

DIALOGISMO INTERTEXTUAL EM O JOGO DA VIDA: AS RELAÇÕES VIRTUOSAS ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

INTERTEXTUAL DIALOGISM ON O JOGO DA VIDA: THE VIRTUOUS RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND FILM

Recebido:18/07/2023 Aprovado: 23/10/2023 Publicado: 29/12/2023

DOI: 10.18817/rlj.v7i2.3334

José Luiz Matias¹

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-4379-1167>

Resumo: Este artigo objetiva abordar a produção de João Antônio, enquanto contista consagrado na literatura brasileira, considerando a perspectiva da articulação dos seus textos com a criação cinematográfica. Nesse sentido, adota-se como parâmetro o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que foi objeto de releitura fílmica pelo cineasta Maurice Capovilla. O objetivo é verificar como se viabiliza o diálogo entre as imagens e a produção textual do referido autor, aproximando a práxis de sua escrita à sintaxe da cinematografia. Busca-se estabelecer as relações entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica e focar os pontos de convergência entre as duas formas de linguagem, vislumbrando novos caminhos para a percepção estética da obra literária a partir da interlocução com a produção cinematográfica.

Palavras-chave: João Antônio. Malagueta, Perus e Bacanaço. Maurice Capovilla. O jogo da vida. Literatura e cinema.

Abstract: This article aims to approach a short story by João Antônio, a recognized writer in Brazilian literature, with the prospect of articulating their text with film work. In this sense, the short story *Malagueta, Perus e Bacanaço* is adopted as an example, since it became an object of filmic reinterpretation by filmmaker Maurice Capovilla. The intention is to verify the possibility of dialogue between the images and his literary production, in order to approach the praxis of literature to the syntax of cinematography. It tries to establish relations between literary narrative and cinematographic narrative in order to focusing points of convergence between the two means of language, wanting to find new ways for an aesthetic perception of literary language in conjunction with filmic language.

Keywords: João Antônio. Malagueta, Perus e Bacanaço. Maurice Capovilla. O jogo da vida. Literature and film.

A peripécias da malandragem paulistana no jogo da vida

João Antônio é um dos escritores mais expressivos da ficção urbana contemporânea. 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 em renhidas batalhas do joguinho, conviveu intimamente com as prostitutas de michê

¹ Professor, com Doutorado em Estudos de Literatura (UFF), Mestrado em Literatura Brasileira (UERJ) e Mestrado em Educação (UNESA). Coautor do livro *Escritas do contemporâneo: foco em ficções*, Proverbo, 2021. E-mail: jimatias@terra.com.br

barato. O resultado de toda essa cumplicidade surge recriado na ontologia dos personagens e na trama dos seus contos, tornando-se enredo predisposto à interconexão com a filmografia.

Seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, publicado em 1963, já demonstra o tônus que iria prevalecer por toda sua obra, como bem reportou Mário da Silva Brito, na orelha da segunda edição desse mesmo volume:

Páginas como *Meninão do Caixote* e *Malagueta, Perus e Bacanaço* pertencem ao melhor acervo da ficção nacional, antológicas que nasceram de suas mãos jovens e já tão experientes. São *réussites* que lhe garantem um lugar certo, inarredável, no quadro da literatura brasileira contemporânea, ao lado dos melhores contistas nacionais. Nelas condensa o cotidiano da malandragem, valendo-se da própria linguagem dos jogadores de sinuca – linguagem organizada em termos de sintaxe específica, incorporada à língua geral, e não simples efeito, mero ornamento, espécie de *décor* linguístico. Linguagem que funciona, tonifica a sua frase, faz o seu estilo, fundamenta a sua verdade humana e artística (BRITO, 1975, p. 161).

O conto que deu o título ao livro relata a saga de 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, desfrutam de alguma sorte, mas ela começa a mudar, quando encontram um policial corrupto que lhes toma parte da quantia ganha desonestamente. Já de madrugada encontram alguém que aparenta ser mais um otário, ao perder as primeiras partidas. Entretanto, trata-se de jogador habilidoso que acaba por tomar-lhes todo o dinheiro, com sua arte de encaçapar as bolinhas.

Plasmado na crueza da marginalidade, João Antônio a inclui com muita argúcia na arte literária, com isso escancarando as portas de salões mais sofisticados da crítica, diferentes daqueles locais onde repousam as mesas de bilhar a aceitar os inúmeros desafios. Seus contos levam o leitor aos encontros e desencontros de personagens que deambulam pelas quebradas dos subúrbios paulistanos (principalmente), de cada bairro distante, dos arrabaldes. Desde o livro inaugural, essa escrita mereceu de Antonio Candido o seguinte comentário:

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*, mas a obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo “Paulinho Perna-Torta”, de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração de uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com

o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição (CANDIDO, 2003, p. 210-211).

Maurício Capovilla redescobre João Antônio

O cineasta Maurice Capovilla reconheceu no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* a predisposição vigorosa para a transposição cinematográfica. Esta constatação o fez recriar o conto em seu filme *O jogo da vida*, cujas locações e sequências foram todas aproveitadas nos salões de sinuca e no submundo paulistano, contribuindo intensamente para o clima tragicômico de algumas situações vivenciadas pelo trio de personagens cujos apelidos formam o título do conto.

O crítico Rafael Adorjan considera que o jogo da vida, com o qual Maurice Capovilla resolveu intitular o filme, representa a oscilação de sorte e azar de quem está sempre envolvido pela vertigem do jogo. “O título é dúbio, por também ser o nome de uma modalidade, que remete a um tipo de jogada maliciosa, bem característica do jogo” (ADORJAN, 2023). E essa ambiguidade contribui para o efeito cênico pretendido pelo cineasta de haver uma “agressividade meio difusa do ambiente” dos salões de sinuca, onde a relação entre os personagens se torna muito tênue, pois ali é lugar de matreirice e muita enganação (CAPOVILLA *apud* TOSI, 2023).

A filmografia de Maurice Capovilla se caracteriza por levar às telas a experiência de vida dos estratos mais populares no cotidiano dos grandes centros metropolitanos. Trata-se de foco plenamente identificado com o Cinema Marginal, no qual os cineastas, avessos ao padrão hollywoodiano de produção, enfrentavam todas as adversidades possíveis e os poucos recursos financeiros para realizarem seus filmes. Trata-se de movimento que floresceu principalmente na Boca do Lixo, bairro da cidade de São Paulo onde se concentravam as produtoras cinematográficas de investimento limitado, criando uma estética diversificada daquelas produções mais abonadas (ADORJAN, 2023).

Sem ser necessariamente panfletário, o cineasta, ao se apropriar da estética da marginalidade se compromete a revelar a saga de quem é rejeitado pela sociedade, tal como ocorre com sua arte. Portanto, são os excluídos que vão protagonizar a maior parte dos seus filmes e a temática dos seus roteiros.

Em *O jogo da vida*, Maurice Capovilla procura captar a ambiência do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, relatando 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 metrópole paulistana, merecem que tanto a narrativa quanto o filme assemem a câmera para acompanhar a deambulação desses 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.

A própria dinâmica da narrativa motivou o cineasta a reconhecer o potencial do conto como tendo plenas condições de releitura fílmica. Essa constatação o levou à montagem do filme *O jogo da vida*, cujas locações foram os salões de sinuca e o submundo paulistano, contribuindo intensamente 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, no sentido de garantir ambiência semelhante à relatada no conto (TOSI, 2023).

Apesar de apenas o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* ter sido adaptado para a cinematografia, verifica-se na escritura de João Antônio, a mesma artesanaria de um cineasta. De fato, suas narrativas se desenvolvem à semelhança do percurso da câmera registrando cenas com riqueza de detalhes, ao extrapolar os limites da percepção do exercício literário, conforme se vislumbra 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 (ANTÔNIO, 1983, p. 49).

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 *camera-man* totalmente concentrado no desenrolar da cena, articulando harmonicamente os papéis de narrador/espectador/personagem. Porém, ao recriar essa cenarização, está longe de expressar aspectos pitorescos da paisagem, e sim em revelar, por meio do terror contagiante, o comportamento do público diante do perigo iminente, numa comparação neonaturalista com o estouro da boiada. O filme é de guerra e a plateia está plenamente envolvida e dominada pela ambiência criada pelos acontecimentos da narrativa na tela, daí qualquer estímulo é fatal para desencadear sua reação descontrolada. Essa aproximação entre a arte de João Antônio e o cinema já havia sido percebida por Mário da Silva Brito:

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 lumpem-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 (BRITO, 1975, p. 161).

Diante desse manancial, a montagem fílmica de Capovilla, com a transposição do conto mencionado na película *O jogo da vida*, instaura 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. Tal perspectiva pode também ser identificada em outras películas. Exemplo evidente é o filme *cult Daunbailó* (título original: *Down by Law*), rodado por Jim Jarmusch nos Estados Unidos, em 1986.

Pérola do cinema independente americano, a película narra a saga do *caften* Jack, do radialista desempregado Zack e do italiano Roberto, que são presos numa mesma cela de um presídio em New Orleans. A tensão vivenciada pelos presos explode em brigas e agressões recíprocas, intercaladas por longos períodos de tédio. Tal estado de ânimo se transforma quando os três conseguem fugir da prisão. De início perambulam em círculos por um pântano, mas logo encontram a saída por meio da estrada deserta que os leva a uma casa solitária naquele ermo. Nessa casa está a viúva Nicoletta que, apaixonando-se por Roberto, acaba por acolher os três ex-prisioneiros. Roberto encontra seu caminho para a nova vida nos braços de sua

Nicoletta, enquanto os dois americanos seguem cada um por si na bifurcação da estrada, com destino ignorado (OLIVEIRA JÚNIOR, 2023).

Assim 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; já os três paulistanos são explorados pelo policial corrupto e caem na esparrela de alguém mais ladino que eles próprios. Os dois americanos são capturados pelas artimanhas da armação policial. Em ambos os filmes os personagens são vítimas da opressão e da sociedade que os marginaliza.

Portanto, da mesma forma que se constata a aproximação do percurso narrativo de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* com as imagens de *O jogo da vida*, torna-se possível identificar na escritura de João Antônio indícios da mesma cartografia em outros contos seus. É o caso de examinar essa sequência no conto mencionado:

Gente. Gente mais gente. Gente se apertava. A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem – a porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empurrada e empurrando-se no ponto inicial. Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com precipitação, exigem passagem. Pressa que gente deixou os trabalhos, homens de gravata ou homens das fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.

Lusco-fusco. A rua parece inchar (ANTÔNIO, 1975, p. 106 – 107).

O segmento se constrói à semelhança do cinegrafista que desloca a câmera para captar o cenário mediante um abrangente *travelling*, aproximando-se em *close* aqui e ali dos aspectos enfatizados pelo narrador. Vale notar a dinâmica dos acontecimentos, o paralelismo das ações, o barulho enlouquecido dos veículos e demais aspectos imagísticos que sugerem a similaridade com a produção cinematográfica. Apesar de se tratar de segmento relativamente curto, percebe-se, na profusão de imagens e sons, ambiente opressivo plenamente identificável pela percepção do leitor.

Na avaliação de Vima Lia Martin, o autor se utiliza de “estratégias narrativas que se aproximam de recursos cinematográficos – como os *closes* e os cortes que, por vezes, segmentam a história em quadros”, fator que “potencializa ainda mais a atmosfera realista que prende a narrativa” (MARTIN, 2008, p. 133). Essa talvez seja

uma das características mais significativas que demonstre a propensão da escritura de João Antônio para a transposição cinematográfica.

Relações intertextuais marcantes entre a literatura e o cinema

Os estudos sobre as relações entre a literatura e o cinema têm se desenvolvido mediante a abordagem das nuances trazidas pela adaptação da obra literária para sua transformação em filme. Nesse trabalho, se discutem os meios de interlocução da literatura com o cinema, mas representada por influências mútuas, especialmente na construção das imagens literárias. Entende-se que sejam relevantes durante esses estudos o processo criativo adotado por escritores em articulação com cineastas para a transformação do texto literário em filme. Por outro lado, sempre vale a pena verificar a recepção ambidestra daqueles que são, ao mesmo tempo, leitores e espectadores, quando conseguem captar a estética transformada, na obra cinematográfica, da trama antes conhecida na leitura do texto literário. E o caminho inverso também deve ser levado em conta, à medida que se espera desses coparticipantes em potencial sua visão crítica sobre a obra.

Por outro lado, Robert Stam alerta que a crítica discriminatória considera que o cinema causa “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” à obra literária. São críticas muito comuns que partem do infeliz pressuposto de o livro ser melhor que a adaptação fílmica. O próprio autor afirma que a adaptação rasa e total é impossível, pois a interpretação do texto literário implica leituras diversificadas, dando, assim, margem a adaptações variadas. Daí o fato de o autor questionar até mesmo a propriedade do termo adaptação, preferindo sua substituição por “tradução, realização, leitura crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, desempenho, significação, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement*” (STAM, 2008, p. 19; 21). Esses termos oferecem uma dimensão diferenciada à adaptação que foge da exigência extemporânea da fidelidade, instaurando assim o dialogismo intertextual.

Afastando-se dessa polêmica, vale constatar que o cinema tem sido interlocutor constante no diálogo com a literatura. Nessa interconexão virtuosa, o

cinema amplia as fronteiras culturais, ao contribuir ainda mais com a acessibilidade ao meio impresso. Em outra instância, se verifica também que, nesse inter-relacionamento, roteiristas e diretores, por um lado, e os autores das obras literárias, de outro, tendem a intercambiar suas experiências, quando se empenham em proporcionar uma fruição estética comum, apesar dos encontros, nem sempre muito identitários, e desencontros da linguagem literária e da cinematográfica.

A tensão criativa proporcionada por essas duas linguagens não é recente, pois desde quando houve a projeção dos primeiros filmes, os escritores já passaram a intercambiar suas impressões com a cinematografia. Um dos primeiros autores a se apropriarem dessa interlocução foi Oswald de Andrade, emprestando dinâmica característica do *camera-man* a seus textos, ao se deparar com determinadas cenas do cotidiano, como ocorre no segmento adiante:

pobre alimária

O cavalo e a carroça
Estavam atravancados no trilho
E como o motorneiro se impacientasse
Porque levava os advogados para os escritórios
Desatravancaram o veículo
E o animal disparou
Mas o lesto carroceiro
Trepou na boleia
E castigou o fugitivo atrelado
Com um grandioso chicote (ANDRADE, 1972, p. 58).

O narrador enfoca o acontecimento, procurando manter algum distanciamento, a fim de ajustar o ponto de vista e fazer a tomada abrangente de toda a ocorrência daquele momento, como se estivesse utilizando o *travelling*. O cavalo e a carroça, símbolos de um passado a ser superado, impedem o motorneiro de acionar o avanço do bonde, onde viajam os advogados (a elite) em direção a seus escritórios, ícones da modernidade. O fato é captado de maneira simultânea, com a narração que se desenvolve mediante imagens a um só tempo fragmentadas e abrangentes, como se estivessem sendo projetadas numa tela. A capacidade de síntese desse texto mostra significativamente a influência da técnica já reconhecida por Eisenstein:

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um

determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica (EISENSTEIN, 2002, p. 21).

Exemplo eloquente dessa postulação de Eisenstein é também o filme *Ensaio sobre a cegueira* (2008), baseado no romance de José Saramago com o mesmo título que, sob a direção de Fernando Meireles, reúne um elenco internacional formado por atrizes e atores famosos. A produção cinematográfica se apropriou do sucesso da obra literária, para oferecer ao público mais uma opção de fruição estética, mediante a releitura fílmica.

A narrativa apresenta toda uma cidade acometida por misterioso sintoma de cegueira, que vai avassalando toda a população, formando verdadeiros guetos entre os diversos grupos. Há cenas de extrema violência e de exploração, em que determinado grupo detém o poder pelo controle dos alimentos e, com isso, escraviza as demais pessoas, impondo-lhes os mais torpes desejos. Tal como experimenta a obra de José Saramago e de vários outros autores, fica aqui demonstrado que os contos de João Antônio têm semelhante potencial para a releitura fílmica.

Considerações finais

Redescobrir como ocorre o diálogo da literatura e do cinema, tomando por base o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, transformado no filme *O jogo da vida*, de Maurice Capovilla, abre uma perspectiva muito fértil para estudos semelhantes. A fim de aprimorar essa competência, encontra-se à disposição dos estudiosos a vasta fortuna crítica dos autores que mais recentemente têm-se debruçado sobre o tema. Inscreve-se, entre esses autores, Ana Cláudia Viegas, quando aponta caminhos a serem palmilhados para quem se interesse por essa rica temática:

Observa-se uma tendência na teoria literária contemporânea para pensar os textos como produtos de sua materialidade tecnológica representada hoje pela informática e os recursos multimídia. 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 (VIEGAS, 2003, p. 11).

Por outro lado, Ângela Maria Dias reconhece, em seus estudos sobre a ficção brasileira contemporânea, a tendência de a cultura ser resultado da integração de múltiplas linguagens, quando constata que “não somente os livros geram cinema,

como também as exposições, no afã totalizador das curadorias, apresentam textos diretivos, como tem sido corriqueiro”. Para a estudiosa, “as escrituras acolhem imagens e são por elas plasmadas”, não somente por sua capacidade descritiva, mas “pela densidade plástica da paisagem que, mesmo distante do olhar, renasce, a cada vez, inscrita na espessura da letra” (DIAS, 2007, p. 22). Sendo assim, entende-se que a imagem é o ponto de interseção entre a linguagem literária e a cinematográfica.

À guisa de encerramento, vale a pena citar as palavras de José Carlos Avellar, que servem de paradigma do tema que vem sendo oportunamente abordado pela atual publicação da *Revista de Letras Juçara*:

[...] os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 8).

Fica, portanto, evidenciada a intermedialidade² das imagens criadas por Maurice Capovilla a partir da construção textual de João Antônio, enquanto autor visceralmente comprometido com o despertar da atenção do público-leitor, ao perceber a literatura e o cinema como irmãos siamesas, ademais com longo percurso para caminharem juntas, tendo em vista as inúmeras possibilidades de realização, já vislumbradas a partir do presente estudo.

Referências bibliográficas

ADORJAN, Rafael. Maurice Capovilla e a poesia dos excluídos. *Na Telona – apaixonados por cinema*. Disponível em: <http://www.natelona.com/coluna_c.asp?id=191>. Acesso em: 22 jun. 2023.

ANDRADE, Oswald. Postes da Light. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas: poesias reunidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, 7 v., p. 57-68.

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

ANTÔNIO, João. *Meninão do caixote*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

² A intermedialidade se define, *grosso modo*, como a relação que se estabelece entre diversas mídias e produtos midiáticos, e que estes estabelecem entre si, através de processos de adaptação, citação, hibridização etc., ressaltando a *medialidade* de sua constituição e do seu sentido (MÜLLER, 2012, p. 170 – grifo do original).

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BRITO, Mário da Silva. Os malandros paulistas entram na literatura. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975, p. 2; 161.

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

DAUNBAILÓ. Direção e roteiro: Jim Jarmusch. Intérpretes: Tom Waits; John Lurie; Roberto Benigni; Ellen Barkin e outros. c1986. 1 DVD (107 min). son., preto e branco. EUA. Produzido por Twentieth Century Fox. Título original: Down by law.

DIAS, Ângela Maria. Ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. In: DIAS, Ângela Maria. *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007, p. 15-23.

ENSAIO sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Niv Fichman e Sonoko Sakai. Roteiro: Don McKellar, baseado em livro de José Saramago. Intérpretes: Mark Ruffalo; Juliane Moore; Alice Braga; Danny Glover; Gael García Bernal e outros. [S.I.]: O2 Filmes; Rhombus Media; Miramax Films, 2008. 1 filme (120 min.), son., color. 35 mm.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.

MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

O JOGO da vida. Direção: Maurice Capovilla. 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. 1 DVD (90 min), son., color.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Daunbailó, de Jim Jarmusch. *Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/daunbailo>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008.

TOSI, Juliano. Entrevista com Maurice Capovilla. *Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/capovilla.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2023.



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. 11-20.