar da fidelidade ao texto literário, uma vez que lida com som, imagem e a dinâmica do movimento, recursos que potencializam ainda mais sua capacidade de comunicação.

Robert Stam reconhece nesta capacidade uma paradoxal canibalização de gêneros, pois "o cinema está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral".[27] Em intercâmbio constante, cinema e literatura, passam por um verdadeiro processo de hibridismo cultural[28], ao incorporar, além das respectivas virtualidades, ingredientes de outras manifestações estéticas como a pintura, a música e a fotografia, por exemplo.

Esta capacidade de entrelaçamento com outras formas de expressão, conforme também oportunamente detectada por Renato Cordeiro Gomes, é uma característica fulcral da literatura e do cinema, constituindo-se em mais uma potência comum nesta trajetória de inventividade que, como se percebe, cada vez mais se expandirá, à medida que forem surgindo novas alternativas culturais, consolidando o que o autor denomina de "simbiose crítica da literatura com o cinema".[29]

Recebido em: 25 de agosto de 2015
Aceito em: 23 de fevereiro de 2016

[26] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171-172; 173.

[27] STAM, Robert. *Literatura através de cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, op. cit., p. 24.

[28] Idem. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010, p. 123.

[29] GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: EdPUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 97.