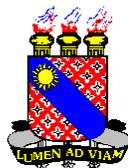




Universidade Estadual do Ceará
Marcio Fonseca Pereira

A adaptação do romance *O invasor* para o cinema:
tensão e impasse na relação entre as classes sociais

Fortaleza
2007



Universidade Estadual do Ceará

Marcio Fonseca Pereira

A adaptação do romance *O invasor* para o cinema:
tensão e impasse na relação entre as classes sociais

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Lingüística Aplicada. Área de Concentração: Tradução e Ensino-aprendizagem de L2/LE. Linha de pesquisa: Tradução, Lexicologia e Processamento da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira

Fortaleza

2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada

Título do trabalho: A adaptação do romance *O invasor* para o cinema: tensão e impasse na relação entre as classes sociais

The adaptation of the novel *O invasor* for the cinema: tension and deadlock in the relationship between social classes

Autor: Marcio Fonseca Pereira

Defesa em: 03/08/2007.

Banca Examinadora

Irenísia Torres de Oliveira, Profa. Dra.

Vera Lúcia Santiago Araújo, Profa. Dra. Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior, Prof. Dr.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira pela orientação bastante cuidadosa, pelo apoio e pela amizade.

Aos meus pais pelo apoio em todos os momentos da pesquisa.

À CAPES pelo apoio financeiro necessário á realização dessa pesquisa

Às professoras e aos colegas do grupo de pesquisa *Tradução para a mídia*, pela convivência amistosa e pelas discussões relevantes que tanto contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Nesta pesquisa, estudamos a relação tradutória entre *O invasor*, livro de Marçal Aquino, e sua adaptação cinematográfica homônima, de Beto Brant. A partir das estruturas narrativas de livro e filme, a saber, o jogo de interesses que move os personagens de classes sociais distintas (o qual se desenvolve numa relação de aproximação e repulsão entre eles), procuramos compreender as peculiaridades de cada obra. Para isso nos baseamos em algumas teorias da tradução, em estudos que consideram a adaptação fílmica como forma autônoma de arte e nas concepções de Antonio Candido sobre a relação entre literatura e sociedade. Quanto ao estudo da linguagem cinematográfica, tivemos por base diversos autores que tratam de questões como o olhar no cinema, a montagem (e sua maneira de organizar o tempo e o espaço), música etc. Observamos que a adaptação fez amplo uso da transição entre os espaços da cidade (periferia e área nobre) a fim de marcar as diferenças entre essas realidades, ao mesmo tempo em que as relaciona através da figura do matador, que está em ambas as partes. Com relação ao uso da música, percebemos que ela tanto pode estar relacionada à classe social de um personagem quanto ao seu estado psicológico. A montagem, por sua vez, cria uma instabilidade visual que serve para impedir o relaxamento do espectador e envolvê-lo no clima da trama. Todos esses aspectos se complementam na construção da tensão, no mal-estar onipresente na relação entre as classes.

Palavras-chave: adaptação fílmica, montagem, tempo, espaço, música

ABSTRACT

This research analyzed the translation process of the novel *O invasor* (*The trespasser*) by Marçal Aquino into its homonymous film adaptation by director Beto Brant. By starting from the common narrative line, namely the diverse interests of the members of different social classes (which develop into a relationship of attraction/repulsion) we came to understand the peculiarities of structure and meaning of each work. Our analysis was based on some theories of translation, on studies that regard film adaptation as an independent form of art and on Antonio Candido's conception of the relationship between literature and society. With regard to the study of film language, the research was based on many authors that deal with questions such as point of view, montage (and its implications on time and space), music, etc. It was observed that the adaptation largely employed the transition between rich and poor areas so as to set the differences between both realities and, at the same time, connect them by means of the character Anísio (the killer), who walks on both sides. As to music, it was noticed that it can be related to the social class of a character as well as to his/her state of mind. Montage, on its turn, creates visual instability so as to disturb the viewer's comfortable position and involve him/her in the atmosphere of the plot. All these aspects were put together to create tension, the ever-present uneasiness between social classes.

Key words: film adaptation, montage, time, space, music

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|---------|
| Figura 1: Chegada de Ivan e Giba ao bar..... | 63 |
| Figura 2: Ivan e Giba avaliam o bar..... | 63 |
| Figura 3: Anísio observa Ivan e Giba..... | 64 |
| Figura 4: Giba e Ivan são observados apenas por Anísio..... | 65 |
| Figura 5: Ivan e Giba contratam Anísio: tensão..... | 66 |
| Figura 6: Ivan segue Giba..... | 72 |
| Figura 7: Giba chama Ivan para a mesa..... | 72 |
| Figura 8: “Balada” e desânimo de Ivan: contraste..... | 88 |
| Figura 9: O olhar distante de Ivan..... | 89 |
| Figura 10: Seqüência com música (velório de Estevão)..... | 90-91 |
| Figura 11: <i>Rock</i> e ambiente: psicodelismo (som diegético)..... | 92 |
| Figura 12: O vai-e-vem da câmera..... | 92 |
| Figura 13: A “apresentação” particular de Sabotage..... | 93 |
| Figura 14: A conversa entre Estevão e Ivan: campo/contracampo..... | 96 |
| Figura 15: As inserções: pensamento de Ivan..... | 97 |
| Figura 16: <i>Flashback</i> : Ivan e Rangel..... | 98 |
| Figura 17: Os três porquinhos..... | 100 |
| Figura 18: Giba e a família: duas faces..... | 101 |
| Figura 19: Capas do livro e do DVD..... | 102 |
| Figura 20: Anísio na direção ao som do <i>rap</i> | 103 |
| Figura 21: Da área nobre à periferia..... | 103 |
| Figura 22: Sabotage expõe a realidade da periferia..... | 105-106 |
| Figura 23: <i>Zoom</i> : a realidade mais de perto..... | 106 |
| Figura 24: Anísio domina a cena..... | 107 |
| Figura 25: Uísque: símbolo do novo <i>status</i> de Anísio..... | 108 |
| Figura 26: A batida..... | 110 |
| Figura 27: Seqüência de <i>Outubro</i> | 110-111 |
| Figura 28: Ivan e os rapazes da periferia..... | 111 |
| Figura 29: Anísio “invade” a mente de Ivan..... | 113 |
| Figura 30: Visão comprometida de Ivan..... | 113 |
| Figura 31: A corrida louca de Ivan..... | 114 |
| Figura 32: Depoimento de Ivan..... | 114 |

| | |
|--|-----|
| Figura 33: Cecília no banheiro..... | 116 |
| Figura 34: Ivan e Cecília: casamento fracassado..... | 116 |
| Figura 35: Roupas claras para reforçar o ambiente..... | 118 |
| Figura 36: Marina sob efeito de <i>ecstasy</i> | 118 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 - TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO FÍLMICA..... | 14 |
| 1.1 - Os estudos de tradução: as questões da fidelidade e dos propósitos tradutórios | 14 |
| 1.2 - Estudos de tradução e adaptação fílmica: a difícil compreensão da relação entre literatura e cinema..... | 19 |
| 2 - AS NARRATIVAS DE LIVRO E FILME..... | 29 |
| 2.1 - O livro de Marçal Aquino..... | 30 |
| 2.1.1 - O problema da representação da realidade..... | 30 |
| 2.1.2 - A visão de classe média como foco narrativo..... | 37 |
| 2.2 - O filme de Beto Brant..... | 48 |
| 2.2.1 -A Retomada do cinema nacional..... | 48 |
| 2.2.2 - Linguagem e momento histórico..... | 52 |
| 3 - O PROCESSO TRADUTÓRIO..... | 55 |
| 3.1 - Metodologia..... | 55 |
| 3.1.1 - Constituição do <i>corpus</i> | 55 |
| 3.1.2 - Procedimentos metodológicos..... | 55 |
| 3.2 - Estruturas narrativas..... | 57 |
| 3.2.1 - A estrutura narrativa como categoria de análise..... | 57 |
| 3.2.2 - As estruturas narrativas de <i>O invasor</i> (livro e filme)..... | 58 |
| 3.2.2.1 - Aproximação e repulsão entre classes sociais..... | 58 |
| 3.2.2.2 - A força do capital e a ausência da lei..... | 60 |
| 3.2.3 - As classes entram em contato..... | 63 |
| 3.3 - Recursos narrativos..... | 73 |
| 3.3.1 - Questões de cinema..... | 73 |
| 3.3.1.1 - A linguagem do cinema e a montagem..... | 73 |
| 3.3.1.2 - A música..... | 80 |

| | |
|--|-----|
| 3.3.2 - A construção do filme <i>O invasor</i> | 86 |
| 3.3.2.1 - Música e montagem em <i>O invasor</i> | 86 |
| 3.3.2.2 - Espaço, tempo e montagem em <i>O invasor</i> | 94 |
| 3.3.2.2.1 - A conversa entre Estevão e Ivan..... | 95 |
| 3.3.2.2.2 - Os três porquinhos..... | 99 |
| 3.3.2.2.3 - Anísio leva Marina à periferia..... | 102 |
| 3.3.2.2.4 - Anísio é o “dono” da mansão..... | 107 |
| 3.3.2.2.5 - A batida do carro de Ivan..... | 109 |
| 3.3.2.3 - A questão psicológica..... | 112 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 119 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 122 |
| FILMOGRAFIA..... | 127 |
| ANEXOS..... | 128 |
| ANEXO I: Entrevista com o diretor do filme, Beto Brant..... | 129 |
| ANEXO II: Entrevista com o diretor de fotografia, Toca Seabra..... | 133 |

INTRODUÇÃO

A dificuldade de se organizar estudos sobre adaptação fílmica deriva, antes de tudo, da natureza bastante distinta das duas formas de arte envolvidas. A exploração por parte do cinema de recursos expressivos como a imagem em movimento e o som, enquanto a literatura se concentra prioritariamente na forma escrita obrigam o estudioso a lidar com um amplo espectro de possibilidades, tarefa para a qual a especialização – geralmente em apenas uma das áreas – costuma ser um fator limitador e até gerador de equívocos e preconceitos.

Apesar de tão distintos, cinema e literatura têm em comum a possibilidade de narrar histórias. Nesse sentido, a narrativa é em geral considerada o ponto de maior proximidade entre uma obra literária (romance, conto etc.) e o filme produzido a partir dela, podendo servir como primeiro referencial para o estudo, o que não significa, entretanto, que este se resume a buscar em que pontos as narrativas literária e fílmica se encontram. Na verdade, essas semelhanças correm o risco de “cegar” o estudioso para um problema de maior relevância, que é o modo como o cinema resolve certos impasses, às vezes criados pela própria narrativa literária. Se lembrarmos ainda que o filme é o esforço do diretor para veicular sua interpretação da obra literária – na qual irá propor uma discussão do tema em questão, ora se aproximando ora se afastando do texto de partida – veremos que a total fidelidade não é possível nem desejável, pois uma tradução mantém uma obra viva exatamente quando a atualiza. Baseado nessa mesma idéia, Stam (2005: 58) afirma que a adaptação fílmica de um romance é uma forma de crítica ou de leitura dessa obra, não devendo necessariamente subordinar-se a ela.

Da mesma forma, nossa análise da adaptação de *O invasor* não se fundamenta em critérios de subordinação, especialmente devido ao fato de termos em nosso estudo uma condição peculiar na relação entre livro e filme. Em *O invasor*, o distanciamento temporal tão comum entre a obra escrita e a adaptação desaparece uma vez que ambos são produzidos quase simultaneamente. Segundo palavras do próprio diretor do filme, Beto Brant (ver entrevista no anexo I), o livro ainda não havia sido terminado quando ele decidiu adaptá-lo. Segundo Alessandra Brum, que entrevistou o escritor Marçal Aquino, o processo de criação do livro foi interrompido no quarto capítulo, quando ele começou a se dedicar ao roteiro, a pedido do diretor (Brum: 2003, 22). Em seguida, o filme foi produzido e, somente depois, Aquino finalizou o livro, que foi lançado após o filme. Dessa forma, a própria condição de “original” da obra literária fica parcialmente comprometida, já que sabemos que a influência se deu também no sentido inverso. Entretanto, essa circunstância não chega a constituir um problema para nosso estudo, pois não compreendemos o processo tradutório como uma relação hierárquica entre livro e filme.

O escritor-roteirista exerce as duas profissões há algum tempo. Tendo já trabalhado como roteirista nos dois longas-metragens anteriores de Brant, *Os Matadores* (1997) e *Ação entre Amigos* (1998), percebemos que há uma afinidade entre o escritor e o diretor, a qual me foi confirmada informalmente pelo diretor quando ele esteve aqui em Fortaleza em 2005. Essa afinidade e o trabalho de roteirista produziram marcas cinematográficas na escrita do romance, que também são investigadas em nosso trabalho. Nesse caso, diferentemente de outros estudos sobre adaptação fílmica, levamos em conta uma relação dialética em que cinema e literatura se imbricam, sendo diferente, portanto, daquela em que o filme vem como um “segundo”, como na maioria dos casos.

O que destacamos em nosso trabalho como linha mestra das narrativas em foco é a aproximação e repulsão entre indivíduos de classes sociais distintas, fator que determina uma trama baseada no conflito de interesses, presente nas duas obras. Esse elemento, entretanto, marca as estruturas das obras de maneira distinta, devido, naturalmente, às diferenças inerentes a cada meio semiótico bem como às escolhas efetuadas pelo escritor e pelo diretor. Devemos ainda lembrar que o trabalho do diretor não ocorre de maneira isolada. Para a realização de um filme é necessário também o trabalho de uma série de profissionais (atores, montador, diretor de fotografia etc.) que influenciam, em maior ou menor grau, o resultado final.

O tema para a pesquisa surgiu a partir da leitura de uma entrevista concedida por Beto Brant a Luciana Sanches (ver anexo I). Nela, o diretor revela sua preocupação com as disparidades socioeconômicas no Brasil, ao perceber o desejo intransigente das elites em perpetuar seus privilégios, ao mesmo tempo em que excluídos se armam, buscando na criminalidade a sobrevivência. É precisamente esse conflito que dá sentido à história. Por isso, a compreensão de como ele se estrutura revela-se importante para a pesquisa. Além disso, após um estudo inicial, percebemos que a exploração do psicológico também tem participação importante no filme na medida que ajuda a compor a atmosfera de tensão ao revelar o desespero ou o desamparo de alguns personagens. Deriva daí nosso estudo da construção específica de alguns deles (item 3.3.2.3.), que têm suas vidas afetadas direta ou indiretamente pelo conflito de interesses da narrativa.

Nossa preocupação foi examinar como as estruturas narrativas se organizam, estabelecendo relações e propondo significados e, para isso, respeitamos as peculiaridades inerentes a cada meio semiótico.

Nosso estudo está dividido em três capítulos: o primeiro trata de questões teóricas sobre tradução e adaptação fílmica; o segundo estabelece uma discussão sobre as narrativas de livro e filme, a fim de mostrá-los enquanto obras autônomas e; no último capítulo, desenvolvemos nossa análise do processo tradutório, levando em conta a especificidade da linguagem cinematográfica.

1- TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Neste capítulo faremos uma discussão sobre algumas correntes da tradução, abordando as diferentes concepções do ato tradutório e noções de equivalência. Também dedicaremos um item a considerações sobre a adaptação fílmica, discutindo a complexidade e os preconceitos ligados a essa forma específica de tradução.

1.1- Os estudos de tradução: as questões da fidelidade e dos propósitos tradutórios

A complexidade do processo tradutório tem sido estudada por teóricos a partir de diversas perspectivas que, de uma forma ou de outra, acabam contemplando o problema da equivalência entre tradução e original, o qual tem sido preocupação freqüente dos estudiosos desde os tempos mais remotos. Entretanto, a própria tentativa de definição do termo *equivalência* tem-se mostrado bastante problemática, uma vez que existem diferentes critérios (formais, funcionais etc.) para defini-la, o que acaba por gerar uma infinidade de conceitos que dificultam uma teorização mais abrangente sobre o fenômeno da tradução.

Com base numa abordagem lingüística da tradução, teóricos como John C. Catford (1989:70) e Eugene Nida (1989:80) tentaram encontrar meios de definir o ato tradutório a partir do texto-fonte. Apesar de não apresentarem uma definição de equivalência em si argumentaram que a preocupação principal do tradutor devia ser a de encontrar, na língua de chegada, o equivalente ao conteúdo do texto de partida.

Com esse objetivo, Catford (apud Rodrigues 2000:38) fez uso da lingüística contrastiva para tentar sistematizar a tradução, definindo-a como um ato quase mecânico, matemático, de substituição de termos em frases descontextualizadas a fim de se encontrar o “equivalente de tradução”. Esse termo equivalente seria aquele que compartilhasse ao menos algumas características com o termo a ser traduzido da língua de partida. Sendo assim, reconheceu que essa operação era de “natureza aproximada” e dependia de semelhanças formais entre as línguas fonte e alvo. Portanto, quanto mais aproximadas fossem as duas línguas maiores seriam as chances de se encontrar um equivalente ideal. Segundo Cristina Rodrigues (2000:41-42), os estudos de Catford apresentam limitações mesmo no estudo de frases descontextualizadas, pois nelas as possibilidades tradutórias já variam significativamente de acordo com o tradutor, o que torna inútil, por exemplo, o estudo de probabilidades de ocorrência de palavras, proposto por Catford. Devido a essas limitações, o modelo teórico se prestaria muito mais à comparação entre línguas do que propriamente aos estudos de tradução.

Nida (apud Rodrigues 2000: 62-63), por sua vez, desenvolveu seu trabalho a partir das dificuldades encontradas em suas traduções da Bíblia, usando, assim, a lingüística como suporte para a resolução de problemas relacionados à tradução. Acreditava que seus estudos podiam se aplicar à tradução de forma geral, o que revela sua visão prescritiva sobre o processo tradutório. Para ele, a tradução consistiria em determinar o “núcleo” da mensagem da língua-fonte, a ser transportado para a “língua receptora”, através de um processo de “equivalência dinâmica”, o qual determinaria a necessidade da transmissão do conteúdo novo de uma forma simplificada (o “equivalente natural mais próximo”). Esse processo – apesar de revelar uma preocupação com a recepção da mensagem – tem como referência (assim como em Catford) a língua inglesa. Seria, portanto, a partir dela que a simplificação seria realizada e não de acordo com todas as exigências formais da língua-alvo, o que confirma a unilateralidade de sua concepção tradutória, além de revelar a crença na possibilidade de se usar a base estrutural da língua inglesa para transmitir conteúdos, praticamente sem perda, dependendo da capacidade do tradutor de “digerir” a mensagem para o receptor, que precisaria, assim, de um esforço menor para decodificá-la.

Opondo-se à visão apriorística de Catford e Nida, os teóricos André Lefevere (1992) e Gideon Toury (1995a, 1995b) – pertencentes ao grupo dos Estudos de Tradução – baseiam suas propostas na análise de traduções literárias. O primeiro, com certa atenção ao estudo da evolução histórica das traduções e a textos traduzidos do alemão para o inglês; o segundo, com certo enfoque no estudo de traduções de poemas para o hebraico. Seus estudos apresentam um caráter descritivo, pois procuram analisar como determinadas traduções foram realizadas e não como supostas traduções ideais deveriam ser feitas.

Lefevere (1992:2) define a tradução como um processo de “reescritura”, influenciado por aspectos ligados à cultura e à sociedade da língua-alvo. Dessa forma, tanto fatores ligados ao sistema literário (o cânone e a crítica, por exemplo) como à ideologia (política, de classe etc.) teriam influência sobre o que seria ou não traduzido em determinada época, gerando conjuntos específicos de “estratégias” de tradução para diferentes tipos de restrições situacionais. Isso, segundo ele, seria responsável pelo destaque de certos escritores em detrimento de outros, o que colocaria a reescritura no mesmo nível de importância que a escritura em uma determinada cultura literária (especialmente se essa cultura fosse bastante dependente das traduções), aspecto geralmente combatido pelos críticos literários, que consideram a tradução uma atividade de pouco esforço intelectual em contraposição à criação do “sagrado” texto literário. Apesar da clara mudança do *status* da tradução, o critério de fidelidade permanece, só que agora como “equivalência funcional”, ou seja, a tradução atende a uma função determinada pelos critérios coercitivos acima mencionados.

Toury (1995a), por sua vez, desenvolveu seus estudos com base na Teoria dos Polissistemas (TP) de Even-Zohar. Para Even-Zohar, o polissistema de uma cultura englobaria o conjunto dos meios semióticos que dela fazem parte. Dentro da TP, o texto traduzido é visto como pertencente ao sistema literário da cultura de chegada, o que possibilitou a Toury considerar – assim como Lefevere – a relevância dos contextos histórico e social na análise do processo tradutório. Dentro de sua proposta, dois conceitos são fundamentais: o de “norma” e o de “invariante de comparação” (*tertium comparationis*). O conceito de norma – que originalmente na sociologia se refere àquele comportamento considerado aceitável por uma determinada comunidade – passa, então, a referir-se ao comportamento geral dos

tradutores de uma certa cultura que acabam, em maior ou menor grau, se adequando a necessidades e exigências dos grupos para os quais traduzem. Assim, a norma não é algo obrigatório como uma “regra”, nem muito menos fruto da subjetividade de um tradutor isolado (“idiossincrasia”), mas determinada por todos esses fatores em conjunto. O invariante de comparação, por sua vez, baseia-se na possibilidade de total equivalência entre a tradução e o texto de partida. Nesse sentido, a tradução que se desviasse do invariante em direção ao texto-fonte seria estrangeirizada, atendendo ao critério de “adequação”, ao passo que a tradução fluente, mais próxima da cultura de chegada, atenderia ao de “aceitabilidade”. Esse critério de desvio serviria de base para determinar quais normas teriam sido seguidas por um determinado grupo de tradutores. Como vemos, apesar do avanço teórico dado ao se conferir um novo *status* à tradução, Lefevere e Toury não descartam a possibilidade da transferência fiel de uma mensagem de uma língua para outra, o que, entretanto, não deve ser visto como uma atitude obrigatória por parte de quem traduz.

Outro grupo que também se interessa pela tradução enquanto produto de um determinado contexto histórico e social é o grupo de Göttingen, Alemanha. Da mesma forma que os membros do grupo dos Estudos Descritivos, estudam séries de traduções e evitam emitir juízo de valor sobre a qualidade do trabalho do tradutor. Entretanto, diferentemente dos estudiosos do outro grupo, não se interessam pela literatura enquanto pertencente a um polissistema e trabalham com comparações de trechos isolados. Uma das idéias que norteia o trabalho desse grupo é a de que a tradução carrega valores culturais diferentes (*Kulturschaffende Differenz*) daqueles da cultura do texto original. Segundo Milton (1998:197-198), estudos realizados por dois de seus membros revelam resultados interessantes. Jürgen Von Stackelberg demonstra que o romance anti-escravista *Oronoko or the Royal Slave* de Mrs. Aphra Benn teve a crítica à escravidão totalmente suprimida ao ser traduzido para o francês como *Oronoko ou le Prince nègre* em 1745. Brigitte Schultze, por sua vez, mostra que na adaptação de peças polonesas para o inglês, o critério para a tradução de nomes e títulos no século XIX era a domesticação, enquanto hoje a tendência é de mantê-los próximos aos originais.

Para Milton (1998:199), assim como os estudiosos de Göttingen e dos Estudos Descritivos, Walter Benjamin e Jacques Derrida também reconhecem o

papel de destaque da atividade tradutória. Devemos, entretanto, estabelecer a diferença de visões desses dois tradutores em relação os membros dos dois grupos.

Benjamin, cujos estudos tem por base teórica o Idealismo filosófico de Kant, entende o tradutor como aquele que busca o reencontro com a língua pura, aquela que seria capaz de comunicar o que uma tradução não poderia de forma isolada e, muito menos, atemporal. Dessa maneira, a tradução ideal (que nunca poderia ser alcançada) seria uma forma de tentar atingir a completude e, portanto, o Divino. A propósito dessa questão da estranheza entre as línguas, Benjamin diz:

(...) toda tradução é apenas um modo de alguma forma provisório de lidar com a estranheza das línguas. Uma solução não temporal e provisória para essa estranheza, uma solução instantânea e definitiva, permanece vedada aos homens, ou pelo menos não pode ser aspirada diretamente. (Lages, 2002:201)

Derrida assume posição semelhante à de Benjamin ao se referir ao esfacelamento pós-babélico das línguas. Para ele, da mesma forma que os arquitetos que tentaram e não conseguiram erguer a torre que chegaria até Deus, os tradutores também estariam fadados ao fracasso de tentar “edificar” traduções para atingir a expressão comum e reconciliadora entre as línguas. O tradutor teria então sua tarefa interdita desde antes do início, devido ao limite de formalização de cada língua isolada, que surgiu da desconstrução da língua original de Babel:

A “torre de babel” não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução “verdadeira”, uma *entr’expression* [*entr’expression*] transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência do *constructum*. (Derrida, 2002:12)

Com base no pensamento de Nietzsche e na psicanálise de Freud, Derrida reconhece a presença do “outro” no discurso do “eu” uma vez que não seria possível estabelecer o conhecimento a partir do nada. Para o âmbito da tradução ou interpretação (leitura) de um texto dito original, isso acarretaria um débito, que atormentaria o tradutor (ou leitor), pois o original estaria sempre cobrando a sua dívida. Portanto, a questão tradutória envolveria sempre um débito irreconciliável, daí a necessidade de negar ou esconder a influência do original, “matando” o pai (Arrojo, 1993).

Como vemos, ambos (Benjamin e Derrida) atribuem à tradução um objetivo muito maior que o simples reencontro com um suposto original. Na verdade, para eles, a boa tradução deve ir ao encontro do novo, daquilo que ficou como lacuna no original, o que só é possível a partir da interpretação crítica do texto a ser traduzido.

Vemos, portanto, com base nas diferentes concepções de tradução, que o ato tradutório admite diversas variáveis como fatores lingüísticos, culturais, econômicos, políticos e até filosóficos, não se restringindo apenas ao objetivo imediatamente reconhecível da retransmissão do conteúdo de um texto de partida.

1.2- Estudos de tradução e adaptação fílmica: a difícil compreensão da relação entre cinema e literatura

A teoria de Even-Zohar, com seu conceito de polissistema, não se limitou a influenciar apenas os estudos sobre tradução literária. Ela permitiu que o conceito de tradução fosse ampliado, uma vez que considera a possibilidade de trocas tanto intra quanto intersistêmicas no interior de cada polissistema cultural. A partir dessa idéia, Cattrysse (1992) desenvolveu sua proposta metodológica de estudo da adaptação fílmica como uma forma de tradução.

Na verdade, a terminologia que define esse tipo de tradução foi inicialmente apresentada pelo lingüista russo Roman Jakobson, que denomina de “intersemiótica” a tradução entre meios semióticos distintos. Segundo ele, “a tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (Jakobson, 1995: 64-65), o que nos permite entender a tradução como um fenômeno amplo, no qual outros signos além da palavra escrita também podem entrar para constituir a ressignificação no ato tradutório. Entretanto, Jakobson não organizou um modelo teórico que tratasse especificamente da análise de adaptações fílmicas e sua definição, apesar de ser bastante útil, parte do pressuposto lingüístico de que, para todo signo do original, corresponderá um signo na tradução, o que não se verifica em adaptações fílmicas, nas quais inclusões e exclusões são partes integrantes do processo tradutório.

Cattrysse, portanto, baseando-se na definição de Jakobson e adequando os estudos de Itamar Even-Zohar (1978) e de Gideon Toury (1980) à sua área de

interesse, desenvolveu seus estudos sobre adaptação fílmica, propondo uma metodologia para desvendar as normas que regem esse tipo de tradução intersemiótica. Em um de seus estudos, analisou 30 filmes *noir* norte-americanos para verificar as normas tradutórias adotadas pelo gênero.

Os estudos de Toury e Cattrysse não serão utilizados de forma direta na análise de *O invasor*. Isso porque nosso objeto de estudo se constitui apenas do livro, da adaptação fílmica e seu roteiro, não permitindo, como no trabalho de Cattrysse, a verificação de normas que possam ser estendidas a, por exemplo, outros filmes do mesmo contexto sócio-histórico que, em nosso caso, corresponde ao ciclo de filmes nacionais denominado *Retomada* (ver item 2.2.1). Além disso, livro e filme são produzidos praticamente ao mesmo tempo e dentro de uma mesma cultura, não havendo, portanto, diferenças culturais que marquem a tradução. Entretanto, a grande contribuição dos Estudos Descritivos se dá na medida em que eles trazem uma nova visão do processo tradutório, permitindo que a adaptação seja vista como um trabalho que detém um sentido próprio, fruto das peculiaridades da arte cinematográfica, não devendo, portanto, ser avaliada a partir de critérios de fidelidade ao texto original.

Se verificarmos o panorama atual dos estudos tradutórios com a devida atenção, veremos claramente que a relação da literatura com as mídias visuais (em particular, o cinema) é das mais produtivas, o que se traduz em um número significativo de adaptações fílmicas nos últimos anos.

Na verdade, o fenômeno da adaptação fílmica não é tão recente, muito menos exclusividade do nosso país, como bem ressalta João Batista B. de Brito ao dizer que “na história do cinema o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais” (Brito, 1996:17).

Após o período inicial de dependência da linguagem da encenação teatral, o cinema associou-se à literatura, percebendo que seu ponto de proximidade com ela era a narrativa. Desde então, as adaptações fílmicas realizam uma simbiose importante entre essas duas formas de arte tão distintas, mas que, ao mesmo tempo, guardam pontos em comum e se influenciam.

A propósito da relação entre cinema e literatura, Ismail Xavier, um de nossos maiores críticos de cinema, aponta para semelhanças no processo de

construção das narrativas. Sua posição é bem clara ao traçar um paralelo entre o trabalho do escritor e o do cineasta:

A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação à outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. (Xavier, 1984: 24).

Com relação à influência da literatura sobre o cinema podemos lembrar que David Griffith, um dos pioneiros do cinema narrativo clássico, tirou grande proveito da forma de contar histórias do escritor inglês Charles Dickens. Este, com sua técnica de mudar repentinamente o foco de um grupo de personagens a outro, permitiu a Griffith desenvolver sua famosa técnica de montagem paralela¹. A respeito dessa influência, Griffith, em visita a Londres, falou a A. B. Walkley do jornal *The Times* em 26 de abril de 1922. Walkley assim descreve a entrevista de Griffith:

Ele (Griffith) é um pioneiro, ele próprio admite, em vez de um inventor. Isto quer dizer que ele abriu novos caminhos na Terra do Cinema, tendo como guia idéias fornecidas a ele. Suas melhores idéias, parece, surgiram a partir de Dickens, que sempre foi seu favorito... Dickens inspirou o Sr. Griffith com uma idéia, e seus empregadores (meros homens “de negócios”) ficaram horrorizados; mas diz o Sr. Griffith, “fui para casa, reli um dos romances de Dickens, e voltei no dia seguinte para dizer-lhes que poderiam ou usar minha idéia ou despedir-me.”

O Sr. Griffith encontrou a idéia à qual se aferrou heroicamente em Dickens... A idéia é simplesmente a de um “corte” na narrativa, uma troca, na história, de um grupo de personagens por outro. Quem escreve romances longos e cheios como Dickens, especialmente quando eles são publicados em partes, acham esta idéia conveniente. (Eisenstein, 1949, 2002a:183)

¹ A *montagem paralela* ficou definitivamente consolidada no modelo narrativo clássico através das famosas cenas de perseguição. Esse tipo de montagem consiste em cortes sucessivos, mostrando, alternadamente, perseguidor e perseguido. A partir desse uso inicial, pôde ser aproveitada em outras situações. (Xavier, 1984:20-21).

Essa influência também se deve ao sucesso atingido por certos romances do século XIX junto ao público nos séculos XIX e XX, o que fez aumentar o interesse das produtoras de cinema em adaptá-los. Sendo o cinema uma arte em que a questão da recepção pública é com frequência um dos fatores determinantes da produção artística, em especial no cinema de alto custo, rapidamente essa relação se consolidou:

Dado o fato de que o romance e o filme são as formas mais populares de narrativa dos séculos XIX e XX respectivamente, talvez não seja surpreendente que produtores de cinema tenham buscado explorar o tipo de resposta causada pelo romance, além de vê-lo como uma fonte de material já pronto... (McFarlane, 1996:8, tradução minha)²

Entretanto, desde o momento em que o cinema atingiu ampla difusão e relativo reconhecimento, passamos a encontrar, com maior frequência, críticos que perceberam a afinidade de certos escritores com as técnicas da arte cinematográfica.

Para André Bazin, a força da linguagem do cinema fez com que nossa percepção ficasse condicionada pela realidade das telas. Essa nova forma de construção do mundo teria aberto uma série de possibilidades que agradaram a muitos romancistas modernos:

Sem dúvida, e como não poderia ser de outra maneira, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos. (Bazin, 1991:89)

Brito reitera a posição de Bazin, afirmando que o modo de narrar do cinema passou a ser referência para os escritores modernos ao perceberem que a visão onisciente do narrador do Realismo³ não dava conta da multiplicidade de visões que compõem a experiência humana.

² No original, em inglês: "Given the fact that the novel and the film have been the most popular narrative modes of the nineteenth and twentieth centuries respectively, it is perhaps not surprising that film-makers have sought to exploit the kinds of response excited by the novel and have seen in it a source of ready-made material..."

³ A respeito do narrador do Realismo, Decio de Almeida Prado diz: "O narrador, por excelência, talvez seja o dominante no século XIX, o narrador impessoal, pretensamente objetivo, que se comporta como um verdadeiro Deus, não só por haver tirado as personagens do nada como pela onisciência de que é dotado. Ele está em todos os lugares ao mesmo tempo, abarca com o seu olhar a totalidade dos acontecimentos, o passado como o presente, é ele quem descreve o ambiente, a paisagem, quem estabelece as relações de causa e efeito, quem analisa as personagens (revelando-nos coisas que às vezes elas mesmas desconhecem), é ele quem discorre sobre os mais variados assuntos (lembremo-nos das intermináveis considerações marginais de Tolstoi em *Guerra e Paz*), carregando o romance de matéria extra-estética, dando-lhe o seu sentido social, psicológico, moral, religioso ou filosófico." (Prado, 2002:85-86)

Dessa forma, insatisfeitos com o narrador do romance do século XIX, alguns escritores norte-americanos da primeira metade do século XX, como Hemingway, Faulkner, Steinbeck e outros reagiram e:

(...) passando a recusar a onisciência da narração do romance clássico, privilegiaram o diálogo e o centramento do foco narrativo no protagonista de visão limitada, com isso aproximando seus textos de roteiros de cinema. (Brito, 1996:15).

Para esses críticos, hoje podemos perceber com maior frequência em certas obras literárias construções próximas da linguagem do cinema narrativo clássico. Em casos extremos, como o de *best sellers*, na própria escrita do romance percebe-se o desejo patente do escritor de que seu livro seja adaptado para as telas. Nesse sentido, vemos que muitas obras acabam por servir – conscientemente ou não – como uma espécie de primeiro roteiro para muitas adaptações filmicas. Bazin, ao citar a “Série noir” norte-americana dos anos 40, confirma essa intenção por parte dos escritores, dizendo que alguns romances foram “visivelmente escritos com dupla finalidade e em vista de uma possível adaptação por Hollywood. “ (Bazin, 1991: 82)

Dessa forma, vemos que a relação entre cinema e literatura foi adquirindo um caráter dialético gradativamente maior à medida que o cinema foi se consolidando como arte autônoma. Se por um lado a literatura ensinou o cinema a narrar, por outro, as técnicas específicas do cinema ajudaram a promover uma renovação na narrativa literária.

Apesar de os fatores supracitados falarem em favor dessa antiga relação, não podemos dizer que ela esteja totalmente esclarecida ou até mesmo que seja bem aceita por todos. Muito há por se dizer sobre o entrecruzamento dessas duas formas de arte que, como quaisquer outras, na sua busca de renovação constante, abrem caminho para análises que tendem a reformular frequentemente certos conceitos sobre a adaptação filmica.

No debate sobre a relação entre literatura e cinema um fator importante freqüentemente entra em jogo: o *status* da palavra escrita. Alguns críticos, ainda influenciados pela idéia de superioridade da literatura em relação ao cinema, tendem a qualificar os filmes adaptados como “bons” ou “ruins” de acordo com a sua maior ou menor fidelidade à obra original, esquecendo-se de que estão diante de meios semióticos diferentes e que, por essa razão, filmes e obras literárias não podem ser considerados a partir dos mesmos paradigmas. Esse tipo de perspectiva tem trazido sérios prejuízos à compreensão dos estudos sobre adaptação fílmica segundo Brian McFarlane:

A discussão sobre adaptação fílmica tem sido continuamente ameaçada pela questão da fidelidade, sem dúvida atribuída, por um lado ao fato de o romance vir primeiro; por outro, ao arraigado sentido de maior respeitabilidade dado à literatura nos círculos da crítica tradicional. (McFarlane, 1996:8, tradução minha)⁴.

Como vemos, a questão é discutida tradicionalmente em termos de hierarquia entre as artes. Nesse sentido, o meio mais antigo teria prioridade sobre o mais novo e, por essa razão, a literatura determinaria quais os parâmetros a serem seguidos pelo cinema. Isso explica, em parte, porque muitas vezes os estudos sobre adaptações ficam restritos a comparações estabelecidas estritamente no nível narrativo.

Apesar de o trabalho analítico ter algumas semelhanças na perspectiva narratológica, há muito mais no que se refere às especificidades de cada meio e nem sempre os acadêmicos estão dispostos ou preparados para se desfazer de seus preconceitos sobre o estudo de adaptações fílmicas. É dessa forma, portanto, que certos trabalhos se limitam a estudar a fundo apenas o livro, terminando apenas por justificar a grandiosidade e a “superioridade” da literatura.

Influenciado pela mesma concepção do texto escrito como intocável parte do público que conhece a obra literária e admira o escritor acaba por se decepcionar ao não reconhecer em uma adaptação fílmica a sua reprodução fiel.

⁴ No original, em inglês: “Discussion on film adaptation has been bedevilled by the fidelity issue, no doubt ascribable in part to the novel’s coming first, in part to the ingrained sense of literature’s greater respectability in traditional critical circles.”

Bazin se contrapõe àqueles que condenam a adaptação fílmica por considerá-la forma de expressão artística de menor valor. Segundo ele, a adaptação é uma prática antiga e legítima dentro das artes. Alega que, no Renascimento, Giotto pintava em relevo sob influência da escultura gótica e nem por isso sua arte deixou de ser grandiosa. Portanto, o caminho natural das artes mais jovens seria o de se apropriar de ensinamentos oriundos das artes mais antigas, o que denominou “leis comuns da evolução das artes”:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século XX, seria, portanto, a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. (Bazin, 1991:84)

Além disso, a evolução do cinema estaria sujeita a dois outros fatores igualmente importantes para o seu desenvolvimento e mesmo para a sua própria sobrevivência, os quais geralmente são ignorados pelos críticos: a questão do público e o problema dos custos de produção. Quanto à questão do público, Bazin alerta:

(...) não nos deixemos enganar aqui pela analogia com outras artes, principalmente aquelas que sua evolução em direção de um emprego individualista tornou quase independentes do público consumidor. Lautréamont e Van Gogh puderam criar, incompreendidos e ignorados por sua época. O cinema não pode existir sem um mínimo (e esse mínimo é imenso) de audiência imediata. (Bazin, 1991:100)

No que tange aos custos de produção, segundo Stam, estes são muito mais restritivos ao diretor de um filme, que precisa lidar com a realidade orçamentária da instituição financiadora:

A exigência de fidelidade ignora a realidade dos processos de realização dos filmes, as diferenças importantes nos modos de produção. Enquanto as escolhas de um romancista estão relativamente livres de considerações sobre orçamentos – tudo de que o escritor precisa é tempo, talento, papel e caneta – ... filmes estão profundamente imersos em contingências materiais e financeiras. (Stam, 2005:16, tradução minha)⁵

⁵ No original, em inglês: “The demand for fidelity ignores the actual processes of making films, the important differences in modes of production. While a novelist’s choices are relatively unconstrained by considerations of budget – all the writer needs is time, talent, paper and pen – ... films are deeply immersed in material and financial contingencies.”

Contra o cinema pesa ainda outra alegação quando se estabelece comparação com a literatura: a suposta deficiência na representação de estados psicológicos. Alguns literatos (e até mesmo alguns críticos de cinema) afirmam que essa seria uma limitação que tornaria inviável a tentativa de se transpor qualquer conteúdo psicológico de relativa complexidade para as telas. Esse “ponto fraco” é exposto pela crítica de cinema Pauline Kael da seguinte forma:

Filmes são bons para a ação; não o são para o pensamento reflexivo ou conceitual. São bons para estímulos imediatos, mas não são um bom meio de envolver as pessoas com outras artes ou com o aprendizado sobre algum tema. As técnicas filmicas parecem ir de encontro ao desenvolvimento da curiosidade. (Kael apud Stam, 2000:59, tradução minha)⁶

Stam afirma que a visão de Kael faz um par com a crítica literária elitista, pois parte do pressuposto de que o cinema inevitavelmente fica devendo à literatura em termos de profundidade e dignidade. Contra essa afirmativa, argumenta que filmes como os de Alfred Hitchcock sabem muito bem explorar a psicologia, através de recursos específicos ao cinema.

Para Xavier, o problema da não-aceitação do filme adaptado reside primeiramente no fato de ele, em geral, não ser compreendido como uma experiência nova, com uma forma e um sentido próprios, os quais devem ser “julgados em seu próprio direito”. A propósito dessas especificidades, Xavier alerta:

(...) livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (Xavier, 2003:62).

É nesse sentido que o crítico avalia as adaptações do Cinema Novo feitas a partir de romances das décadas de 20, 30 e 40. Segundo ele, na década de 60, seria pouco produtivo se os diretores de cinema – interessados em intervir no processo cultural e, se possível, nas questões políticas e sociais relevantes através de sua arte – tivessem tentado transpor certas peculiaridades de forma e de conteúdo dessas obras para as telas.

⁶ No original, em inglês: “Movies are good at action; they’re not good at reflexive thought or conceptual thinking. They’re good at immediate stimulus, but they’re not a good means of involving people in the other arts or in learning about a subject. The film techniques themselves seem to stand in the way of the development of curiosity.”

Vemos, portanto, que a expectativa da fidelidade é bastante calcada no sentido da palavra escrita, já que, nesse caso, ignora-se o contexto histórico e cultural, e se espera que o diretor possa recuperar “uma tonalidade, uma atmosfera, um ritmo que seja equivalente... uma tradução do que se admite realizado no romance por meio da palavra” (Xavier, *ibid*).

Para Christian Metz, o problema talvez não esteja tanto na crença da impossibilidade de se recriar o texto literário, mas muito mais no fator psicológico da recepção, uma vez que o que se vê na tela muitas vezes não é o filme que se quer ver, mas “a fantasia de outra pessoa.” (Metz apud McFarlane, 1996:7, tradução minha)⁷.

No caso do nosso estudo, não há o intervalo temporal mencionado por Xavier, o que, entretanto, não impede que o diretor de *O Invasor* faça sua leitura, já que sua sensibilidade não é a mesma que a do romancista, ainda que as leituras estejam de certa forma imbricadas devido ao trabalho conjunto dos dois artistas.

McFarlane, por sua vez, parece englobar as visões de Xavier e Metz ao lembrar que a compreensão do leitor sobre o que seria o ‘espírito’ (‘spirit’) ou a ‘essência’ (‘essence’) da obra acaba guiando as escolhas do diretor em detrimento de uma fidelidade literal ao livro. Para o crítico, em qualquer dos dois modos, a busca da fidelidade estaria fadada ao fracasso. No que tange à literalidade absoluta, a impossibilidade seria derivada, naturalmente, das próprias diferenças entre as formas literária e fílmica. Sob o ponto de vista de recuperar a ‘essência’, a dificuldade seria ainda maior:

O último caso obviamente é bem mais difícil de determinar, uma vez que ele envolve não apenas um paralelismo entre o romance e o filme, mas entre duas ou mais leituras de um romance, já que qualquer adaptação fílmica pode apenas tentar reproduzir a leitura do original feita pelo diretor e esperar que ela coincida com a leitura de tantos outros leitores/espectadores. (McFarlane, 1996:9, tradução minha)⁸

O primeiro caso apontado por McFarlane é exatamente uma das questões centrais para Stam, que estabelece para os dois meios a diferença básica (“*automatic difference*”) que já definiria por si só a impossibilidade de um filme ser fiel a um livro. Como ele salienta, a literatura possui como material de expressão a

⁷ No original, em inglês: “somebody else’s phantasy”

⁸ No original, em inglês: “The latter is of course very much more difficult to determine since it involves not merely a parallelism between novel and film but between two or more readings of a novel, since any given film version is able only to aim at reproducing the film-maker’s reading of the original and to hope that it will coincide with that of many other readers/viewers.”

linguagem escrita, enquanto o cinema possui pelo menos cinco materiais distintos: “imagem fotográfica em movimento, som fonético, música, ruídos e material escrito” (Stam, 2000:59, tradução minha)⁹. Vemos então que, se por um lado podemos traçar um paralelo entre as narrativas de *O invasor* (livro e filme), por outro não se pode esquecer do caráter predominantemente visual do cinema, que atualiza uma determinada interpretação através da adaptação, a saber, aquela feita em conjunto pelo diretor e os demais realizadores do filme (roteirista, atores, diretor de fotografia etc.).

Quanto ao segundo caso, ou seja, o respeito ao “espírito” ou à “essência” da obra original, Stam (2000:57-58) alerta que a dificuldade estaria na própria impossibilidade de se estabelecer um ponto de referência único para a adaptação. Alega que se o diretor, por exemplo, tenta respeitar as descrições físicas dos personagens do romance, talvez não consiga bons atores para desempenhar os papéis satisfatoriamente, perdendo na qualidade artística de seu filme. Se, por outro lado, tenta adivinhar as intenções do autor, cai em outro beco sem saída, pois o escritor pode escondê-las por razões pessoais, psicológicas ou por pressões externas, guiando seu leitor por falsos caminhos.

Além de todos esses questionamentos, o problema da fidelidade passa por uma outra questão importante: a da intertextualidade. Uma adaptação não dialoga apenas com o texto de partida; ela também estabelece contato com outros textos e outras linguagens (teatro, pintura etc.), oferecendo, portanto, possibilidades que afastam a adaptação ainda mais da condição de mera transposição literal do conteúdo escrito.

Vemos, portanto, que a adaptação fílmica assume diversas facetas. A riqueza de possibilidades da passagem de um texto às telas é tão variada quanto às possibilidades interpretativas de cada diretor. Ademais, o cinema é por excelência uma arte onde outras formas de arte se encontram. Esses fatores exigem de quem analisa uma adaptação fílmica o cuidado de se evitar visões prescritivas e fechadas que podem comprometer a percepção do filme enquanto obra que tem um sentido autônomo.

⁹ No original, em inglês: “moving photographic image, phonetic sound, music, noises and written materials.”

2 - AS NARRATIVAS DE LIVRO E FILME

Este capítulo está dividido em itens individuais para livro e filme. Essa divisão resultou da intenção de abordar livro e filme como produções autônomas, com valor a ser definido em seus próprios campos.

Como nosso estudo leva em conta a realidade externa, que passa a ser interna ao ser transformada na obra de arte, consideramos o ponto de vista de Roberto Schwarz que – ao falar do problema de certos estudos que envolvem literatura de ficção e aspectos exteriores a ela (vida psíquica, social, econômica etc) – alerta para a necessidade de estruturação dos dois lados, caso contrário não haverá a produção

de conhecimento novo já que “o campo não-estruturado dirá por força o que está dito no campo estruturado” (Schwarz, 1987:145).

Acreditamos que esse ponto de vista também possa ser aplicado à relação cinema/literatura e, por essa razão, nos preocupamos em mostrar a ligação de cada um dos campos com a realidade exterior para que a consideração de cada obra isolada não caísse no problema exposto por Schwarz e ainda a fim de que a análise do processo tradutório não tentasse explicar o cinema pela literatura ou vice-versa. Portanto, discutiremos aqui a relação entre sociedade, momento histórico e obra artística respeitando as peculiaridades das duas linguagens envolvidas.

Primeiramente, entretanto, façamos uma sinopse da história para uma melhor compreensão das idéias apresentadas a partir de agora neste trabalho.

Alaor (Giba, no filme) e Ivan, sócios minoritários de uma empreiteira – insatisfeitos com seus ganhos e com a oposição de Estevão (sócio majoritário) à participação numa concorrência ilícita em uma obra pública – decidem assassiná-lo. Para isso, contratam um matador de aluguel, Anísio, que seqüestra e mata Estevão e sua mulher, Silvana. Na hora do pagamento pelo “serviço”, algo inesperado acontece: Anísio surpreende Alaor e Ivan com uma proposta de sociedade e diz que quer ficar trabalhando como segurança deles. A partir daí, a vida dos mandantes do crime se complica seriamente. Ivan, não suportando a situação, começa a querer abandonar a empresa, o que deixa Alaor irritado. Este, por sua vez, solicita a Paula (Fernanda, no filme), uma das garotas de programa de sua boate (seu negócio paralelo), que inicie um relacionamento com Ivan para mantê-lo informado de seus planos. Paralelamente, encarrega Anísio de vigiar Ivan, pois teme que ele fuja ou conte à polícia sobre o assassinato de Estevão. Quando Ivan finalmente descobre quem é Paula, decide ir à polícia e conta tudo sobre a morte de Estevão; entretanto, o delegado de plantão é amigo e sócio de Giba na boate e lhe entrega Ivan para que este seja executado. A execução não ocorre efetivamente nas narrativas, mas tudo aponta para essa possibilidade.

2.1 - O livro de Marçal Aquino

2.1.1 - O problema da representação da realidade

Antonio Candido (2006:29), ao se referir à obra de arte, afirma que “dizer que ela exprime a sociedade constitui hoje verdadeiro truísmo”. Entretanto, logo em

seguida, alerta que este fato já foi tido como novidade, representando algo “historicamente considerável”. Segundo ele, no caso específico da literatura, esse momento se deu no século XVIII, através de filósofos como Vico, Voltaire e Herder, tendo sido talvez Madame de Staël, na França, a primeira a dar um passo além dessa idéia inicial ao tratar a literatura também como um produto social que exprimia as condições da civilização na qual era produzida. Essas condições (políticas, econômicas, sociais, culturais etc.) de uma dada civilização estariam, por sua vez, ligadas às contingências do momento histórico, que seria, em última instância, o fator determinante ao qual a obra de arte não poderia escapar.

A concepção de análise da obra literária (e artística em geral) como sendo influenciada pela realidade social tanto é comum à crítica marxista quanto às críticas do Realismo e do Naturalismo e também à crítica moderna, como a de Antonio Candido e Roberto Schwarz. Entretanto, as diferenças no modo como é abordado o objeto literário em cada uma delas são marcantes.

Segundo Schwarz (1987:146), para a crítica marxista a questão política e ideológica está embutida no próprio método de análise, o que acaba por comprometê-lo, uma vez que o esquema sociológico apriorístico – ao qual a obra deve servir de confirmação – acaba limitando a análise e levando-a a confirmar hipóteses equivocadas. Assim sendo, a visão estritamente sociológica, ao ser inserida na análise literária, não só prejudica a recepção e compreensão da obra, como também acaba por confirmar visões analíticas tradicionais, as quais, em geral, prevaleceram ao longo da história.

Quanto às críticas realista e naturalista, o problema residiria no fato de elas, também de forma apriorística, desejarem que a obra de alguma forma espelhasse a realidade. Quanto mais pormenorizada fosse a transposição da realidade para a obra artística (valor documental), maior seria o valor agregado a esta última. Nesse sentido, caberia ao crítico encontrar na obra os elementos que correspondessem à realidade do mundo exterior. Isso acarretaria a falha de a obra nunca ser analisada no seu valor intrínseco, pois a realidade – que deve ser apenas o ponto de partida para a obra, que irá recriá-la a seu modo – passaria à condição de ponto de chegada, de finalidade da representação. Esse método tem base na ciência empírica determinista e até hoje serve de parâmetro a uma parte da crítica literária.

Para Antonio Candido, entretanto, a obra representa um mundo próprio, com sua lógica peculiar, à parte do mundo exterior, embora em relação com este. Segundo ele, a forma da obra de arte por si só impõe um condicionamento dos dados da realidade exterior, que seria o suficiente para dizermos que não se trata mais da realidade objetiva, em estado bruto.

As relações entre literatura e questões histórico-sociais foram analisadas por ele em seu clássico, *Literatura e Sociedade* (1965, 2006), obra na qual monta um painel do equilíbrio dos fatores internos (operações formais) e externos (questões sociais, históricas etc.) que influenciam a estrutura de uma obra literária. Candido alerta que a análise de uma obra não deve se prender em demasia a questões de caráter externo sob pena de acabar se tornando um estudo de sociologia da literatura ao invés de crítica literária propriamente dita. Nesse sentido, apontar certos fatores sociais como responsáveis diretos pelas características de uma obra específica pode levar a uma interpretação exagerada da relevância desses mesmos fatores, além de esconder ou minimizar a importância de aspectos formais para a construção dessa obra. Entretanto, o crítico não nega a importância desses estudos que, devidamente enquadrados em suas respectivas áreas de interesse, podem produzir resultados satisfatórios.

A fim de se evitar esse equívoco nos estudos literários, Candido (2006:22) lembra que o trabalho artístico necessariamente estabelece com a realidade uma “relação arbitrária e deformante”, mesmo quando o artista busca uma certa aproximação com critérios de rigor científico. Dessa forma, os fatores externos não devem ser estudados como “causa” ou “significado”, mas na medida que influenciarem a estrutura da obra – ou seja, tornando-se internos a ela – e assumirem determinadas funções que constituam sua expressividade e, por consequência, o seu sentido global.

Essa visão encontra um paralelo em Anatol Rosenfeld, que estabelece a especificidade da estrutura da obra literária da seguinte forma:

A estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, de valor estético ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel. (Rosenfeld, 2002:13)

A fim de complementar as idéias apresentadas, vejamos dois trechos da entrevista de Antonio Candido (1995), em que o crítico torna claro seu ponto de vista

teórico a respeito da arbitrariedade da obra literária com exemplos retirados de *L'Assommoir* de Émile Zola e *Ulysses* de James Joyce:

Num romance, a pessoa tem que ter casa, mulher, filho, marido, parente, ordenado. Isso tudo aparece... só que de uma maneira composta completamente diferente para o romancista... O *L'Assommoir*. Tem o casal: a lavadeira e o funileiro. Eles vivem lá no cortiço deles... razoavelmente. De repente, eles vão empobrecendo... e caem na miséria. Aí aparece o inverno. Nos trinta anos que viveram antes no romance, o inverno não apareceu. Não havia inverno em Paris naquele tempo? É claro que havia... enquanto eles tinham aquecimento, roupa e salário, o inverno não era problema. Quando o inverno se tornou um problema, ele passa a ser uma necessidade literária. Portanto, não tem nada a ver com o inverno que tem todos os anos... (Candido, UFPE:1995, trecho transcrito de entrevista)

No caso de Joyce, ele alerta para a tentativa de aproximação máxima com a realidade através da representação dos pensamentos do personagem:

Joyce, por exemplo, fez uma tentativa de procurar descrever a vida... do personagem dele... certos momentos do dia... tudo o que ele pensa... O *Ulysses* acaba por um grande monólogo interior em que tudo passa pela cabeça. É uma tentativa extraordinária, lindíssima... um caso extremo, que ainda mostra como é que a literatura se faz de seleção. Essa seleção, portanto, não corresponde à realidade. Ela é uma coisa inteiramente nova. (Candido, UFPE:1995, trecho transcrito de entrevista)

Assim vemos que, segundo o autor, qualquer que seja a forma de representação, ela sempre fará o que ele chama de “redução estrutural” dos dados, ou seja, o autor terá de fazer escolhas para criar sua obra, organizando-a de acordo com uma coerência interna, uma vez que não pode dar conta de toda a realidade exterior.

Isso é verdade não só em relação à obra como um todo, mas também no que diz respeito à caracterização do personagem. Este, aliás, não existe separado da realidade que lhe dá vida. Dessa forma, enredo, personagens e idéias fazem parte de um todo orgânico, inseparável, que podemos perceber nos romances bem realizados (Candido, 2002:54).

A criação de um personagem, portanto, atende, de forma clara ou não, a um critério semelhante ao usado para a criação da narrativa em si. O escritor cria o personagem segundo alguns traços físicos e psicológicos, exigidos pelas necessidades literárias circunstanciais. Essa caracterização é baseada no repertório do escritor, ou seja, na concepção de ser humano que acumulou ao longo de sua vida:

Concorrem para isso [a caracterização do personagem], de modo direto ou indireto, certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio. (Candido, 2002:57)

Se o conhecimento que temos do “outro” e de nós mesmos é sempre restrito, então nada mais natural que a caracterização de um personagem também seja. Essa condição é reforçada por outra limitação de caráter prático, a saber, a dimensão física de qualquer obra, que tem sempre um número finito de páginas. Por esse motivo, a restrição na obra literária é de outra espécie, pois ela é criada e controlada pelo escritor, enquanto a da nossa visão de mundo é fruto do condicionamento de nossos valores. O escritor tem, portanto, a missão de criar personagens que recomponham de maneira convincente a idéia que temos do que é ser humano. É através dos recursos de caracterização que a impressão de vida é transmitida ao leitor, fazendo com que um ser criado, fictício pareça “ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza” (Candido, 2002: 59).

Na nossa busca por uma lógica que explique a complexidade humana, encontramos como aliada exatamente a obra literária. Devido ao caráter de coesão que ela dá ao ser humano, ficamos, nos casos bem sucedidos, com a impressão de totalidade do ser e, então, experimentamos o prazer de acreditar tê-lo finalmente conhecido. Entretanto, como ressalta Antonio Candido, esse conhecimento é apenas um sobrevôo:

(...) mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (ibid)

Voltando agora ao problema da relação entre momento histórico e obra literária, vejamos dois estudos que mostram de maneira complexa a ligação entre esses fatores na composição da estrutura profunda de dois dos romances mais importantes e reveladores da sociedade brasileira do século XIX: *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis.

O primeiro romance foi o objeto de estudo de Antonio Candido em sua *Dialética da Malandragem*. Nesse ensaio, o crítico demonstra que, ao contrário do que pensava a crítica determinista, a força da obra não está na suposta predominância de seu caráter documental, que existe apenas de forma restrita, mas que ela, ao contrário, nasce exatamente da reestruturação da realidade em camadas que não são perceptíveis sem um esforço analítico profundo.

A idéia do romance como reprodução fiel da sociedade brasileira no reinado de D. João VI (início do século XIX) é descartada pelo crítico, uma vez que os informes sobre a sociedade carioca são limitados e esparsos e, principalmente, por se tratar de um enredo restrito tanto espacial quanto socialmente. Quase todas as ações se dão no que hoje constitui a área central da cidade do Rio de Janeiro. Com relação aos personagens, ficam quase que exclusivamente restritos à classe social que o crítico chama de “gente livre modesta”, salvo um ou outro personagem que fica como representante de certo setor: o Major Vidigal, a lei; D. Maria, a gente abastada; dois capoeiristas e as baianas da procissão (só mencionadas), o negro.

Dessa forma, deve-se entender que essa escolha cumpre uma função na narrativa. E é a partir dessa função que o romance (e a obra literária em geral) deve ser analisado, pois é aí que reside o seu vigor enquanto obra de arte:

A força de convicção do livro depende pois essencialmente de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos *dados*. Estes precisam ser encarados como elementos de composição, não como meros informes proporcionados pelo autor, pois neste caso estaríamos reduzindo o romance a uma série de quadros descritivos dos costumes do tempo. (Candido, 1998: 34)

O estudo da estrutura profunda do texto revelou que ele se organiza numa dialética da ordem e da desordem. Os personagens de cada uma dessas esferas passam de uma à outra num vai-e-vem constante. O personagem principal, Leonardo, ora está metido em confusão, ora parece estar pronto a se remediar através da ajuda de algum protetor. O próprio major, defensor ferrenho da lei, alivia sua punição a Leonardo quando solicitado por uma conhecida abastada, D. Maria, que cochicha ao seu ouvido, o que sugere algum acordo ilícito. Essa dialética é permeada de um tom divertido, bem ao estilo da produção cômica e satírica da época do autor, o que o ajudou a criar o que o crítico chama de um “mundo sem culpa”. Dessa forma, a estrutura da obra termina por reproduzir, com humor, a frouxidão em relação às normas no país (ainda presente, daí a atualidade da obra) e

o leitor, então, acaba por tolerar os “deslizes” dos personagens e reconhecer facilmente a sociedade ali proposta.

O que o estudo de Antonio Candido fez então, segundo Schwarz, não foi tentar “encontrar” a realidade na obra, uma vez que não podemos dispor das duas ou estudá-las da mesma maneira. A junção delas se dá através da *forma*, que é “um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos” (Schwarz, 1987:140-141). O que o autor da *Dialética* fez foi recuperar a associação entre realidade social e obra literária da maneira como foi estabelecida pelo escritor. Nesse sentido, o papel do crítico é o de construtor e não o de descobridor:

Nestes casos, o crítico tem de *construir* o processo social em teoria, tendo em mente engendrar a generalidade capaz de unificar o universo romanesco estudado, generalidade que antes dele o romancista havia percebido e transformado em princípio de construção artística. Esse trabalho, se responde à finura de seu objeto, produz um conhecimento novo. (Schwarz, 1987:140)

Vemos assim, que o fato de o romance não incluir todas as classes sociais não se constituiu em seu ponto fraco, muito pelo contrário. A estruturação das relações internas de uma classe quase exclusiva revelou uma riqueza que tem um paralelo muito interessante com a complexidade das relações sociais no Brasil de então (e de hoje).

Com relação ao segundo romance, o estudo de Roberto Schwarz (1998) estabeleceu uma relação muito interessante entre a figura do narrador-defunto Brás Cubas e as classes dominantes no Brasil do Segundo Reinado.

No Primeiro Reinado, a elite nacional não aceitava mais as justificativas absolutistas portuguesas, usadas para governar o país durante todo o período colonial já que, crescendo em importância política, essa elite naturalmente desejava concentrar todo o poder político. Entretanto, ao atingir seu objetivo, as idéias libertárias e progressistas que defendia jamais foram postas em prática. Mantendo a cultura escravista e o lucrativo tráfico de escravos, a nova elite apenas se aproveitava da forma de exploração já existente. Dessa maneira, os mesmos ideais defendidos pela burguesia que ascendeu ao poder na Europa, derrubando o Antigo Regime e instituindo o capitalismo industrial, aqui serviram apenas à confirmação de um sistema econômico atrasado, contradição que atrelou o Brasil definitivamente à

condição de país periférico, importador dos produtos e da cultura de países capitalistas desenvolvidos como Inglaterra e França.

Dada a permanência da exploração da mão-de-obra escrava e a falta de acesso da população livre a melhores condições de trabalho e educação, as novas ciências e a filosofia em voga na Europa, ao serem importadas, tinham aplicação prática muito limitada, terminando muitas vezes por se tornar apenas especulações teóricas a serviço dos prazeres da elite. Dessa forma, as “novidades do espírito” (Schwarz, 1998:40) passavam a ser modismos que se sucediam sem o devido aprofundamento, resultando em um conhecimento sem conseqüências para o progresso da sociedade como um todo.

É precisamente essa volubilidade que Machado de Assis explora no narrador de seu romance. Ao colocar Brás Cubas como um interessado por todos os tipos de conhecimento (filosófico, científico, histórico), ele representa a elite de seu tempo, atenta a tudo que surgia de novo, mas pouco propensa a se ocupar efetivamente com qualquer dessas idéias. Essa opção foi fruto do processo de entrada do Brasil na modernidade dentro do “desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo” (Trotsky apud Schwarz, 1998), que previa a adesão das nações periféricas de forma subalterna.

O narrador demonstra não ter levado qualquer projeto a sério durante sua vida. Todas as suas idéias morreram no nascedouro, pois não tinham motivações profundas; ele apenas queria um caminho que lhe proporcionasse bem-estar com um mínimo de esforço.

A ironia machadiana, entretanto, não foi percebida pelos leitores de seu tempo (e nem pela crítica determinista) que se viram refletidos de maneira positiva na suposta erudição do personagem, o que revela a incapacidade da elite em perceber o próprio cinismo. Nesse sentido, o narrador termina por revelar que sua volubilidade expressa uma “satisfação de amor-próprio” (Schwarz, 1998:40) que permitiu à elite brasileira cometer atrocidades com base na suposta superioridade em relação às classes menos favorecidas.

Essa volubilidade do narrador foi transposta para a forma da narrativa, gerando um enredo propositadamente sem conflitos aparentes e com fraca ligação entre os capítulos, dando a impressão de história sem uma certa motivação, o que representa, na verdade, o próprio vazio existencial do narrador e, por extensão, da elite nacional da época do escritor.

Temos, assim, na breve apresentação dos estudos desses dois romances, uma boa noção da importância da relação entre momento histórico e estrutura narrativa no sentido mais profundo que ela pode assumir. A relevância dos aspectos externos não pode, portanto, ser negligenciada, muito menos exagerada, a fim de que a adequação desses fatores à estrutura interna da obra seja o elemento no qual o trabalho crítico se concentre efetivamente.

2.1.2 - A visão de classe média como foco narrativo

Veremos agora como se organiza a estrutura geral do livro dado o ponto de vista narrativo, baseado numa visão de classe média, e a maneira de compor a partir da influência da linguagem cinematográfica.

Para compreendermos a forma da narrativa, devemos atentar para o fato de que o narrador, por ser em primeira pessoa, tem visão limitada dos acontecimentos, desconhecendo, portanto, muitos dos eventos que decidirão sua própria sorte. A essa limitação, alia-se o fato de que Ivan é o personagem mais fraco de toda a trama, o que determina a tensão ao longo do romance.

Seu ponto de vista denuncia uma lógica típica de classe média, uma vez que acredita que com dinheiro todos os problemas estarão resolvidos. Ao contrário de Anísio, que é matador profissional, e de Alaor, que tem uma casa de prostituição de menores em associação com um policial corrupto (Norberto) – ele não tem a noção exata do que pode acarretar a sua decisão de eliminar Estevão (o sócio majoritário) e, por essa razão, não consegue enfrentar a pressão gradativamente maior que ocorre após a execução do crime. Ivan acha que pode mandar matar Estevão e depois simplesmente voltar à vida normal. Sua recusa de se reconhecer como criminoso e a incapacidade de enfrentar as novas circunstâncias como tal – ao contrário de Anísio e Alaor, que têm plena consciência do que fizeram – determinam o fracasso de seus planos posteriores.

A impossibilidade de enxergar a realidade sob outra perspectiva impede que Ivan saiba lidar com surpresas como, por exemplo, a atitude de Anísio em querer participar dos negócios da construtora ou a descoberta de que Paula (sua amante) é uma das garotas de programas de Alaor. Nesse sentido, sua visão de classe é o fator que dá unidade e determina a forma global da obra. A limitação de Ivan fica visível assim que se realiza o primeiro contato com o matador. Este conta

que certa vez havia arrancado as unhas do pé de uma de suas vítimas e furado seus olhos, o que gera uma reação de nojo no narrador, que pensa até em desistir do plano:

Eu fiquei em silêncio, de estômago revirado, dentes apertando o horror que sentia. Pensei em dizer a ele que mudara de idéia e queria cancelar tudo. Mas olhei para Alaor e vi que era impossível: nosso navio já estava muito longe do porto. (Aquino, 2002:15)

Alaor, ao contrário, até pede a Anísio que maltrate Estevão antes de executá-lo. Quando Anísio lhes pergunta sobre como desejam que Estevão seja morto, a diferença entre as atitudes de Ivan e Alaor fica clara:

Olha, Anísio, o que interessa é que você tire o Estevão do nosso caminho, eu disse, fazendo força para não vomitar ali mesmo. Como você vai fazer isso é problema seu.

Ah, não, Alaor interveio. Estamos pagando caro e eu quero que aquele filho da puta sofra.

Aquilo me chocou. Pessoalmente, não conseguia sentir raiva de Estevão. Ele estava me atrapalhando e eu queria tirá-lo da frente, só isso. Mas Alaor parecia estar se vingando de algo que eu desconhecia. (Aquino, 2002:15)

Mais à frente, o discurso de Alaor revela uma frieza ainda maior, demonstrando sua capacidade de lidar com o crime de forma bastante racional, literalmente jogando com as circunstâncias, algo que não é possível para Ivan, devido ao modo como encara a sua participação no plano. Nessa passagem, logo após o encontro com Anísio, Ivan critica a atitude de Alaor de ter demonstrado prazer ao ouvir a história cruel contada pelo matador:

(...) bem que você gostou da história. Achei que você ia gozar escutando aquelas barbaridades.

Como você é ingênuo, Ivan. Aquilo foi só jogo de cena. O Anísio queria impressionar a gente, mostrar que é fodão. Ele até pode ter matado o cara, mas duvido que tenha feito aquilo tudo. Eu só cumpri a minha parte: fingi que acreditava pra ele ficar contente. (Aquino, 2002:18)

A partir de uma visão burguesa da relação contratante-contratado, Ivan age como se estivesse pagando por um serviço qualquer, do qual se exige uma garantia:

E se esse cara sumir com a nossa grana e não fizer nada do que foi combinado?

Porra, Ivan, larga mão de ser pessimista. O homem é um profissional, você não viu? E depois foi o Norberto que indicou, não tem erro. O Anísio é quente.

Mas não temos garantia nenhuma.

O que você queria? Que ele desse um recibo pra gente? Essa é boa. Já pensou? “Recebi a quantia de 10 paus como adiantamento pela eliminação do senhor Estevão Araújo”, Alaor riu de sua piada. Essas coisas não funcionam assim, Ivan. Temos que confiar no cara. (Aquino, 2002:17)

Como consequência dessa nítida limitação, não tardam a aparecer os primeiros sinais de perturbação psicológica em Ivan. Isso transforma a percepção que tem das coisas ao seu redor, fazendo-o associar tudo o que vê ou sente com o crime:

Paramos num sinal e *uma velha desgrenhada* se aproximou, tentando vender chocolates. Acionei os vidros, verifiquei a trava da porta do carro ...Arranquei assim que o sinal abriu e pude ver, pelo retrovisor, que a mulher permaneceu falando e gesticulando, como se estivesse *nos lançando alguma maldição*. (Aquino, 2002:18, grifos nossos)

Esse tipo de associação (velha como bruxa agourenta) naturalmente só poderia ocorrer a um narrador angustiado como Ivan. Se a história fosse contada por Alaor ou Anísio, talvez essa personagem secundária nem existisse, uma vez que não representaria informação relevante para a construção do ponto de vista narrativo. Aqui temos o ponto de vista da classe média urbana brasileira em geral, que encara as pessoas que trabalham nessa condição antes de tudo como uma ameaça à sua segurança. Nesse caso, essa visão de rejeição ao excluído – associada à pressão gerada pelo envolvimento com o crime – faz com que o narrador veja a vendedora de forma sombria, o que também pode ser interpretado pelo leitor como uma antecipação negativa da sorte de Ivan (na verdade, é Ivan que antecipa essa sorte negativa, ele pressente que não vai agüentar).

A partir desse momento, o narrador – em virtude de sua visão de classe e de sua insegurança, lembrando do transtorno pelo qual havia passado ao tentar convencer Estevão a participar de uma concorrência ilícita – assume uma condição de autodefesa, tentando convencer o leitor e a si mesmo de que acreditara que o que havia feito era certo. Vemos essa atitude no momento em que relata a alegria de seu parceiro, que está ansioso para assumir o controle da empresa:

Sem o Estevão para encher o saco, vamos enjoar de ganhar dinheiro (...). A gente agora vai decolar, você vai ver. (Aquino, 2002:18)

Eu também deveria estar feliz. Mas não conseguia. Estava me sentindo sujo, cansado, doente. Tentava racionalizar, lembrando que Estevão nos colocara contra a parede por causa do negócio de Brasília. *Não havia saída. Era ele ou nós. Aquilo que estávamos fazendo era auto-defesa.* Mas esse tipo de pensamento não servia para me alegrar. Olhei para Alaor, que batucava eufórico no painel do carro, falando de um endereço onde iríamos nos divertir muito, e invejei-o. (Aquino, 2002:19, grifo nosso)

Vale a pena observar que, mesmo nas situações menos importantes, a fragilidade de Ivan em relação a Alaor e Estevão confirma a passagem acima. O momento em que o narrador relembra a disputa para ver quem teria o nome em primeiro na placa da construtora simboliza a sua desvantagem em relação aos outros dois sócios:

Estevão dizia que, por ser o sócio majoritário, seu nome devia ser o primeiro entre os engenheiros responsáveis pela obra. Alaor, na condição de encarregado do acompanhamento, não queira ser o último. Nem eu. Besteiras de recém-formados. A solução partiu de Alaor que, numa manobra esperta, sugeriu a colocação dos nomes em ordem alfabética. Por isso aparecia em primeiro. E eu em último. Estevão tinha se rendido ao critério, mas nunca se conformara. (Aquino, 2002:43)

Devemos, entretanto, compreender que essa alegação pode ser também mais uma tentativa do narrador de se fazer de vítima a fim de atrair a simpatia do leitor. Observando atentamente, o narrador se revela covarde, incapaz de assumir seus próprios atos. Mesmo quando finalmente percebe que errou, tenta equiparar seu erro a outro qualquer, com se tivesse sido um simples deslize momentâneo e não efetivamente um assassinato, fruto de sua ambição. Ao se referir aos policiais que passam em uma viatura em frente ao edifício onde Paula mora, diz:

Nossos olhares se cruzaram e o policial que dirigia moveu a cabeça, num cumprimento. Retribuí. E respirei. Um homem de bem, devem ter pensado. *E eu era. Um homem de bem que havia feito uma grande besteira.* (Aquino, 2002:110, grifo nosso)

Ivan tem, portanto, uma visão distorcida, autopiedosa de si mesmo, e atribui às circunstâncias a responsabilidade por seu erro. Não consegue perceber que é tão criminoso quanto Alaor e, por isso, o critica. Duas passagens revelam essa indignação contra a falsidade de seu parceiro. Na primeira, Alaor finge tristeza no velório de Estevão e Silvana; na segunda, os dois parceiros, juntamente com o

pai de Estevão (Dr.Araújo) e a herdeira (a filha Marina), conversam sobre o futuro da empresa, quando Alaor finge se emocionar ao lembrar de Estevão:

Alaor manteve no rosto durante todo o tempo uma expressão de quem havia sofrido uma grande perda. Um verdadeiro artista. Pouco antes de os caixões serem levados para o mausoléu da família Araújo, ele se postou ao lado deles. Acompanhei com atenção aquele teatro. Alaor permaneceu imóvel, de braços cruzados e de cabeça baixa, por longos minutos. Achei aquilo constrangedor. Mas o show ainda tinha mais atrações: ele pegou um lenço no bolso do paletó e só então me dei conta das lágrimas em seu rosto(...)Naquela hora, eu quis sumir dali.(Aquino, 2002:58-59)

O Estevão gostava muito desses dois, ele disse, segurando a mão da neta. Uma vez, seu pai comentou que eles eram dois irmãos que ele tinha encontrado no mundo(...)

Os olhos de Alaor marejaram. Que filho da puta, eu pensei, deveria trabalhar na televisão. (Aquino, 2002:86)

Ivan é tão preso à sua visão de classe que acredita poder apagar seu erro, por isso, tenta restabelecer a ordem em sua vida, sempre a partir de uma visão pequeno-burguesa. Primeiro, de maneira ingênua, sugere a Alaor simplesmente que ele e Marina comprem a sua parte na construtora. Depois, consciente de que essa solução é inviável, tenta fugir; entretanto, a forma como pretende recomeçar a vida, revela ainda uma visão limitada da realidade:

Eu vou sair da construtora. Quero vender a minha parte.

Que besteira é essa, Ivan? Agora que nós vamos começar a ganhar dinheiro, você quer sair?

Eu não estou gostando do rumo que as coisas tomaram... (Aquino, 2002:97)

.....
Parei diante da cena parisiense registrada por Cartier-Bresson. Eu estava emocionado. Toquei o quadro: Paris era um bom lugar para refrescar a cabeça enquanto eu decidia que rumo daria à minha vida. (Aquino, 2002:111)

O narrador-personagem, como vemos, compreende o mundo através de uma ideologia bastante peculiar, individualista e, conseqüentemente, demonstra pouco valor pelo ser humano, o que fica patente na forma “higiênica” como tenta tratar do assassinato de Estevão. Com o distanciamento temporal dos fatos, passa a compreender melhor o seu erro, porém ainda não é capaz de assumi-lo de forma integral.

O que vemos em conseqüência dessa lógica de classe é uma narrativa construída em torno das *obsessões* do narrador-personagem. Por querer lidar com o

lícito e o ilícito da mesma forma, não percebendo que é integralmente um criminoso, Ivan vê sua situação se tornar um grande impasse. Começa, então, a se sentir pressionado por Anísio e por uma suposta perseguição policial, além de apegar-se a Paula como uma forma de alívio das tensões e de possibilidade de recomeço de vida.

Ivan acredita, assim, que após pagar o serviço de Anísio poderá continuar sua vida normalmente. Entretanto, o matador age de forma inesperada:

Ele pegou um maço de notas e guardou no bolso. Então fez algo inesperado: deslizou a pasta sobre a mesa, na minha direção(...)

Se ficar comigo, acabo torrando tudo em besteira. Vocês podem guardar pra mim?

Não complica, Anísio, pega o dinheiro(...)

Põe num banco, eu disse(...)

Já entendi, vocês querem ficar livres de mim...Vocês podem precisar de mim outra vez...Posso cuidar da segurança de vocês. (Aquino, 2002:74-75)

Demonstrando maior segurança, Alaor aceita a condição, esperando resolvê-la no momento oportuno, enquanto Ivan fica profundamente perturbado:

Por que você topou esse negócio, Alaor? O Anísio vai foder a gente.

O que você queria que eu fizesse? Agora não é hora de criar atrito.

Acho que a gente entrou numa fria.

Calma, Ivan, eu vou falar com o Norberto, pra ver o que ele acha. (Aquino, 2002:77)

A partir daí, um acúmulo de tensão passa a pesar sobre Ivan, o que transparece durante e após o almoço da nova presidência da construtora. Já pressionado por uma entrevista do Delegado Junqueira a respeito do caso Estevão (na qual fica com a impressão de desconfiança do delegado), agora Anísio também passa a ser presença constante nos pensamentos de Ivan:

Enquanto conversávamos, aproveitei para dar uma espiada nos outros clientes do restaurante. A maioria vestia terno. Executivos, homens de negócios, era o que pareciam. Imaginei se um deles não seria *um policial nos vigiando...*

De volta do almoço, eu disse a ele:

Vou chamar alguém pra fazer uma varredura nos telefones...

Pára com isso, Ivan. Essa história já encheu o saco.

E se *aquele delegado* grampeou nossos telefones?...

Que paranóia do caralho.

Ele pode estar escutando as nossas conversas.

Você precisa de férias, Ivan, está ruim da cabeça. O caso tá arquivado...

E o Anísio?...

O Anísio é apenas um detalhe em aberto. Vamos resolver na hora certa.

Ah é? E como? Matando ele? (Aquino, 2002:86-87, grifos nossos)

A escalada de Anísio se torna evidente para Ivan no momento em que descobre que o matador e Marina estão namorando. Isso reforça o seu estado de alerta, pois a união dos dois representa um risco ao seu controle sobre a construtora, seu maior bem material:

(...) na manhã do terceiro dia, ao chegar à construtora, eu descobri que não existe nenhuma situação ruim que não possa piorar...Os cabelos dele e os da garota que dirigia o carro estavam molhados. Como se os dois também tivessem acabado de sair de um motel. Eles se beijaram. Ele entrou na construtora sem me ver. Ela arrancou com o carro. Anísio e Marina. (Aquino, 2002:87)

Com Ivan se sentindo perseguido pela polícia e vendo Anísio participando ativamente da vida de Marina, suas atenções se voltam para Paula, sua outra obsessão, que representa tanto uma forma de fuga daquele cerco como uma maneira de compensar a falência de seu casamento com Cecília. À medida que percebe o agravamento da situação, seu apego à jovem aumenta. Na casa do litoral, Ivan quer estender seu fim de semana, pois não sente vontade de retornar à construtora e, conseqüentemente, ao convívio com Anísio:

Daqui a pouco temos que subir, ela disse. Que pena, está tão bom.

Eu havia explicado a ela minha situação com Cecília. Paula dissera que, em princípio, aquilo não a incomodava, só não queira ser o pivô de nada.

Vamos ficar mais um dia...

É uma tentação. Mas você não tem que trabalhar amanhã?

Tenho, eu disse.

Essa era a pior parte. Eu não estava com um pingão de vontade de aparecer na construtora. E tinha vários motivos para isso. *O principal era Anísio.* (Aquino, 2002:74, grifo nosso)

A narrativa em primeira pessoa permite também uma possibilidade de construção que agrega tensão ao discurso de Ivan. Trata-se dos bastidores da trama. À medida que a narrativa se aproxima de seu clímax, o narrador passa a ter menos conhecimento sobre o que acontece, o que significa uma perda crescente do controle de seu próprio destino. Com isso, passa a especular mais do que propriamente afirmar:

VI a notícia no jornal por acaso.

Um empresário do setor de materiais de construção havia morrido num assalto...Achei a notícia curiosa. E incompleta: não mencionava as outras atividades do morto, que, além de empresário, era um conhecido agiota. Eu e Alaor devíamos um bom dinheiro para ele. Não podia ser coincidência. Fui até a sala de Alaor...

Você teve alguma coisa a ver com isso? Você está usando o Anísio pra resolver os nossos problemas? (Aquino, 2002:99-100)

Essa situação, coincidência ou não, levanta as suspeitas de que Alaor e Anísio já estão tramando juntos contra ele. Quando finalmente percebe que só lhe resta fugir, Ivan pressiona Paula por uma decisão urgente e, novamente, especula:

(...) Quero começar uma vida nova bem longe daqui. Você vem comigo?

Eu não posso largar tudo assim, Ivan, de uma hora pra outra.

Pode, sim, Paula. É só querer...

Eu preciso de um tempo, Ivan. Essa é uma decisão séria.

Eu sei que é. Só que eu não tenho muito tempo. (Aquino, 2002: 106)

.....

O QUE Alaor faria? Chamaria a polícia? Isso ele não iria fazer, eu sabia. Era um dos meus trunfos...Talvez Alaor colocasse Anísio no meu encaixo. Não. Ele também não poderia fazer isso. E mesmo se fizesse, nunca me encontrariam. (Aquino, 2002: 110)

Interessante observar que, em várias das citações feitas até aqui, ou Anísio é o assunto central ou passa a sê-lo, sobrepondo-se ao assunto principal. Como vemos, esse tipo de construção em que a lembrança do matador desvia o foco da atenção do narrador se repete, marcando, na estrutura do romance, a inquietação pela qual passou o narrador-personagem, que tenta recriar para o leitor, no presente, a tensão por ele já vivida.

Paralelamente a essa estrutura narrativa criada em torno das obsessões do narrador, temos ainda, dentro de sua tentativa expiatória, uma outra forma de construção que visa a estabelecer uma ligação entre ele e a figura paterna. Nesse sentido, o papel exercido por seus pais se torna mais um meio de caracterização psicológica de Ivan, o qual também aponta para a sua fragilidade emocional.

É através das referências a seu pai e da opinião de sua mãe que podemos completar seu perfil psicológico. Dessa maneira o narrador-personagem procura compreender melhor sua própria personalidade, talvez numa busca pelas razões que o levaram a se envolver num crime bárbaro como o assassinato de seu sócio Estevão.

Seu pai (que já havia se suicidado antes do início da narrativa) carregara uma marca física, que também tinha um sentido simbólico e misterioso para Ivan: a

tatuagem de uma serpente enrolada num punhal no ombro esquerdo. Para Ivan, ela devia guardar algo terrível e talvez escondesse não só a chave para o passado de seu pai como também para uma possível herança comportamental.

A ligação, de base psicanalítica, estabelece forte relação do filho com a figura paterna através de um sonho de Ivan. Este é um elemento importante na construção do personagem Ivan, pois é motivado pela tatuagem de Mirna, a garota de programa com quem se relaciona após ele e Giba terem contratado o matador Anísio. A tatuagem da garota ativa a lembrança da tatuagem do pai, que permanece na mente de Ivan, sendo recuperada no sonho:

Quando Mirna despiu a calcinha, pude ver uma pequena tatuagem colorida, que se misturava aos pêlos alourados de seu púbis, ficando semi-oculta. Um dragão.

Meu pai tinha um símbolo tatuado no ombro esquerdo, um círculo, no interior do qual havia uma serpente enrolada numa espécie de punhal. Uma coisa sinistra. (Aquino, 2002:22)

.....

Lavei o rosto e, no momento em que peguei a toalha para enxugá-lo, recuperei o sonho que tinha me assustado. Nele, meu pai aflito me pedia ajuda para livrar-se de sua tatuagem. (Aquino, 2002:26)

A relação com o pai é reforçada pelo discurso da mãe, a quem Ivan recorre nos momentos difíceis. No capítulo 10, em uma conversa, a mãe lhe confirma a semelhança com o pai. A visita de Ivan à mãe ocorre num momento crucial da narrativa, exatamente quando percebe a ligação entre Anísio e Marina.

A visita representa, portanto, uma tentativa de encontrar alívio (que buscará também com Paula) e explicações para o suicídio do pai, o que Ivan não consegue:

(...)Uma atmosfera irreal me cercava. As coisas aconteciam sem controle. Um princípio de loucura. (Aquino, 2002:85)

Você é igual a seu pai(...)Seu pai era um homem fraco, Ivan...
Ela não disse mais nada e eu sabia que não adiantaria insistir. Eu era igualzinho a meu pai. Um fraco e estava apavorado. (Aquino, 2002:90-91)

Percebemos, dessa forma, que na narrativa literária os referenciais familiares são uma fonte de informação importante sobre Ivan, que até essa última conversa com sua mãe ainda tenta restabelecer alguma ordem ou ao menos encontrar explicações para o rumo inesperado que sua vida tomou.

No que diz respeito à estrutura narrativa, uma constatação importante relaciona-se ao modo como o capítulo 3 é construído. Ao invés do uso do pretérito, como na maioria dos casos em que se dirige diretamente ao leitor, o narrador-personagem usa prioritariamente o presente. Esse aspecto o aproxima do narrador cinematográfico, uma vez que dá ao texto uma característica de “aqui-e-agora”, como se o capítulo fosse uma espécie de roteiro, já escrito para ser filmado. Ivan relata o instante imediatamente anterior à sua conversa com Estevão sobre o esquema ilícito com Rangel. As indicações são claras de que se trata de um momento delicado e se assemelham às instruções de um roteiro:

Estevão está sentado à minha frente, folheando sem muito interesse uma revista de arquitetura e decoração, enquanto eu reviso os cálculos de um projeto. Várias vezes ele levanta os olhos da revista e me observa, dissimulado. Percebo isso sem precisar desviar a atenção do que estou fazendo, sem necessidade de olhá-lo de modo direto. Estevão quer me falar alguma coisa(...) (Aquino, 2002:33)

Aliado a isso, o recurso predominante ao diálogo, com a constante descrição das sensações e do estado psicológico momentâneo do narrador-personagem tenta recriar no presente a angústia do passado. No capítulo 12, por exemplo, temos a passagem, na qual Ivan compra uma arma ilegal de Edésio, o segurança do bar que freqüenta:

Cuidado, tá carregado.
 (...)tive vontade de perguntar se Edésio não via perigo em manter uma arma carregada em casa(...)
 Coloquei-o na cintura e cobri com o blusão. Percebi que iria me incomodar quando me movimentasse.
 É o tipo de revólver mais comum(...)Nunca falha quando você precisa(...)

Tô comprando pra me proteger(...)
 Paguei e saí aliviado. A sala abafada estava me deixando zozzo.
 (Aquino, 2002:102)

Esse tipo de construção marca a narrativa do início ao fim como mais uma característica que revela uma composição semelhante à de roteiro. As ressalvas constantes do narrador dão, no conjunto da obra, a ilusão de toda uma narrativa em tempo real, uma vez que não há grandes pausas meditativas ou de cunho filosófico (as quais poderiam quebrar a sensação de presente da ação descrita), num desenrolar em que prevalece certa cronologia.

Além desses aspectos de ordem lingüística, a própria forma gráfica do texto aponta para a estrutura cinematográfica. Em diversos capítulos, existe uma fragmentação interna através do maior espaçamento gráfico entre determinadas passagens do texto, diferentemente do que em geral ocorre na maioria dos romances, em que temos capítulos de estrutura única. Esses “cortes” indicam elipses diegéticas semelhantes àquelas entre capítulos distintos, ou seja, os capítulos estão subdivididos em espécies de “cenas”. A estratégia em questão é usada a partir do capítulo 2 e se repete com maior frequência nos últimos capítulos, em especial nos de número 11, 13 e 14, em que a troca rápida de “cenas” acelera a narrativa rumo ao seu final. Com isso, percebe-se que o texto escrito passa por um processo semelhante ao da montagem cinematográfica, em que cortes e colagens são executados. Vejamos o exemplo retirado do capítulo 11:

O RUÍDO dos caminhões e carros que trafegavam pela Marginal Tietê entrou pelo vitrô do banheiro junto com a claridade da manhã...Voltei para a cama...Paula se espreguiçou e virou-se na cama...Paula deitou-se ao meu lado.

Já pensou? As praias devem estar desertas nessa época do ano, ela disse.

ALAOR chegou atrasado ao restaurante...

Puxei meu braço. E esbarrei no copo de água, derrubando-o sobre a mesa. A água respingou na camisa de Alaor. Vi que ele fazia força para manter o controle. Suas mãos tremiam um pouco e ele começava a transpirar. Eu também estava trêmulo.

O MUNDO começou a desabar ao meu redor. Uma noite ao chegar em casa, encontrei a empregada me esperando na cozinha...E descobri que minha mulher tinha saído de casa...Tive um palpite e liguei para a casa da mãe dela. Cecília atendeu...

É definitivo?

É sim, Ivan...

Você tem outro?

Ah, vá se foder, Ivan, ela disse.

E bateu o telefone. (Aquino, 2002:95-97)

Como vemos, os trechos correspondem a eventos que ocorrem em espaços e momentos bem distintos. Além do espaço entre os trechos, estes são sempre iniciados em caixa alta, da mesma maneira que ocorre na passagem de um capítulo ao outro, para ressaltar a elipse.

Dessa forma, vemos que a escrita literária de Marçal Aquino é influenciada por sua condição de roteirista e que a soma de ação com certa psicologia, além de revelar a visão de mundo fortemente ideológica do narrador, já poderia indicar ao diretor uma possibilidade de trabalho para a adaptação fílmica.

2.2 - O filme de Beto Brant

2.2.1- A Retomada do cinema nacional

O início da década de 1990 viu a produção cinematográfica brasileira decrescer a níveis extremamente baixos. Essa queda foi motivada especialmente pela extinção da Embrafilme durante o governo Collor, deixando os produtores sem o apoio financeiro necessário à produção de novos filmes. Em meados da mesma década, entretanto, a aplicação da Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, deu novo impulso ao cinema nacional, cuja produção cresceu e se estabilizou “em torno de 20 a 30 novos títulos por ano” (Oricchio, 2003: 27).

A Retomada do cinema nacional proporcionou o surgimento de uma gama de filmes com temas que variam desde o entretenimento puro, sem compromisso com as grandes questões nacionais (os da Xuxa e dos Trapalhões, por exemplo) à exposição de um Brasil dilacerado pelas mazelas sociais (*O invasor* e *Abril despedaçado*, por exemplo). Esse período – que se estendeu, segundo Oricchio, apenas até o início da década atual, tendo já completado um ciclo – pareceu favorecer a convivência relativamente pacífica entre visões e interesses bastante distintos. Para ele, essa condição peculiar é fruto não só dos novos incentivos à produção, mas também do próprio momento histórico em que os filmes estão inseridos:

Essa variedade de oferta, que não é apenas de gêneros, mas de estilos, pode ser entendida de outra forma. Ela refletiria também a típica fragmentação mental do homem dos anos 1990. Com o chamado “fim das utopias”, cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades. (Oricchio, 2003:30)

Esse quadro é confirmado por Ismail Xavier, que declara não haver uma “união proclamada em torno de um ideário”, uma vez que “não há pensamento dominante, proclamações de vulto a provocar cisões, confrontos, neste quadro.” (Xavier apud Nagib, 2002:10).

Preocupados com os problemas socioeconômicos brasileiros, derivados da histórica desigualdade social, alguns diretores da Retomada não perderam a oportunidade de apresentar a violência como o grave sintoma dessa sociedade marcada por um abismo social que insiste em se perpetuar.

Nesse sentido, a comparação com o Cinema Novo tornou-se inevitável, uma vez que a favela e o sertão novamente foram eleitos espaços privilegiados para a observação de nossa realidade. Diretores do Cinema Novo, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, criaram novas possibilidades estéticas, passando a ser referência para os novos diretores, muitos dos quais revelam admiração por esses mestres. É o caso de Walter Salles que – ao citar diversos ciclos do cinema mundial (*Westerns*, *Nouvelle Vague*, Neo-Realismo italiano, Cinema Novo etc.) como influências na sua formação – admite que o ciclo brasileiro é o que mais o fascina:

Mas, de todos os ciclos, aquele pelo qual tenho a maior admiração é o Cinema Novo, pelo fato de que pela primeira vez tive a oportunidade e a possibilidade especulares de ver o rosto do Brasil na tela. Os cinema-novistas fizeram um pouco daquilo que os neo-realistas haviam feito alguns anos antes, e foram além.” (Salles apud Nagib, 2002:417)

Segundo Oricchio, essa admiração se reverte em clara influência no final de *Abril despedaçado* (2001), quando o personagem Tonho busca “...o mar, esse elemento arquetípico, sempre disponível em sua densidade simbólica para fins de ficção” (Oricchio, 2003:95), uma citação da cena final de Manuel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha.

Entretanto, apesar de o tom de denúncia ser uma marca que une os dois períodos, a arte da Retomada representa muito mais a nossa perplexidade diante de uma sociedade tão injusta e desigual do que propriamente a indicação de algum caminho como se buscava no Cinema Novo. É nesse sentido que Jean-Claude Bernardet acredita que qualquer comparação mereça a devida ressalva, uma vez que no Cinema Novo havia “uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do

movimento...proposta absolutamente ausente nos cineastas de hoje” (Bernardet apud Nagib, 2002: 17).

No início da década de 60, como bem aponta Xavier (1993:9), a América Latina vivia um momento de agitação revolucionária, no qual era grande a expectativa de transformações substanciais na realidade política e econômica do continente. No Brasil, o Cinema Novo assumiu a intenção de transformar a realidade. É bem verdade que sua tônica de crença na superação do atraso, na “promessa de felicidade” (Xavier,1993:13), como vemos no personagem Manuel – que ruma gradativamente para sua emancipação em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – deu lugar, a partir do golpe militar, a uma visão mais sarcástica e menos esperançosa – como a de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) – fruto da desilusão com o fracasso do projeto de emancipação nacional, abafado pela opressão imposta pelo governo militar. Entretanto, no segundo período, manteve-se expressa a consciência política, indispensável para a manutenção de uma arte que continuou a pensar o país de forma crítica.

Hoje, passada a ditadura, a democracia brasileira se revelou muito aquém de nossas expectativas. A extinção do cerceamento oficial das liberdades não permitiu aos indivíduos se tornarem plenamente livres, pois os mecanismos de exclusão socioeconômica permanecem intactos. As desigualdades estão longe de serem resolvidas, o que é um fator diretamente responsável pela escalada incessante da violência em nosso país. O agravamento da violência, em especial nas grandes cidades, tem nos envolvido num pesado clima de descrença nas autoridades, uma vez que demonstra o desinteresse das lideranças políticas brasileiras em atender às necessidades da maior parte da população.

Naturalmente, a Retomada é o produto artístico desse confuso momento histórico. Se, muitas vezes, os problemas brasileiros nos parecem quase insolúveis, por não sabermos exatamente por onde começar a resolvê-los, por sua vez o cinema da Retomada também parece mostrá-los dessa forma. É o caso específico da violência, já tão banalizada no Brasil que às vezes parece não ser fruto do caos social, mas simplesmente da desumanidade despropositada, que brota do nada. Algo que parece beirar a loucura.

Oricchio observa que essa é a forma de representação da violência em *Cidade de Deus*, onde a comunidade parece ter se desenvolvido de forma isolada das condições impostas pelo mundo exterior:

O romance pode ser acusado de falta de contextualização, e o filme dele tirado não fica atrás. Como se aquele microcosmo tivesse nascido de si mesmo, fosse o seu próprio ovo de serpente e não dependesse, da origem ao crescimento desordenado, de algo que lhe é infinitamente mais amplo e mais poderoso – a estrutura da sociedade como um todo. (Oricchio, 2003:13)

O crítico aponta ainda a influência da cinematografia de Quentin Tarantino no trabalho do diretor Fernando Meirelles, uma vez que *Cidade de Deus* (2002) é de uma fluidez que agrada e prende o público, apresentando a violência com “certa espetacularização” (Oricchio, 2003:158), o que é típico do cinema norte-americano, notadamente mais comprometido com o entretenimento. Para Livia Duarte (2006), parte do problema se deve ao fato de que a maioria das cenas de crime em *Cidade de Deus* é acompanhada por um samba ou música de discoteca, o que aumenta o clima de “euforia” e transmite a idéia de uma violência praticada por pura maldade ou diversão.

Apesar da falta de aprofundamento quanto às motivações da violência, a criminalidade é apresentada como um dos males de nossa sociedade e, portanto, não se pode dizer que o filme é estritamente feito à moda norte-americana, pois nele a violência pode estar banalizada, mas certamente não é elogiada como ocorre em Hollywood. Entretanto, a exploração bastante competente dos recursos técnicos – que costuma agradar o público em geral – tornou a violência do filme mais fácil de se digerir, portanto, menos incômoda.

De forma diversa, *O Invasor* de Beto Brant apresenta uma linguagem menos aprazível. Preferindo a sugestão ao tiroteio, a montagem truncada à montagem fluida de *Cidade de Deus*, Brant procurou mostrar que a violência está em toda parte e é responsabilidade de todas as classes sociais. Nesse sentido, a falta de limites na busca pelo poder econômico e a movimentação entre área nobre e periferia trazem à tona essa ligação dos dois lados pela violência, mostrando-a como um problema social mais amplo.

Entretanto, nem *Cidade de Deus* nem *O Invasor* discutem motivações sociais mais profundas, ligadas ao subdesenvolvimento, como fazia o Cinema Novo, pois ambos são frutos de um momento de perplexidade e desencanto, no qual os ideais coletivos deram lugar ao “salve-se quem puder” e a preocupação com a realidade imediata diminuiu o ímpeto pelos projetos a longo prazo.

Qualquer que seja a forma de representação da violência é inegável que ela é tema recorrente na *Retomada* e, assim como qualquer outro, sofre tratamento estético que corresponde a uma determinada visão da arte e da realidade que o diretor procura transmitir aos espectadores de seu trabalho.

2.2.2 - Linguagem e momento histórico

A velocidade e a fragmentação com que os eventos são apresentados em *O Invasor* podem ser consideradas duas de suas características técnicas mais marcantes. De fato, ao assistirmos ao filme, somos submetidos a um verdadeiro “bombardeio” de imagens que se atropelam num ritmo que é próprio ao modo como as diversas linguagens tendem a se organizar em nossos dias, nos quais as informações são substituídas cada vez mais rapidamente.

Ao tentar retratar o caos social em que vivemos, o filme – como não poderia deixar de ser – sofre a contingência de seu tempo diretamente na estética que apresenta. É nesse sentido que podemos compreender a degradação do indivíduo e suas desilusões como fatores recriados através das técnicas de montagem e de fotografia, da representação dos atores etc.

De maneira interessante, o fato de *O Invasor* ser um filme eminentemente narrativo e voltado para a ação não o impede de se “mostrar” como cinema, ou seja, de quebrar o naturalismo¹⁰ da representação, aspecto tão caro aos filmes narrativos em geral, em especial, aos feitos em Hollywood.

Apontar para si mesmo enquanto cinema é uma das principais marcas dos filmes de Eisenstein, cuja linguagem se constrói com a intenção clara de chamar a atenção do espectador (soviético) para as questões sociais e políticas relevantes da sociedade de seu tempo.

O Invasor também aponta questões cruciais a serem resolvidas em nosso país (corrupção, pobreza etc.), apesar de fazê-lo numa linguagem diferente da do diretor soviético, cuja intenção sempre foi a de buscar um cinema menos narrativo. Além disso, *O Invasor* não tem a mesma força evocativa para a ação que tem, por exemplo, *O Encouraçado Potemkin*, o que, entretanto, não deve ser compreendido como um demérito, visto que é fruto de uma sociedade e de um momento histórico

¹⁰ A representação naturalista, em cinema, é aquela em que se usam algumas técnicas de montagem de modo a não deixar que o espectador perceba o corte, a fim de que a “impressão de realidade” seja mantida (Xavier, 1984:25), como na maioria dos filmes norte-americanos.

bastante distintos. O *invasor*, portanto, não aponta caminhos. É muito mais uma interpretação de quem parece estar chocado com tudo o que está acontecendo no país e muitas vezes se sente impotente diante da dimensão dos problemas; uma visão que boa parte de nós compartilha de alguma forma. Diante dessa situação, é natural que o indivíduo se degrade e se desiluda, e isso o filme também mostra de maneira convincente através do modo como os estados físicos e emocionais dos personagens são construídos.

No plano estético, a “câmera na mão” é a primeira marca a ser ressaltada. É com essa técnica que boa parte do filme foi captado. Aqui ela transmite instabilidade e inquietação ao olhar do espectador. Como o público alvo é o de classe média urbana, ela tem a função de incomodá-lo, tirando-o de sua passividade e de seu falso conforto, ao fazer menor uso do plano fixo. Ao obrigar o público ao estresse visual de acompanhar, nessas condições, uma história por si só já estressante, o diretor aumenta o impacto do filme, já que a intenção de perturbar está na própria técnica do filme. Ao convidar o público a participar de uma representação da crueza da vida real, Brant mostra ao espectador médio que este também está cercado por essa realidade, não importando o quanto tente fingir não ser parte dela. Se, no Cinema Novo, a técnica da “câmera na mão” muitas vezes se impôs como uma necessidade, transformada em estética criativa, aqui ela é uma opção conscientemente feita para atingir um fim específico: causar desconforto.

Alia-se a essa técnica o recurso da montagem truncada, também de grande importância para a quebra da naturalidade da representação. O corte seco (em todo o filme há apenas três *fades*¹¹) e, às vezes, a retirada proposital de alguns quadros¹² causam estranheza ao criarem um ritmo diferente da maioria dos filmes narrativos. A percepção das primeiras cenas criadas dessa forma pode dar ao espectador a impressão de defeito no disco ou falha no aparelho de DVD, por corresponder a um “salto”. Entretanto, percebemos em certas seqüências o uso sistemático desse recurso, o que configura, portanto, uma técnica e não uma falha. Nesse caso, não é a instabilidade do movimento, mas sua descontinuidade que visa a um acréscimo da tensão.

¹¹ *Fade* é surgimento ou desaparecimento gradativo da imagem na tela. Em geral é usado para indicar a passagem do tempo entre duas cenas.

¹² O termo *quadro* se refere à imagem que é mostrada num intervalo mínimo de tempo. Como no cinema a velocidade é de 24 quadros por segundo (mais rápido que a percepção do olho) não podemos perceber os quadros de forma isolada.

Outra característica marcante do filme é o tom semelhante ao documental. Em muitas cenas, os personagens olham diretamente para a câmera e parecem dirigir-se ao espectador em tom de desabafo, denúncia ou até de afronta. Os “passeios” pela cidade com a câmera posicionada dentro do carro também transmitem essa idéia, ao colocar o espectador na condição de observador da vida de cidadãos comuns em seu cotidiano.

A partir dessas técnicas, portanto, o filme cria sua especificidade narrativa, desmontando a realidade e recriando-a de forma que o mal-estar prevaleça em boa parte do filme, buscando evitar o relaxamento físico e psicológico do espectador.

3 - O PROCESSO TRADUTÓRIO

Neste capítulo apresentaremos a metodologia com a qual esse trabalho foi realizado e depois faremos a análise do processo tradutório de *O invasor*. Dentro da análise, veremos como as estruturas narrativas de livro e filme se relacionam e posteriormente estudaremos como os recursos narrativos do filme (montagem, música etc) foram utilizados na sua organização e de que maneira contribuem para a significação global da adaptação.

3.1-Metodologia

3.1.1- Constituição do *corpus*

O *corpus* de nossa pesquisa é formado pelo romance *O invasor* (2002) de Marçal Aquino, por sua adaptação para o cinema – o filme homônimo de Beto Brant (2001) – e por seu respectivo roteiro, escrito em parceria por Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca.

3.1.2 - Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa consiste em uma análise de caráter descritivo, cujo propósito foi o de estudar as relações que existem entre a obra literária e a sua respectiva adaptação para o cinema, com base na compreensão das estruturas narrativas. Nesse contexto, o roteiro também foi considerado na medida em que seu estudo servisse para esclarecer determinadas adequações da estrutura da história escrita para a história filmada.

Por entendermos que cinema e literatura são formas de arte com características bem peculiares, o estudo do modo como as narrativas foram realizadas procurou revelar as intenções comunicativas em cada semiose, tanto no que elas têm de comum como no que apresentam de distinto e específico.

Inicialmente, fizemos um levantamento de trechos que se revelaram significativos para nosso estudo. Esse levantamento teve como parâmetro inicial o fato de que o livro tem foco narrativo em primeira pessoa, enquanto no filme a narrativa assume pontos de vista variados. Essa diferença por si já foi um dado importante, uma vez que acarretou mudanças significativas na narrativa traduzida, através de supressões e inclusões que deram significados diferentes à tradução.

Nesse sentido, não nos limitamos a buscar no filme somente aqueles trechos que são adaptações de passagens semelhantes do livro a fim de verificar como a tradução foi feita, pois a adaptação cinematográfica não se limita ao que é comum entre as obras escrita e fílmica, mas é, antes de tudo, uma recriação, por isso buscamos uma compreensão mais ampla do processo tradutório.

Dada a grande importância atribuída ao estudo do filme, a análise da montagem e de suas relações com o tempo e o espaço, bem como com a construção dos personagens foram fundamentais para a compreensão dos principais aspectos da pesquisa. A análise desses aspectos não foi baseada em critérios que indicassem juízo de valor como, por exemplo, se algum trecho do filme estava em desacordo com o livro, sendo “melhor” ou “pior” que ele, mas sim qual o efeito causado ou talvez pretendido e a maneira pela qual havia sido construído. Nesse sentido, o estudo das funções da música aliada aos recursos de imagem deu à nossa concepção de montagem um alcance ampliado, enriquecendo a análise.

Não fizemos decupagens¹³ exaustivas, pois elas não nos auxiliariam no tipo de análise executada nesse trabalho, que avalia de forma global categorias como música, espaço e tempo. O tipo de análise aqui realizada assemelha-se ao segundo modelo mencionado por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété:

Com freqüência, lemos análises que não distinguem explicitamente as fases de desconstrução e de reconstrução, que as imbricam uma na outra, ou então, não param de alterná-las. Nem é preciso dizer que o texto, resultado final da atividade analítica, não tem de explicar linearmente, cronologicamente, os processos de sua produção. Mais ainda, inclusa no trabalho de preparação que precede a redação não existe uma sucessão escolar de uma fase de descrição e de uma fase de reconstrução, mas antes uma alternância anárquica de ambas: apela-se a uma quando a outra se esgotou e inversamente, num movimento de balanço incessante. (Vanoye & Goliot-Lété, 2005:16)

Esse modo de trabalhar nos pareceu o mais adequado para lidar com a dialética da aproximação e repulsão, que exige um vai-e-vem entre o geral e o específico, a fim de se compreender a obra em ligação com a atualidade do tema tratado. Portanto, procuramos criar um modelo de análise que agrega as questões da narrativa em geral com os aspectos técnicos e artísticos da narrativa cinematográfica, partindo da teoria de Antonio Candido sobre a relação entre

¹³ O termo *decupagem* aqui se refere à descrição da “estrutura do filme como seguimento de planos e de seqüências” (Aumont, 2003:71).

literatura e sociedade – que adverte que metodologias estritas podem prejudicar a análise da obra de arte ao não respeitar certas peculiaridades de sua forma – e fundamentando os estudos de cinema em Xavier, Eisenstein, Bazin, Aumont, Berchmans, entre outros (ver itens 1.2, 3.3.1.1 e 3.3.1.2), sempre adequando a análise às necessidades de contextualização histórica e social de nossa pesquisa.

Portanto, nosso modelo de análise não teve um caráter totalmente estabelecido de forma prévia, mas foi se adequando ao estudo dos conflitos da narrativa e assumindo os contornos exigidos pela própria pesquisa.

3.2 - Estruturas narrativas

Nesse momento, iremos analisar as estruturas narrativas de livro e filme a fim de verificar como os fatores *externos* de composição, aqueles derivados da estrutura social, dos valores e das realidades individuais e de classe se transformam em *internos*, passando, então, a constituir as estruturas das duas obras. Esses fatores imprimem marcas específicas em cada uma delas, devido às especificidades de cada semiose. Escolhemos para uma análise mais detalhada da estrutura os inícios das tramas porque estes nos fornecem referências importantes para o estudo das construções de Marçal Aquino e Beto Brant. O conhecimento das peculiaridades estruturais é considerado, portanto, um fator decisivo para a compreensão do processo tradutório em nosso estudo.

Procedemos primeiramente a análises mais gerais do livro e do filme por acreditarmos que elas, postas em confronto, tanto ajudam a construir um processo de interpretação mais preciso do nosso objeto de estudo como possibilitam ao leitor deste trabalho uma melhor compreensão de nossa análise da adaptação fílmica, uma vez que, através do estabelecimento de um quadro dialético das relações, as sutilezas de significado são mais claramente reveladas.

3.2.1- A estrutura narrativa como categoria de análise

O sentido de *estrutura* a que aludimos em nossa análise não é o do Estruturalismo lingüístico, mas aquele ao qual se refere Antonio Candido, uma vez que levamos em conta o aspecto social enquanto constituinte profundo da obra, ou seja, não só na medida em que ele se reporta ao momento histórico para o qual a obra aponta, mas também na maneira como ele se torna “agente da estrutura”

(Candido, 2006:15). É nesse sentido que procuramos mostrar por que os movimentos de atração e repulsão entre indivíduos de classes sociais distintas constituem as estruturas narrativas em *O invasor*, (tanto no livro como no filme), embora eles sejam construídos de maneiras distintas em cada uma das obras, o que, como veremos, também pode, em certas passagens, propor significados diversos para cada semiose. O estudo da aproximação/repulsão é importante em nosso caso, pois, como se trata de um eixo sobre o qual se desenvolve a narrativa, subordina a análise de elementos como o tempo e o espaço. Dessa forma, apesar de dedicarmos um item à parte para essas duas categorias, essa análise não terá um fim em si, mas servirá a uma melhor compreensão do movimento dos personagens.

3.2.2- As estruturas narrativas de *O invasor* (livro e filme)

3.2.2.1 - Aproximação e repulsão entre classes sociais

As duas narrativas se estruturam a partir das ações de aproximação e repulsão entre as classes: a sociedade entre Estevão, que é rico, e os outros dois colegas de faculdade, rapazes de classe média, no escritório de engenharia; depois ocorre a repulsão entre eles, no caso do negócio ilícito não aceito por Estevão, que ameaça desligar Ivan e Giba da sociedade; o trato com Anísio (matador de classe baixa), para eliminar o sócio majoritário; e finalmente a superação dos dois pelo matador, com o provável assassinato de Ivan pelo próprio colega.

A oposição de indivíduos de classes distintas se apresenta através de uma complexa rede de relações. A insatisfação de Giba e Ivan com a presença de Anísio é responsável por grande parte do conflito, a partir de certo momento da história, pois ambos querem se ver livres do matador após o assassinato de Estevão, encarando sua “proposta” de sociedade como a invasão de um território exclusivo deles.

A própria noção de invasão predominante nas duas narrativas se reveste de um caráter ideológico, já que demonstra um ponto de vista de classe. Em ambos os casos, vemos a representação do olhar das classes média e alta, cuja relação histórica com as classes mais baixas tem sido de estranheza e desconfiança. Nesse sentido, Anísio é incômodo porque representa a violência que tira o sossego da classe média e impõe de maneira brutal a realidade da periferia (com mais destaque

no filme) àqueles que a desconhecem ou simplesmente fingem não vê-la.

Entretanto, essa oposição não significa que cada um dos três lute como defensor dos interesses coletivos de suas classes. Ao contrário, lutam apenas por seus interesses particulares. Entretanto, fica evidente em seus discursos e suas reações que todos têm plena consciência da posição que cada um ocupa dentro da sociedade capitalista.

Essa oposição – que é o aspecto que mais se destaca em ambas as narrativas – não deve, entretanto, ser compreendida de forma isolada. Na verdade, ela só se torna possível a partir do conflito de interesses entre os sócios da empresa. Esse primeiro conflito se estabelece entre os dois sócios minoritários e Estevão, que detém o poder administrativo e econômico. Em princípio, deveriam estar todos os três do mesmo lado, na busca comum do sucesso da construtora. Entretanto, Giba e Ivan optam por participar do esquema ilícito com Rangel (funcionário do governo que convida Ivan para uma falcatrua) e, para isso, precisam eliminar Estevão. Apesar de serem sócios, não pertencem à mesma classe social. Estevão é de origem rica, seu avô era um barão do café do interior paulista; enquanto Giba e Ivan são *arrivistas* de classe média e sua aliança com Estevão para formar a construtora deve-se a terem todos se formado como engenheiros na mesma turma. Assim, os dois puderam entrar na sociedade com seus conhecimentos especializados, enquanto Estevão entrou com o capital.

Essa rede de relações nos permite falar sobre o processo das representações em termos de aproximação e repulsão entre as classes sociais, embora os conflitos se dêem de maneira individual. A dialética de aproximação/repulsão é determinada pelos interesses de cada uma das partes. Cada um tenta usar o “outro” na medida dos seus interesses. Giba e Ivan solicitam o “serviço” de Anísio porque eles próprios não são capazes de cometer o crime. Anísio, por sua vez, aproveita-se de seus pontos fracos para manter-se próximo deles e da carente Marina (filha de Estevão e, portanto, herdeira de seu patrimônio), a fim de realizar a sua ascensão social ilícita.

3.2.2.2 - A força do capital e a ausência da lei

Em ambas as narrativas, vemos a representação de uma realidade em que muitas regras de convivência social foram abolidas, referindo-se claramente à violência urbana no Brasil, fruto do abismo social entre as classes.

Como bem ressalta Lúcia Nagib, o fenômeno da exclusão pela força do capital não está restrito ao Brasil, mas ocorre nas “sociedades capitalistas em geral” (Nagib, 2006:161). Entretanto, ele se apresenta de forma mais acentuada em países periféricos como o nosso. É nesse sentido que Mario Sergio Conti identifica a estrutura do filme à estrutura social brasileira:

O roteiro está subordinado a uma idéia geral, de longa tradição na arte brasileira: a da tensão entre centro e periferia, captada no coração do subdesenvolvimento. Essa tensão, no filme, pende para a investigação do aspecto cada vez mais visível da contemporaneidade brasileira, o da extralegalidade do capitalismo. (Conti apud Nagib, 2006:159)

Essa estrutura excludente é representada através dos seus sintomas, como a corrupção, que pode assumir as mais variadas formas (corrupções política e policial, crime encomendado, exploração da prostituição etc.). De um modo geral, essa ausência de leis é responsável por criar o clima de abandono e individualismo no qual vivem os personagens, o que leva cada um a tentar sobrepor seus valores aos dos demais. No livro e no filme, toda a relação entre os quatro personagens principais (Ivan, Giba, Estevão e Anísio) é, de alguma forma, afetada pela criminalidade (esquema ilícito, assassinato etc.).

A luta pelo poder econômico é apresentada como verdadeiro vale-tudo, no qual todos têm sua parcela de culpa pelo modo como as relações pessoais se apresentam. Se por um lado Ivan e Giba são mandantes de um crime e Anísio, seu executante, por outro, a figura de Estevão demonstra uma outra forma de pensamento, a de quem usa o poder de seu capital para livrar-se de forma lícita (ou ilícita) daquilo e daqueles que o incomodam. Para Estevão tudo é muito simples (“Eu compro a parte dele e pronto.”, filme), uma atitude típica da classe dominante, para quem a legitimidade do capital é inquestionável.

É bem verdade que uma cláusula contratual dá a Estevão plenos direitos de comprar a parte de Ivan e Giba, mas sabemos também no livro que ele tenta uma manobra para ficar sozinho na empresa, dizendo individualmente a cada um dos

sócios que irá comprar a parte do outro. A empresa é fruto de um esforço conjunto, mas isso não importa para Estevão que, sentindo-se ameaçado, quer aproveitar a ocasião como pretexto para afastar os outros dois, cuja presença na construtora não lhe interessa mais.

É exatamente essa intenção de uso do poder do capital – motivada pela proposta do negócio ilícito com Rangel – um dos fatores catalisadores da violência de Ivan, Giba e Anísio. Nesse exemplo, fica bem claro, portanto, que o aparato legal é usado para a imposição do economicamente mais forte, o que acaba estimulando a violência entre os sócios.

Outro fator importante para a determinação do ambiente das narrativas é a corrupção da polícia, fator que possibilita a instituição de um poder paralelo praticamente irrestrito. Em ambas as narrativas, a polícia é parte integrante de uma rede de corrupção, sendo representada na figura do Delegado Norberto. É ele quem sugere a contratação de Anísio para assassinar Estevão, faz sociedade com Giba numa casa de prostituição e finalmente – com o apoio de seus subordinados – entrega Ivan a Giba e Anísio para que resolvam a situação “de uma vez por todas” (Aquino, 2002:126). Norberto representa uma espécie de “onipresença negativa”, o que é levado ao extremo pela coincidência de Ivan ir exatamente à delegacia onde ele trabalha na noite em que seu “pessoal” está de plantão.

Além do lado corrupto da polícia, outra faceta é apresentada: a ineficácia. Mesmo quando a polícia aparenta trabalhar de maneira correta, não consegue resultados satisfatórios. No livro, todo o capítulo 6 é dedicado à apresentação da conversa entre o delegado Junqueira – que investiga o assassinato de Estevão – Ivan e Giba. Junqueira levanta uma hipótese (roubo seguido de morte por pura crueldade), depois só voltamos a reencontrá-lo mais uma vez (capítulo 9), quando Ivan – vindo de Brasília, após ter acertado os últimos detalhes da falcatura com Rangel – o vê no aeroporto de Congonhas. Nesse segundo momento, não podemos afirmar que Junqueira esteja espionando Ivan, especialmente porque esta é a última participação do delegado no romance. Nenhuma das situações resulta em punição contra Ivan e Giba e o único aspecto que fica patente é o medo que Ivan tem de ser preso.

No filme, não existe a figura do Delegado Junqueira. Aliás, não há qualquer personagem que esteja encarregado da investigação. O boletim de ocorrência é lavrado, os corpos de Estevão e sua esposa são encontrados e a

presença legal da polícia na narrativa termina. Essa ausência da polícia reforça a sensação de impunidade e de falta de limites para os criminosos. Dessa forma, a cidade é apresentada como um lugar sem leis, onde cada um sobrevive à sua maneira, utilizando todos os meios que tem à mão com relativa confiança na impunidade. Mesmo Ivan, que tem medo de ser preso (um medo mais psicótico que real), acredita que poderá iniciar uma nova vida assim que fugir de São Paulo, para longe de Anísio. Os demais personagens pouco ou nada dizem sobre a possibilidade de punição legal.

A narrativa de *O invasor* (livro e filme) é, por essas razões, a representação de um olhar espantado diante da impunidade e do quadro de corrupção ao qual nossa sociedade foi capaz de chegar, o que faz um par com a visão de muitos de nós: percebe a gravidade da situação, mas não vê soluções.

3.2.3 - As classes entram em contato

Neste item, faremos uma análise da parte inicial de livro e filme, a fim de mostrar a complexidade das relações que se estabelecem entre os personagens a partir de suas perspectivas de classe.

No início de *O invasor* (filme), vemos a chegada de Ivan e Giba ao bar onde irão contratar Anísio, o matador que irá assassinar Estevão, o sócio majoritário da construtora.

A câmera, com seu olhar de dentro para fora do bar de periferia, captando a chegada dos dois, indica que eles não pertencem àquele lugar (figura 1); o que é reforçado pelo modo como avaliam o local ao entrar (figura 2) e confirmado quando ouvimos a conversa com o matador. Um procedimento contrário da câmera, ou seja, correspondendo ao olhar de um dos dois sócios, talvez não transmitisse a mesma idéia (pelo menos não com a mesma intensidade), pois não veríamos o olhar preocupado dos dois ao chegar.



Figura 1: Chegada de Ivan e Giba ao bar



Figura 2: Ivan e Giba avaliam o bar

De qualquer modo, a câmera assume o ponto de vista de Anísio desde o início. Portanto, Ivan e Giba estão sendo vigiados desde a chegada, uma primeira sugestão de que é Anísio quem tem o controle da situação. No momento em que os dois param à entrada do bar, percebemos que a visão da câmera é a do invasor,

pois os olhares dos dois se dirigem para ela, que faz movimentos laterais de um para o outro, num reconhecimento de suas feições (figura 3):

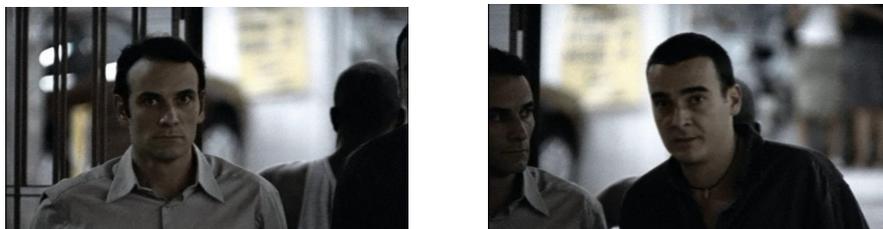


Figura 3: Anísio observa Ivan e Giba

No livro, o olhar de estranhamento dos dois e o olhar vigilante também estão presentes. O primeiro, através da descrição do local onde o bar se encontra:

(...) numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar medonho...perto do que parecia ser uma fábrica abandonada, um galpão enorme e cinzento, com as paredes pichadas e vitrôs com vidros quebrados...Então ali estávamos, naquele lugar sem nenhuma vocação para cartão-postal. (Aquino, 2002:7)

O segundo, através do relato de Ivan acerca da atitude de alguns freqüentadores do bar:

Merecemos uma rápida avaliação dos dois sujeitos que bebiam cerveja debruçados no balcão, conversando com o velho que devia ser o dono do bar. Os quatro homens que jogavam bilhar também nos olharam por um instante, e depois retomaram sua conversa. O rádio sobre o balcão chiava um programa de músicas antigas. (Aquino, 2002:8)

No filme, entretanto, temos uma significação diferente. A câmera capta outras pessoas apenas de passagem, na medida que elas aparecem no pequeno trajeto de Ivan e Giba do portão do bar até a mesa de Anísio. Como elas agem naturalmente, não temos a mesma impressão de hostilidade que o narrador-personagem do livro transmite (figura 4).

Quanto ao reconhecimento do bar, temos apenas uma noção parcial. Como os dois andam praticamente em linha reta e o foco permanece sempre neles (olhar de Anísio) não podemos conhecer o bar com maiores detalhes como na descrição feita pelo narrador-personagem no livro (sinuca, balcão, rádio velho, dono do bar etc).



Figura 4: Giba e Ivan são observados apenas por Anísio

Curiosamente, “visualizamos” de forma mais completa no meio escrito enquanto, no meio visual, ficamos apenas com uma visão parcial do espaço da narrativa.

No que diz respeito à narrativa romanesca, a sensação de incômodo dos dois se agrava quando Ivan e Alaor (Giba, no filme) se sentam, o que demonstra a fragilidade de quem está em território alheio:

Alaor sentou-se e colocou a pasta no chão, sob a mesa. Eu e ele ficamos de costas para a porta do bar e isso me incomodou. Sempre gostei de ver o que acontece ao meu redor em bares, *ainda mais num daqueles*. (Aquino, 2002:8, grifo nosso)

Como no filme o ponto de vista é o de Anísio, notamos no livro, então, uma situação diversa, pois nesse caso temos o ponto de vista de Ivan, narrador-personagem de classe oposta à de Anísio. No filme, portanto, o diretor obriga seu público – que é de classe média – à condição de identificação com o olhar do “outro”, algo que não acontece no livro.

O diretor encontra ainda, na própria estrutura física do bar, um modo de transmitir o sentimento de estranheza experimentado por Ivan e Giba. Como o bar é cercado por grades, a escolha de se filmar a chegada dos dois por trás delas (figura 1) já aponta para o sentido de “mistério, aprisionamento, exclusão” (Dick, 1990:42). Este é explorado continuamente pela movimentação da câmera, num plano-seqüência¹⁴, acompanhando as grades ao redor do bar até que eles se aproximem da mesa. Ao sentar, a câmera passa então a um posicionamento mais fixo nos dois (figura 5) – somente por um instante abaixando para mostrar a mão do invasor –

¹⁴ A própria definição do termo “plano” já constitui motivo de polêmica entre cineastas de diferentes escolas. Numa das acepções admitidas por Aumont, o termo é considerado um substituto aproximativo de “quadro” ou “enquadramento”. O plano-seqüência seria, então, “um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma seqüência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de *vários* acontecimentos distintos”. (Aumont, 2003: 231)

mantendo as grades ao fundo e, portanto, a idéia do bar como uma prisão até o final da cena. Como toda a cena (que dura 1min27s) é filmada sem nenhum corte, mantendo, portanto, sempre a visão do matador, fica reforçada a sugestão inicial de seu controle da situação que, dessa forma, se revela total.

Completa-se, então, a idéia de território estranho, pertencente ao “outro”, no qual Ivan e Giba estão e se sentem pouco à vontade, como podemos perceber através de suas fisionomias, tensas do início ao fim da seqüência (figura 5)



Figura 5: Ivan e Giba contratam Anísio: tensão

Desse modo percebemos que a movimentação da câmera preenche uma função narrativa importante, ou seja, faz mais do que simplesmente mostrar, ao estabelecer quem são os visitantes, mas deixando incógnita a identidade do matador.

Em qualquer das formas (verbal ou visual), percebemos que antes mesmo da troca de palavras entre os dois e o matador, temos já estabelecido um clima de desconfiança, que irá se confirmar e evoluir à medida que a conversa se desenrolar e avançarmos em ambas as tramas.

Entretanto, não devemos pensar que as narrativas fílmica e romanesca de *O invasor* se organizam em torno de equivalentes. As tramas no livro e no filme são distintas, apesar de podermos deduzir de ambas uma mesma fábula, pois “o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama” (Xavier, 2003:66), ou seja, temos acesso apenas ao “relato tal como ele é dado” (ibid). Desse modo, o que importa não é a história em si, mas o modo como cada trama nos permite o acesso aos eventos narrados, o que constitui um jogo no qual informações podem ser fornecidas, sonegadas ou até mesmo distorcidas. Nesse sentido, podemos compreender as duas obras no que elas têm de singular.

Vemos, então, que, desde o início, a aproximação entre pessoas de classes sociais distintas se apresenta tensa, incerta, uma condição que conhecemos bem. Na conversa entre os três, essa dialética de aproximação/repulsão é expandida de maneira diferenciada no romance e no filme, criando significações específicas e influenciando a forma das narrativas.

No livro, o primeiro capítulo é dedicado a uma apresentação do local, dos personagens e das razões que motivam o crime a ser executado (ainda que de forma parcial, uma vez que não é revelado o negócio ilícito com Rangel), evento que será de extrema importância para todo o desenrolar da narrativa. Ivan então expõe a Anísio a situação:

Vamos dizer que estamos tendo problemas na hora de decidir o que é bom para a empresa... O Estevão não aceita nossos pontos de vista e agora está ameaçando desfazer a sociedade. Ele quer comprar a nossa parte para acabar com os problemas. Dei o sangue naquela empresa e, se sair agora, recebo uma mixaria. (Aquino, 2002:12)

Dessa forma, o leitor já tem diante de si um quadro relativamente amplo de informações que lhe permite conhecer as posições ocupadas pelos principais personagens na narrativa.

É interessante observar como Marçal Aquino constrói esse primeiro momento de contato entre as classes. Percebemos, através das falas dos personagens, que há, inicialmente, uma certa intenção de não constranger o “outro”. Esse aparente relaxamento no clima tenso acaba criando uma falsa descontração no relacionamento entre eles, pois, apesar de contratantes e contratado estarem se vendo pela primeira vez, existe uma certa liberdade no modo como se dirigem uns aos outros.

Os principais responsáveis por tentar criar esse relaxamento são Anísio e Alaor, uma vez que falam muito abertamente. Alaor demonstra mesmo pouco cuidado com as palavras, fator motivado pelo consumo desenfreado de bebida alcoólica. Aliás, é através da bebida que se estabelece também a primeira oposição entre as classes na conversa, ou seja, ela é ao mesmo tempo um fator de aproximação, mas também de diferenciação entre as classes, como podemos ver no trecho abaixo:

O velho veio até a mesa e perguntou o que iríamos beber. Eu pedi uma cerveja e quando Alaor falou que queria água, Anísio e o velho riram. Tem não, o velho disse. Água aqui só de torneira.

Meio sem jeito, Alaor apontou o copo com um líquido escuro que estava à frente de Anísio e perguntou o que era.

Rabo-de-galo, o velho explicou. Aqui a gente chama de traçado. Pinga com Cinzano.

Pode trazer um para mim, Alaor pediu, e me olhou com cara de quem tinha feito uma grande coisa. (Aquino, 2002:8)

Alaor estabelece o contraste com Anísio ao pedir água, uma bebida que nem há no bar, a menos que seja da torneira. Ao decidir tomar o rabo-de-galo, entretanto, tenta uma aproximação com Anísio, pois este é um meio de mostrar que o estranhamento entre eles pode ser superado, ao mesmo tempo em que simboliza para Alaor uma medição de forças com o matador.

Essa atitude de Alaor é fonte de preocupação para Ivan, pois este teme que o parceiro estrague a negociação ou até mesmo os coloque em situação difícil:

Ele terminou sua bebida e fez sinal para o velho, pedindo outra. Alaor, que tinha feito cara feia nos primeiros goles, agora tomava aquilo feito refresco. Fiquei preocupado: ele não prestava para beber e, naquele ritmo, em pouco tempo estaria falando mole e dando risada à toa. (Aquino, 2002:10)

Confirmando as expectativas de Ivan, a bebida começa a afetar Alaor, o que provoca sua gradativa desinibição, fazendo com que aja de forma imprudente ao responder a Anísio quando este pergunta se é Estevão quem manda na construtora: “Também não é assim, Alaor reagiu, tocando o braço de Anísio com uma intimidade que me assustou. Mas no fim das contas é ele quem decide as coisas por lá...” (Aquino, 2002:11).

Finalmente, com Alaor já totalmente influenciado pelo álcool, Anísio acaba tendo que mudar o tom da conversa para ressaltar sua condição de profissional do crime e a dificuldade de se executar um assassinato:

(...)Esse Estevão anda com guarda-costas, essas coisas ?

Que nada. Ele é tranqüilo igual a nós. Vai ser moleza, você vai ver, Alaor, de repente pareceu ficar excitado.

Você acha ?, Anísio perguntou, olhando-o de forma direta. Nunca é moleza. Se fosse, vocês não tinham vindo me procurar.

O sorriso sumiu do rosto de Alaor. (Aquino, 2002:13)

Esse é, portanto, um momento de repulsão, que recoloca os dois em suas posições iniciais, desfazendo a aproximação desejada por Alaor que, logo adiante, tentará reiniciá-la.

Da parte de Anísio, há um certo relaxamento na tensão quando ele ri do fato de Alaor pedir água, como vimos no trecho em que as bebidas são servidas. Devemos lembrar, nesse caso, que Anísio está em seu território, o que lhe dá bastante segurança.

Além disso, o matador curiosamente cria uma certa pausa reflexiva na narrativa, extrapolando o limite do estritamente profissional ao revelar sua visão das diferenças entre as classes, que já iniciariam pelo aspecto físico:

Quando vocês entraram, nem precisei olhar duas vezes... Estava na cara que eram os dois bacanas que eu estava esperando... vocês têm cara de gente de bem... Dá só uma olhada no povo desse bar:... pele manchada, cabelo ruim, faltando dente, unha preta. (Aquino, 2002:9)

Anísio parece permitir certa intimidade da parte de Alaor – e de certa forma até incentivá-la – porque assim talvez seja interessante para ele. Sua intenção desde cedo parece ser a de se aproveitar da fragilidade de Alaor e Giba, que não dispõem de muitos recursos financeiros como o próprio Ivan revela: “Estevão é o sócio majoritário, o que tem dinheiro...” (Aquino, 2002:11). Em certas passagens ficamos com a impressão de que o discurso de Anísio sugere alguma intenção não declarada e prejudicial ao futuro dos outros dois:

Olha, normalmente eu não aceitaria esse tipo de coisa. Mas eu *gostei* de vocês. E, além do mais, foi o Norberto quem indicou e eu confio em quem ele confia. Vou aceitar isso aqui como um sinal. Espero que vocês não estejam pensando em me dar um calote.

Que é isso Anísio?, Alaor se mexeu na cadeira. A gente vai pagar direitinho.

Tenho certeza que vão, Anísio colocou a pasta no colo. Vocês vão querer mais bebida? (Aquino, 2002:16, grifos nossos)

No trecho acima, o verbo “pagar” parece assumir um duplo sentido, o de pagar pelo serviço e o de pagar “caro” por se envolverem com alguém como Anísio. Dessa forma, o matador dá a impressão de se comportar como um agiota (sem que os dois percebam sua manobra), esperando lucrar muito mais no futuro através de possível extorsão.

Ivan, por sua vez, também deixa patente sua visão de classe, só que apenas ao leitor, ao se revelar surpreso com Anísio por duas vezes. Na primeira, dizendo que a figura do matador não corresponde às suas expectativas (“Ao contrário do que eu imaginava, ele não parecia tão ameaçador – embora houvesse

dureza em seu olhar.” (Aquino, 2002:9); na segunda, confessando achar estranha a pergunta de Anísio a respeito de como resolver a situação com Estevão (“E o que vocês querem fazer?” (Aquino, 2002:12), uma vez que imaginava que matadores fossem “mais diretos” (ibid). Essa visão de Ivan é claramente preconceituosa, estereotipada, semelhante a que as classes mais abastadas têm das menos favorecidas.

É interessante observar também que a visão das classes é exposta antes mesmo que os três entrem na discussão principal, que inicia somente no final da página 10 (quarta página da história) quando Anísio finalmente interrompe essa “introdução” (“Bom, acho que vocês querem falar de negócios, não é?”). Esta parece servir para situar as partes, mostrar a importância das visões e posições para os destinos dos personagens. Do “estudo” inicial, passa-se então, na conversa, à fase do embate propriamente dito, executado com diplomacia e estendendo-se ao longo da negociação para finalmente terminar com a prevalência do discurso amedrontador de Anísio que, em nenhum momento, perde o domínio da conversa.

Vemos, portanto, que os discursos dos três se entrelaçam para compor um embate de visões e de atitudes, em que há momentos de pressão e de concessão, de avanços e de recuos, cada um com suas intenções explícitas ou implícitas, completando essa rede que é a complexa relação de aproximação e repulsão entre os contratantes e o matador da periferia.

No filme, a conversa entre os três é elaborada de maneira distinta. Aqui a economia de informações é o que prevalece. Não sabemos quem será assassinado; aliás, só podemos desconfiar de que se trata de um assassinato, pois não temos indicações concretas disso. Anísio se apresenta aqui, (ao contrário do livro, em que temos sua descrição física) como uma voz em *off*, que deixa marcas de sua origem através das gírias (“E o *trampo*, taí?”/ “Ah, em uma semana eu *desosso* essa *fita* aí.”¹⁵). A não-aparição de Anísio ao espectador pode transmitir a idéia de que se está lidando com o desconhecido, especialmente se levarmos em conta que a atmosfera do encontro nada tem a ver com a diplomacia na narrativa do romance. Em certo momento, Anísio desconfia que Ivan é policial. Nessa hora, Gilberto lhe assegura que Ivan é seu sócio, e recebe a ameaça de Anísio de forma direta (“É, por que se não for é o seguinte: ninguém sai daqui.”). É interessante observar que a gíria

¹⁵ *Trampo* tem o sentido de “serviço”. Nesse momento, Gilberto entrega um envelope com a quantia acertada e as informações necessárias sobre Estevão para que Anísio possa assassiná-lo. “*Desossar a fita* significa realizar o assassinato.

(marca da camada social) e a agressividade patente (através da ameaça direta) não ocorrem no livro. Nele, a linguagem não-marcada e as conjecturas de Anísio estabelecem uma certa igualdade entre ele e os outros dois, reforçada por sua atitude de agressividade dosada.

A diferença entre as linguagens marcada e não-marcada de Anísio (no filme e no romance, respectivamente) se deve ao fato de que, no livro, a fala de Anísio é mediada pelo narrador. O fato de Ivan nos recontar a história faz com que os acontecimentos (e também as falas de outros personagens) passem por seu “filtro”, daí deriva a aproximação da fala de Anísio à sua. Como a fala do narrador já é coloquial, essa aproximação não compromete a verossimilhança da narrativa. No filme, entretanto, com recursos de som e imagem, tal semelhança iria provavelmente contrariar a expectativa que o público tem da representação de indivíduos de classes distintas.

Por sua vez, a atitude diferenciada de Anísio no livro e no filme tem a ver com o modo como escritor e diretor exploram a tensão, o que está relacionado com a especificidade de cada forma artística. No romance – que permite maior acúmulo de informações devido à sua extensão – a narrativa se desenrola de modo que a tensão cresce de forma mais gradual, com momentos mais longos de distensão, maiores pausas reflexivas etc. No filme, entretanto, as necessidades da ação e o tempo curto da narrativa acabam por ajudar a “concentrar” a tensão, mostrando um Anísio bem mais agressivo desde o início. Não estamos dizendo, com isso, que estas eram as únicas opções possíveis para Aquino e Brant. Entretanto, as condições apontadas provavelmente tiveram importância nas escolhas de ambos.

Outra distinção importante nas duas tramas é a posição de Ivan dentro da negociação. No romance, Ivan toma a frente, assumindo, portanto, uma posição ativa. É ele quem estabelece o primeiro contato no bar, apresentando a si e Alaor (Giba) ao matador: “Quem é quem?, ele perguntou, enquanto apertava a minha mão./ Eu sou Ivan e ele é o Alaor, eu disse.” (Aquino, 2002:8).

No filme, ao contrário, Ivan tem uma atitude totalmente passiva. Isso já pode ser percebido no momento em que se dirigem à mesa de Anísio. Nesse instante, Giba chama Ivan e este o segue (figura 6). No momento em que chegam à mesa, Giba olha novamente para Ivan, chamando-o para se aproximar e depois diz a ele para se sentar (figura 7). Aqui é Giba quem apresenta os dois. Ivan está tão

assustado que não consegue falar e poucas vezes tira os olhos de Anísio (rever figura 5, p.66). A seqüência mostra, então, que toda a iniciativa fica a cargo de Giba.



Figura 6: Ivan segue Giba



Figura 7: Giba chama Ivan para a mesa

Nesse caso, a diferença no comportamento de Ivan está ligada à visão de classe, mais estrita no livro (ver item 2.1.2, p. 37). Por essa razão, no romance, Ivan demora um pouco mais para perceber a situação na qual se envolveu e, dessa forma, seu enfraquecimento é mais gradual, ocorrendo à medida que as coisas vão saindo de seu controle. No filme, entretanto, ele se apresenta muito tenso já desde o início, com o olhar fixo, como que em estado de choque. Essa atitude também se relaciona com o objetivo de “concentrar” a tensão. Sendo assim, as atitudes de Anísio e Ivan no filme se complementam para a mesma finalidade.

Vemos, então, que já na primeira parte da narrativa há um tratamento diferenciado na realização das duas tramas e que este não apenas envolve restrições semióticas ou escolhas puramente técnicas, mas também tem relação com a quantidade, o tipo de informação e o modo como ela é veiculada, para se atingir certos objetivos ligados ao desenvolvimento da história.

3.3 - Recursos narrativos

Veremos agora como os recursos narrativos do cinema ajudam a construir e a reforçar elementos fundamentais no filme como a idéia de invasão, a tensão, a angústia e o desconforto, criando a unidade de significado global da obra.

3.3.1 - Questões de cinema

3.3.1.1 - A linguagem do cinema e a montagem

Nesse momento vamos destacar a discussão sobre a linguagem do cinema, dentro da qual temos as diversas visões sobre o complexo processo de montagem cinematográfica, que é de grande relevância para o presente trabalho, uma vez que ocupa parte importante de nossa análise.

Muitos estudiosos e profissionais de cinema – entre os quais o roteirista francês Jean-Claude Carrière (1995:14) – são enfáticos ao atribuir à montagem o *status* de elemento fundador da linguagem cinematográfica. Antes do estabelecimento da montagem como recurso básico na confecção de um filme, este era o produto de uma filmagem única, sem cortes e de curta duração. Nesse primeiro momento, a linguagem do cinema era bastante tributária da do teatro, daí o uso da expressão “teatro filmado” para designar o cinema em seus primórdios. Esse modo de filmar consistia no posicionamento fixo da câmera num ponto de vista semelhante ao do espectador de teatro, o que exigia a disposição dos elementos do cenário nos moldes do *mise-en-scène* teatral, bem como limitava a interpretação e a movimentação dos atores, que deveriam entrar e sair de cena lateralmente, como num espetáculo teatral. Essa condição de dependência rapidamente deu motivo à crítica por parte daqueles que se opunham à nova arte. Por não possuir uma linguagem específica, o cinema era criticado em termos daquilo que ficava devendo ao teatro, muito mais antigo, já consolidado no gosto do público e da crítica e, por consequência, considerado uma forma de arte superior.

O cinema, entretanto, não tardou a se libertar dos parâmetros teatrais. O primeiro passo nesse sentido foi a criação do “espaço verdadeiramente cinematográfico” (Xavier, 1984:14). Esse corresponde ao espaço aberto, lugar dos acontecimentos naturais:

No caso deste plano fixo e contínuo corresponder à filmagem de um evento natural ou acontecimento social em espaços abertos, apesar da postura de câmera ser a mesma, a ruptura frente ao espaço teatral estaria garantida pela própria natureza dos elementos focalizados, aptos a produzir a expansão do espaço para além dos limites do quadro graças ao seu movimento. (ibid)

Essa transição para o espaço aberto permitiu, em seguida, que a movimentação da câmera fosse instituída, ampliando o conteúdo visível para o que estava além do quadro e proporcionando ao cinema a sua definitiva ligação com as longas narrativas.

A montagem se impôs, então, como uma necessidade, uma vez que um rolo de filme não é tão grande que possa comportar toda uma longa história. Além disso, a própria estrutura do modelo narrativo do romance do século XIX, que influenciou o cinema clássico (e até hoje o influencia), demanda um tratamento complexo em relação a aspectos como tempo e espaço, o que também determina a necessidade da montagem.

Com o estabelecimento dessa estreita relação cinema/literatura, o cinema é definitivamente reconhecido como arte narrativa. A partir de então, cineastas e teóricos se têm dedicado ao estudo das possibilidades expressivas da montagem, tendo alguns estudiosos organizado verdadeiros tratados sobre o assunto. Dada a complexidade do recurso da montagem e, conseqüentemente, da própria linguagem cinematográfica, era natural que ao longo da história surgissem diferentes opiniões – às vezes, diametralmente opostas – sobre o papel da montagem. Essas divergências têm origem em diferentes motivos, dentre os quais figuram as concepções de arte e os posicionamentos ideológicos, passando por questões de ordem econômica.

Ao longo da história desenvolveu-se um modelo narrativo chamado de “decupagem clássica”, cuja maior base de estruturação e divulgação foi o cinema hollywoodiano. Até hoje em vigor nos Estados Unidos, e com maior ou menor influência na cinematografia de outros países do Ocidente, esse modelo baseia-se na tentativa de se atingir um alto grau de realismo na representação dos fatos narrados, de modo a fazer parecer ao espectador que não são fruto da criação de uma pessoa (ou de várias), mas simplesmente “estão ali” como qualquer outro acontecimento do mundo real. Para isso, a montagem é feita de modo que o corte não seja percebido, nesta empregando-se diversas técnicas para que a

descontinuidade visual seja dissolvida em continuidade narrativa (Xavier, 1984:21). Esse modelo – desde muito cedo associado à exploração da imagem de atores e atrizes famosos – foi rapidamente adotado pelos grandes estúdios, que viram nele uma boa forma de criar narrativas de fácil aceitação e compreensão para o público médio, desejoso de alguns momentos de entretenimento e sonho.

Na Rússia de 1917, o cineasta e professor de cinema Lev Kuleshov, foi o primeiro a estudar as razões para o sucesso da maneira de narrar do cinema hollywoodiano instaurada por Griffith, sendo, portanto, o inaugurador da teoria da montagem. Seu método empírico (baseado na observação das reações do público russo) apontava para uma preferência deste pelo cinema de Hollywood em detrimento do cinema europeu de um modo geral (inclusive do próprio cinema soviético). O crítico concluiu então que o sucesso do modelo se devia ao ritmo rápido da montagem, que contrastava com a lentidão da montagem do cinema europeu. Em 1922, em seu artigo *As Americanidades*, expôs suas observações a respeito da linguagem cinematográfica hollywoodiana:

Ao procurar, na medida do possível, diminuir a extensão de cada parte componente do filme, ou seja, a duração de cada plano obtido através de um posicionamento de câmera, os americanos descobriram um método simples de resolver a complexidade das cenas através da filmagem daquele elemento particular do desenvolvimento sem o qual, em cada momento determinado, a ação necessária e vital não poderia ocorrer; e a câmera é colocada em tal perspectiva que o tema de uma determinada passagem atinge o espectador e é entendido por este da maneira mais rápida, simples e compreensível. (Kuleshov apud Xavier, 1984:36)

Com base nessas observações, Kuleshov acreditou ter encontrado a essência do cinema, a sua forma natural de significar, o que o levou a privilegiar a montagem em detrimento do plano isolado. Essa idéia de primazia da montagem lhe permitiu a formulação de conceitos importantes como efeito Kuleshov¹⁶ e geografia criativa¹⁷, os quais nortearam suas investigações nos anos 20.

Todavia, a partir dos anos 30 sua visão mudou profundamente graças à influência do grande cineasta também soviético Sergei Eisenstein. Kuleshov percebeu que seu antigo critério do ritmo e da continuidade deixara de fora a questão ideológica da criação, agora considerada essencial no processo da montagem, que passava a ser entendido como revelador de uma “intenção de classe” (Kuleshov apud Xavier, 1984:41).

Sua nova concepção lhe permitiu perceber a montagem do cinema hollywoodiano como reflexo do capitalismo norte-americano. Este encontraria no cinema de ação, o correspondente ideal à sua proposta de motivar as pessoas a usarem sua energia na construção de projetos individuais, afastando-as, dessa maneira, de qualquer idéia de coletividade. Para ele, a figura que melhor representava essa ideologia era a do detetive, sempre enérgico, competitivo e pronto para a ação. Em 1935, assim o crítico revelou seu novo posicionamento:

A arte americana tinha inevitavelmente de se tornar uma arte de consolo, uma arte a que faltava realidade, uma arte que afastava as massas da luta de classes, da consciência de seus próprios interesses de classe; e, por outro lado, tinha que ser uma arte que dirigia a energia para a competitividade, a iniciativa, alimentadas com moralidade burguesa e com psicologia burguesa. (Kuleshov apud Xavier, *ibid*)

¹⁶ O *Efeito Kuleshov* baseia-se na idéia de que um filme é uma construção “tijolo por tijolo”, na qual o fragmento perde a força de sua individualidade para a montagem, a qual deverá ser responsável por criar um efeito de realidade. (Xavier, 1984:38)

¹⁷ “A noção de *geografia criativa* corresponde... ao processo pelo qual a montagem confere um efeito de contigüidade espacial a imagens obtidas em espaços completamente distantes e dá aparência de realidade a um todo irreal.” (Xavier, 1984:37)

Contudo – apesar da influência decisiva de Eisenstein na reformulação do pensamento de Kuleshov – não podemos dizer que este passou a negar totalmente o naturalismo¹⁸ da representação, como fez o primeiro. Apenas o naturalismo se prestava agora a uma representação profunda da realidade social, ao contrário de antes, em que apenas o caráter externo dos fatos era apresentado. Esse novo posicionamento mostra um equilíbrio de idéias, pois, não descartando a visão anterior sobre montagem, englobou uma visão social indispensável à teorização de um cinema mais crítico.

O cineasta soviético Vsevolod Pudovkin, principal discípulo de Kuleshov, da mesma forma que o mestre, reconheceu a montagem como elemento fundador da linguagem cinematográfica. Todavia, a sensação de realidade para Pudovkin não brotava da precisão dos detalhes da representação, mas exclusivamente do sentido produzido por ela. Também de forma peculiar, seus filmes apresentam um processo de tomada de consciência por parte do personagem, o que aponta para uma presença mais marcante de uma vertente psicológica. Dessa forma, a montagem se prestava a organizar visualmente essa mudança no personagem, tendo o posicionamento da câmera a função de olhar privilegiado na construção desse processo, guiando a percepção do espectador.

O húngaro Bela Balazs, de modo semelhante a Pudovkin, acreditava que o bom diretor devia manipular a compreensão do espectador, não deixando que este olhasse para uma cena de forma aleatória. Contudo, enquanto Pudovkin privilegiava a idéia do “tema” como algo não específico a nenhuma forma de arte em especial, Balazs acreditava que a forma de visualidade específica da arte cinematográfica já seria responsável por influenciar a nossa sensibilidade de maneira histórica e cultural.

Tratando ainda da questão da representação “natural” dos eventos de um filme, o extenso trabalho do teórico francês André Bazin aponta para uma visão diferente sobre o fenômeno da montagem. Segundo ele, o cinema teria uma vocação “ontológica” de representar acontecimentos respeitando sua unidade factual, ou seja, não desmembrando a realidade para recriá-la de outra maneira, pois isso trairia a verdade dos fatos. Entretanto, Bazin não proibia a manipulação dos recursos técnicos para reforço da ilusão de realidade contanto que fosse

¹⁸ O termo *naturalismo* aqui não tem o sentido de vinculação específica à escola literária naturalista, mas sim de tentativa de representação que visa a esconder sua natureza de linguagem manipulada.

respeitada a integridade factual dos acontecimentos. Nesse sentido, desenvolveu o conceito de montagem proibida¹⁹, que exigia a presença simultânea de dois ou mais fatores (personagens, por exemplo) quando destes dependesse o “essencial” (o sentido) do acontecimento. Dessa forma, a montagem não seria algo totalmente proibido, mas deveria atender a exigências que restringissem seu uso.

Bazin criticava os adeptos da decupagem clássica exatamente por tentarem impor uma certa leitura ao espectador. Para ele, o uso excessivo da montagem impediria que os eventos apresentassem suas ambigüidades naturais, como no mundo real. Essas ambigüidades formariam o espectro de possibilidades interpretativas às quais o espectador teria direito. Além disso, Bazin acreditava que esse tipo de montagem logo perdia seu efeito uma vez que o espectador rapidamente se acostumaria com ela, passando a perceber o corte, o que causaria uma quebra do ilusionismo da continuidade. Entretanto, tal visão deriva da idéia de uma percepção natural contínua que, segundo Xavier (1984:72) é um equívoco, uma vez que a impressão de realidade não é um processo linear que depende da captação de uma imagem “fiel” dos fatos, mas sim da adesão psicológica do espectador.

No extremo oposto ao de Bazin, temos o cineasta soviético Sergei Eisenstein. Com formação teatral, Eisenstein incomodava-se com as restrições da continuidade temporal e da limitação espacial da representação cênica, o que o levou para o caminho do cinema, no qual julgava ter maior possibilidade de realizar suas idéias sobre a criação artística. Adepto do Marxismo e grande entusiasta da Revolução Bolchevique, não escondia o cunho político que sua arte possuía e suas concepções sobre a montagem cinematográfica exemplificam esse posicionamento.

Para ele, ao contrário de Bazin, a montagem devia ser utilizada para transformar a realidade em discurso articulado sem o compromisso de tentar representar os eventos em sua continuidade. O que importava para Eisenstein eram as associações de conteúdo e as oposições entre os espaços e as formas, pois, para ele, a arte significava conflito e, por essa razão, o cinema devia representar as contradições próprias da vida e do ser humano sem amenizá-las como no cinema

¹⁹ André Bazin conceitua a *montagem proibida* com um exemplo retirado do filme *O balão vermelho* (*Ballon rouge*) de Albert Lamorisse. Em uma das seqüências, um balão vermelho segue um menino pela rua como se fosse seu cachorro de estimação. A fim de tornar a cena verossímil, Lamorisse a filmou em um só plano com o auxílio de um ventilador que soprava o balão. Para Bazin, essa solução do diretor (evitando o corte) foi muito melhor do que uma montagem, que iria criar um balão só existente nas telas, enquanto, na cena contínua, ele remetia o espectador à realidade. (Bazin, 1991:57)

hollywoodiano. Nesse sentido, sua montagem estabeleceu uma construção diferente daquela do cinema clássico, com associações estáticas que congelam o tempo, exigindo uma intensa participação reflexiva do espectador que futuramente deveria se transformar em ação política. Por não querer envolver o espectador num mundo de sonhos, mas trazê-lo à realidade dura da vida do cidadão comum, sua montagem não buscava esconder o corte e, portanto, sua narrativa apresentava uma temporalidade e uma espacialização bastante específicas.

Para Eisenstein, o cinema soviético do início da década de 40 já havia superado a montagem paralela de Griffith, a qual considerava um conceito apenas cinematográfico, técnico, que visava à “intensificação recíproca do entretenimento, tensão e tempos” (Eisenstein, 1948, 2002a: 219), enquanto para os soviéticos a montagem havia se tornado um meio de atingir “uma unidade de ordem superior” (ibid), que relacionava o todo e as partes numa unidade orgânica, revelando, dessa maneira, uma concepção artística e uma ideologia singular.

Dentro das conceituações de montagem, a de sentido “ampliado” de Jacques Aumont buscou aliar as duas formas de pensamento: “A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.” (Aumont, 1995: 62)

Essa definição do termo apresenta o fenômeno além da sua acepção “restrita”, a qual relaciona a montagem apenas com o trabalho técnico e artístico de ligação entre os planos. Aumont juntou conceitos distintos (e até antagônicos) de montagem a fim de tornar sua definição a mais abrangente possível. Por um lado, inclui o conceito de justaposição de Eisenstein – que se baseia na junção entre duas idéias que produzem uma terceira, mais completa – e, por outro, apresenta o encadeamento (dos planos) como a forma de organização da narrativa. Esse segundo caso está na base das teorias de montagem de Kuleshov e Pudovkin, sendo a forma adotada pelo cinema narrativo clássico.

Foi exatamente esse segundo modo de compreender a montagem que Eisenstein condenou em seu trabalho como crítico de cinema. Segundo ele, havia um equívoco em acreditar que o comprimento das partes (planos) e sua conexão, por si só, seriam responsáveis por criar o ritmo fílmico. Devemos observar, entretanto, que Aumont não comete um erro ao juntar as diferentes ideologias em seu conceito de montagem, já que demonstra consciência de que o ritmo é uma

composição complexa, em que aspectos visuais (“ritmos plásticos”, como os de luz e cor) e sonoros (“ritmos temporais”, como o da música) se unem para dar forma à representação fílmica. Essa conceituação revela que Aumont – assim como Eisenstein – percebe a importância da construção interna do plano como fator responsável pelo significado de uma obra fílmica. O arranjo cênico, a atuação dos atores e o movimento de câmera devem ser analisados nessa perspectiva, uma vez que eles também representam a forma fílmica que, aliás, é inseparável de seu conteúdo. Portanto, o ritmo da narrativa não pode ser visto como apenas aquele criado entre os planos; o plano em si já contém um ritmo interno, que se soma ao ritmo entre os planos e o ritmo interseqüencial, formando o efeito de conjunto do filme.

Vemos, portanto, que a montagem pode ser compreendida de diversas maneiras e que, embora seja considerada por vários estudiosos como elemento fundador da linguagem cinematográfica, não trabalha isolada, uma vez que o plano isolado também pode admitir uma construção interna que carregue significados bem definidos, sendo, portanto, o trabalho conjunto entre as partes e o todo, o fator primordial para a consecução do sentido total de um filme.

3.3.1.2 - A música

A presença da música no cinema remonta aos primórdios da sétima arte. O cinema que conhecemos como mudo, no qual as falas dos personagens e outras informações necessárias eram veiculadas por legendas, sempre recorreu ao acompanhamento musical. No início, a música tinha mera função ilustrativa e também servia para abafar o ruído produzido pelos projetores, entretanto, esse recurso foi sendo ampliado à medida que os diretores descobriam novas maneiras de utilizá-lo em prol do enriquecimento da narrativa de seus filmes.

Nas salas mais simples, em geral contratava-se um pianista; nas mais requintadas, podia haver a presença de uma orquestra inteira durante a projeção. Qualquer que fosse a sala, entretanto, o objetivo principal do uso da música logo passou a ser o mesmo, ou seja, transmitir os sentimentos e idéias que o diretor acreditava serem importantes para elevar o valor de sua arte e, assim, poder arrebatá-lo o público.

David Griffith, um dos pioneiros do cinema, percebeu imediatamente que a relação entre a música e o cinema tinha tudo para se tornar um casamento perfeito. Foi um dos primeiros grandes diretores a solicitar com frequência o serviço de arranjadores musicais em seus filmes, como em *O Nascimento de Uma Nação* (*The Birth of a Nation*), já em 1915.

Com o tempo, as pesquisas por novas tecnologias foram sendo incorporadas pelas companhias cinematográficas e, assim, os diretores passaram a dispor de material técnico que os auxiliava (e os impelia) na renovação constante das formas de expressão em seus filmes.

Em 1927, patrocinado pelos irmãos Warner, surgiu o *Vitaphone*, um aparelho que incluía um projetor e um toca-discos, que funcionava em sincronia com o filme. Foi o primeiro passo para a transição do cinema mudo para o sonoro. É bem verdade que houve resistência por parte de alguns que acreditavam que o cinema deveria permanecer mudo, entretanto a inclusão dos diálogos, dos ruídos e da música vinha para ficar e o *Vitaphone*, com toda a sua precariedade (baixa qualidade sonora e possibilidade de arranhar o disco, prejudicando o sincronismo entre imagem e som) tornou-se o marco para as novas tecnologias que rapidamente o sucederam.

Com o avanço tecnológico e a criação do sistema *Movietone*, a impressão de som passou a ser feita na própria película, acabando com os problemas do chiado e da falha no sincronismo. Estava então, assegurada a conquista do som proporcionada pelo antigo *Vitaphone*. A partir de então, o cinema seguiu sua gradativa evolução até encontrar melhores maneiras de utilizar o som de forma adequada à sua linguagem.

Nesse sentido, a música passou a assumir uma dimensão diferente e os músicos tiveram que repensar suas formas de compor. A necessidade do pianista e da orquestra durante as projeções foi superada e as composições originais foram aos poucos ocupando maior espaços nas trilhas sonoras dos filmes.

Durante algum tempo, no início do cinema sonoro, a música clássica foi o acompanhamento tido como natural para os filmes. Os primeiros grandes compositores de Hollywood vieram da Europa, trazendo sua bagagem da música erudita. Os anos 30 e 40 viram a ascensão de grandes nomes, entre eles os austríacos Maximilian Steiner e Erich Korngold, o húngaro Miklos Rozsa, o alemão Franz Waxman, o russo Dimitri Tiomkin, o polonês Bronislau Kaper, entre outros.

Também com formação erudita, surgiram nesta época os americanos Bernard Herrmann – famoso pela trilha inovadora de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941) –, Victor Young, Hugo Friedhofer e David Raksin, alguns destes tendo inclusive estudado na Europa.

Dentre todos esses, destacou-se Steiner pelo seu pioneirismo e grande capacidade artística. Criador de trilhas inesquecíveis como a de *King Kong* (1933), seu primeiro trabalho de grande repercussão, e seu arranjo para *As Time Goes By* de Herman Hupfeld, para o filme *Casablanca* (1942).

Na Antiga União Soviética, ocorreu a parceria entre o diretor Sergei Eisenstein e o maestro Sergei Prokofiev, que compôs a grandiosa trilha para *Aleksander Nevski* (1938).

Aqui no Brasil, o maestro Heitor Villa-Lobos foi convidado a compor para o filme *O Descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro (1937), cuja produção fora solicitada por Getúlio Vargas com propósitos ufanistas. Outros compositores de formação erudita como Radamés Gnattali e Guerra-Peixe também compuseram para o cinema brasileiro em seus primórdios. Essas participações, entretanto, não eram muito freqüentes uma vez que a maior parte da produção cinematográfica brasileira da época era composta de comédias e musicais populares, o que acarretava o predomínio das canções em detrimento da música instrumental original.

Nos EUA, a partir do final da década 40, a trilha passou a ser composta prioritariamente em função do gênero. Os filmes *noir*²⁰, os suspenses e os romances passaram a ser musicados com formas bem peculiares. Essa americanização das trilhas ocorreu com maior força a partir dos anos 50, devido à perda da inocência causada pela Segunda Guerra Mundial. Além disso, o cinema começou a enfrentar a concorrência da televisão. Por isso, investiu em novas tecnologias e em temas ainda proibidos de serem levados aos lares americanos, como virgindade, drogas e delinqüência juvenil.

Nos anos 60 e 70, as tendências musicais nos filmes se diversificaram. A música tradicional orquestral permaneceu, mas agora dividia espaço com o *rock'n*

²⁰ O *noir* foi um tipo de filme adaptado de romances policiais nas décadas de 30 e 40 nos EUA. Em geral, predominava a atmosfera sombria e misteriosa na qual um crime devia ser investigado por um detetive. Esse estilo reflete uma visão desiludida da sociedade norte-americana do período da Depressão (pós 29). Humphrey Bogart foi um dos atores mais famosos em filmes desse gênero. (Matos, 2003)

'roll, a música popular, o jazz, as composições atonais²¹ e dodecafônicas²² e a música eletrônica vanguardista, esta com especial referência para a trilha de Walter Carlos para *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange)*, 1971) de Stanley Kubrick.

Nos anos 60 no Brasil, o Cinema Novo, como estética inovadora que foi, também propôs uma nova forma de trabalhar com a música. Misturas até então não executadas de músicas já existentes com mosaicos sonoros passaram a colaborar na significação dos filmes. Em *Terra em Transe* (1967), por exemplo, o diretor Glauber Rocha rompeu com padrões estéticos tradicionais ao unir Villa-Lobos e percussão em sua obra. Nos anos 70, o cinema marginal continuou a experimentação proposta pelo Cinema Novo quando, devido a fatores como a idéia de cinema autoral e a problemas como limitação tecnológica e falta de recursos financeiros, muitos diretores passaram a se responsabilizar pela música de seus filmes.

Nos anos 70 e 80 quase toda a vertente *pop* da música foi explorada, até que, nos 80, filmes como *Amadeus* (1986) e *E.T. O Extraterrestre (E.T. The Extra-Terrestrial)*, 1982) a partitura orquestral retornou à narrativa do cinema, concomitante à música *pop* e à canção-tema do filme, fato verificado também em diversas outras produções nos EUA.

A partir do final dos anos 80 e início dos anos 90, percebemos uma convivência natural entre a música sinfônica e todas as novas influências musicais. Alguns compositores famosos de hoje começaram a compor para cinema nessa época e tem sua origem musical no *pop* e no *rock* como Danny Elfman, que compôs as trilhas de *Batman* (1989) e *Edward Mãos de Tesoura (Edward Scissorhands)*, 1990). Elfman foi vocalista e compositor da banda *pop Oingo Boingo*, grande sucesso nos anos 80.

Em nosso cinema, atualmente temos a atuação importante, dentre outros, de músicos como André Abujamra, que compôs para *Bicho de Sete Cabeças* (2001) e *Carandiru* (2003), David Tygel, premiado no Festival de Gramado por composições para *O Homem da Capa Preta* (1986) e *Quem Matou Pixote?* (1996), e Leo Henkin, que desenvolve parceria com o diretor Jorge Furtado, tendo composto para os filmes *Houve Uma Vez Dois Verões* (2003) e *O Homem que Copiava* (2003).

²¹ *Música atonal* é toda aquela que não segue a escala musical de sete sons específica do estilo tonal, não tendo, portanto, uma tonalidade preponderante. (Wikipédia, 2007)

²² O *dodecafonismo* é uma técnica de composição criada na década de 1920 pelo compositor austríaco Arnold Schönberg. Nela "as 12 notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica." (Wikipédia, 2007)

Com base nesse breve histórico, vemos que a música do cinema percorreu o caminho da busca por sua especificidade. Isso tem demandado dos compositores o conhecimento cada vez mais especializado das formas e das exigências desse tipo de composição, o que fez alguns desses profissionais passarem a se dedicar exclusivamente ao trabalho voltado para o cinema.

Como se vê, a música está presente no cinema desde seus primórdios. Essa importante presença, como não poderia deixar de ser, tem suscitado discussões sobre o seu papel dentro da linguagem cinematográfica, cujo grau de complexidade fez surgir posições divergentes sobre a utilização desse recurso.

O cinema logo percebeu que as imagens ganhariam uma nova dimensão e se tornariam mais atraentes ao público se a elas fosse somado o acompanhamento musical.

Para Tony Berchmans, o objetivo da música é “ ‘tocar’ as pessoas” (Berchmans, 2006:20). Essa é uma idéia que envolve um alto grau de complexidade, uma vez que estamos lidando com a própria variedade dos sentimentos humanos, cuja riqueza pode ser ativada através dos diversos tipos de composições. Nesse sentido, o autor define essa expressão em sentido amplo:

Tocar pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento, uma morte, uma perseguição, uma piada, um diálogo, um alívio, uma festa, descrever um movimento, criar um clima, acelerar uma situação, acalmá-la, enfim, de um jeito ou de outro, a boa composição não existe em vão. Ela está lá por algum motivo, e ainda que não a ouçamos, podemos senti-la. (ibid)

Apesar de haver um certo consenso entre diretores de cinema e público acerca da importância da música num filme, seu uso atinge níveis de complexidade que demandam um estudo cuidadoso para cada situação. Sabemos hoje, por exemplo, que o momento de usá-la (e mesmo o de não usá-la) pode influenciar decisivamente no resultado de um filme.

Para Rubens Ewald Filho, apesar do consenso sobre a relevância da música nos filmes, há discordância entre os diretores a respeito do modo como esse recurso deve ser utilizado quando se trata do problema da percepção do público:

Segundo alguns críticos a melhor trilha musical seria aquela que terminado o filme você nem percebesse que houve música. Mas é um exagero. E hoje em dia, nem sempre verdade. A boa trilha é aquela que passa o clima do

filme, muitas vezes também expresso numa canção. (Ewald Filho apud Berchmans, 2006:12)

A questão do uso desse recurso tem sido motivo de grande preocupação para diversos profissionais de cinema, uma vez que não só o compositor como o diretor, o roteirista e outras pessoas também podem ter um envolvimento maior ou menor ao decidir sobre a adequação da música a um filme.

O próprio Alfred Hitchcock, um dos mais renomados diretores do cinema mundial, viu-se em dúvida com relação ao uso da música durante a produção de *Um Barco e Nove Destinos* (*Lifeboat*, 1944). Para ele, não deveria haver música, pois não seria natural sua presença numa cena em alto-mar. O compositor americano David Raksin, então, de forma espirituosa, alegou que também não era comum a presença de câmera em uma situação como aquela. Essa curiosa passagem demonstra que o problema da naturalidade também pode se tornar relevante para a escolha ou não do recurso da música.

Não existe um método totalmente seguro de garantir a eficácia do uso desse recurso, pois as questões relativas ao seu emprego acompanham a renovação da própria linguagem do cinema, impedindo que caminhos mais precisos sejam traçados com a mesma velocidade, o que ao mesmo tempo pode ser bastante produtivo por forçar os compositores a buscar a constante superação de seus trabalhos.

Na verdade, esse problema deriva da própria complexidade do tema em questão, pois se trata da junção de duas artes que, apesar de estarem constantemente em trabalho conjunto, têm peculiaridades e caminhos bastante distintos, o que lhes assegura a autonomia estética. A partir das evoluções individuais do cinema e da música, as possibilidades associativas aumentam ainda mais, pois, ao já consagrado uso de certas formas, aliam-se novas tecnologias que constantemente abrem caminho para a experimentação.

3.3.2 - A construção do filme *O invasor*

3.3.2.1 - Música e montagem em *O invasor*

Neste momento estudaremos como a música e a montagem se articulam em *O invasor*, a fim de traduzir a aproximação/repulsão entre os personagens e determinar a criação de seus estados psicológicos, ajudando, desta forma, a compor a linha central da narrativa.

A música em *O invasor* é um recurso que equivale em importância aos demais. Amplamente utilizada no filme, visa estabelecer e reforçar a atmosfera de cada cena a fim de aumentar o seu poder de convencimento ao tentar forçar a adesão psicológica do espectador.

A trilha sonora²³ do filme é composta tanto por composições antigas como por faixas feitas especialmente para o filme. Nesse grupo de composições, estão

²³ O termo *trilha sonora* “tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme incluindo, além da música, os efeitos sonoros e os diálogos. Na prática, é comum e amplamente aceito o sentido musical do termo...” (Berchmans, 2006:19). É neste último sentido que o empregamos aqui.

presentes estilos variados como o *rap*, a música eletrônica e até estilos híbridos como o *rap-metal*, mistura de *rap* com *rock* pesado.

Verificando a narrativa como um todo, a música predominante é o *rap*. Esta escolha não é fortuita. O *rap* é a música que representa a periferia e, conseqüentemente, o matador Anísio. Sua importância é tão grande no filme que o *rapper* Sabotage, além de assumir um papel no filme, tornou-se uma espécie de consultor para assuntos da periferia. Ele ajudou o diretor e principalmente o ator Paulo Miklos (Anísio) na composição do personagem e da atmosfera que envolve aquela realidade, trazendo não só o *rap*, mas todo o gestual e as gírias, que representam não só um estilo, mas um modo de vida.

Em *O invasor*, a duração da música é explorada de forma não-convençional. Na maioria dos filmes, ela é utilizada para pontuar a narrativa. Esses pontos são chamados na linguagem técnica de *cues* e correspondem à duração de um trecho musical desde o momento de sua entrada até o de sua saída. Um *cue* pode ter duração variável, mas, em geral, não dura mais que alguns segundos, pois ele introduz um tema ou um personagem e depois deixa que a própria ação, com seus diálogos, se encarregue de fazer o resto. Evidentemente, nada impede que um *cue* entre no meio da ação (às vezes, isso é recomendável e até mesmo necessário), mas não é comum que ele se estenda demais.

É exatamente esse o caso em *O invasor*. Os *cues* são extremamente longos, ocupando, por vezes, uma ou mais de uma cena, ou seja, a música passa a durar mais do que certas imagens, o que representa uma inversão que indica a importância atribuída a ela. Em alguns casos, a duração da música chega a ser tão longa que temos a impressão de estarmos ouvindo uma faixa inteira do CD da trilha sonora do filme. Essa presença da música de longa duração se junta em algumas cenas à montagem fragmentada e acelerada, com planos curtos, formando um excesso visual que traz consigo forte carga emocional nas imagens apresentadas, causando um estresse perceptivo na medida em que o olho capta imagens que mal podem ser processadas pelo cérebro e já são rapidamente substituídas.

Essa é claramente uma influência da Estética Videoclipe. Essa linguagem contemporânea se consolidou a partir dos anos 80, com o surgimento nos Estados Unidos da MTV (*Music Television*), canal de televisão por assinatura lançado em 1981, que passou a massificar a cultura e a música *pop*, influenciando o modo de vida, os gostos e os anseios das gerações seguintes.

Essa estética, entretanto, evoluiu de experimentações do próprio cinema para depois “devolvê-las” de forma ainda mais fragmentada. O efeito de montagem acelerada não é propriamente uma descoberta do cinema mais recente, como afirma Jean-Claude Carrière. Segundo ele, o uso da aceleração de imagens já existia de forma experimental desde a década de 20. Entretanto, com o advento do vídeo, a junção desse efeito de montagem com a música fez o cinema entrar em uma nova fase. A respeito dessa nova linguagem, o roteirista francês nos escreve uma passagem esclarecedora:

(...) aliados às formas mais extremas de música *pop*, esses mesmos efeitos de montagem ocuparam um lugar central. O volume de som desses *clips* permanece razoavelmente constante (em outras palavras, extremamente alto), não importa o quão afastados estejamos dos músicos e dos cantores, mas as imagens se sucedem, umas às outras, numa série de saquejos inesperados, em mudanças espasmódicas de formato e de ângulo. É como se tentassem fragmentar e dispersar nossas faculdades de percepção, com a intenção manifesta de eliminar a consciência e talvez até mesmo a visão. (Carrière, 1995: 23-24)

Para Juliana Zucolotto, a velocidade e a multiplicidade de imagens dessa estética está diretamente ligada ao ritmo próprio das culturas urbanas contemporâneas, nas quais a linguagem visual passou a ser uma forma cosmopolita pela “necessidade de uma representação de fácil e rápida assimilação com alto nível de abrangência e grande poder de sedução pelos estímulos que produz” (Zucolotto apud Wikipédia, 2007). Assim sendo, esse modo de produção está intimamente ligado à ideologia da sociedade de consumo e traz conseqüências para o fenômeno da globalização dos produtos culturais, entre eles, o cinema.

Em *O invasor*, a narrativa inicia, contrariamente ao que se tem em boa parte do filme, com uma certa economia do uso da música. Essa maneira de usar o recurso tem relação com o gradativo crescimento da tensão e da complexidade das relações entre os personagens ao longo da história.

Na cena do bar, na qual Ivan e Giba contratam o matador Anísio, ouvimos apenas o som ambiente (vozes, barulho de veículos, som de garrafas etc.), no qual prevalece o rápido diálogo entre Giba e Anísio. Em nenhum momento, há música nesta cena. Nesse caso, seu uso poderia criar uma antecipação exagerada e talvez reveladora do matador, o que poderia contradizer a própria intenção de gerar um clima de suspense em relação à sua figura e ao desenrolar da narrativa. Essa intenção fica manifesta pelo fato de o espectador ter acesso a uma informação

limitada sobre o assunto da conversa e pela opção de se mostrar do matador apenas a mão direita enquanto ouvimos sua voz. Dessa forma, a economia de imagens e a ausência da música trabalham em conjunto com o objetivo de negar ao público o que ele só deve compreender no momento considerado oportuno.

Duas cenas à frente, já dentro da boate de Giba, o ritmo da “balada” ajuda a criar o clima de agitação que contrasta com o visível desânimo de Ivan (figura 8). A garota de programa Alessandra o leva para o quarto e, no momento em que fazem sexo, o volume da música aumenta apesar de estarem longe do salão, que é o local de onde vem o som. Nesse momento, ouvimos a batida da música como se a fonte sonora estivesse dentro do quarto, especialmente para acompanhar o “ritmo” dos corpos de Ivan e Alessandra durante o ato sexual. Por fim, o corte brusco para a cena seguinte, na qual Ivan entra em seu quarto, interrompe também a música.



Figura 8: “Balada” e desânimo de Ivan: contraste 🎵

A cena de sexo termina depois de decorridos pouco mais de quatro minutos de filme. Até então, a música da boate é a única a participar da narrativa, dando o ritmo da vida noturna da classe média alta. É o ritmo da celebração de Giba, que acredita estar na iminência de uma “conquista” tranquila, em contraste com a preocupação de Ivan, que começa a ficar perturbado por sua escolha de participar no plano de assassinato de Estevão.

Após esse momento, a música cede grande espaço para as falas e diálogos e a trama vai se tornando mais complexa, quando se agrava a pressão psicológica sobre Ivan. Ele e Estevão têm uma conversa tensa sobre os destinos da empresa enquanto Rangel o pressiona pelo telefone para enviar os projetos da concorrência ilícita. A morte iminente de Estevão também começa a atormentá-lo e então procura Giba para dizer que não suporta mais a idéia do plano de assassinato, momento em que Giba lhe diz que não há como retroceder.

Este intervalo sem música dura cerca de dez minutos de projeção. Quando a música retorna, o ritmo já é outro. A animação da “balada” é substituída

por um *rock* meio psicodélico que acompanha o ritmo lento e inseguro com que Ivan se movimenta dentro de uma danceteria, reforçando o cansaço e o tom depressivo que já o dominam. Os cortes aqui quebram a naturalidade de seus movimentos até que se deita numa almofada, enquanto a câmera mantém o primeiro plano²⁴ no seu olhar vago na direção das luzes do teto da danceteria, até que a transição para a outra cena corte a música.



Figura 9: O olhar distante de Ivan 🎵

Até esse momento do filme, a música é instrumental e trabalha prioritariamente como recurso diegético²⁵, inserida na própria narrativa, ou seja, “cuja origem pode ser identificada por personagens do filme” (Berchmans, 2006:165).

Vemos, então, que até essa parte, a música tem grande importância na caracterização do estado físico e mental de Ivan, ao sugerir a acentuação do seu desgaste emocional.

Após novo intervalo de cerca de sete minutos, a música retorna à narrativa. Dessa vez, entretanto, o som é agressivo, ensurdecedor e visa a perturbar o espectador. A canção vem de fonte externa (extra-diegética) e representa uma virada da narrativa, o momento em que ela se torna invasiva e determina o fim de qualquer possibilidade de sossego para Ivan e Giba. Nesse instante, o frágil equilíbrio se desfaz e a tensão finalmente explode através dos gritos na canção.

Nessa cena, Giba é acordado no meio da madrugada pelo telefonema de Ivan. O *rock* pesado *Ninguém presta* do grupo Tolerância Zero é enfático e forma para o espectador um par com o telefonema que desperta Giba: “ Bem-vindo ao pesadelo da realidade...”. Uma vez que a música entra no final desse plano, ela ajuda a antecipar a atmosfera de horror da próxima cena, na qual vemos o local onde os corpos de Estevão e sua mulher (Silvana) são encontrados. Toda a seqüência é ocupada pela música (mesmo nos momentos em que os personagens

²⁴ Primeiro plano (ou *close-up*) é o plano no qual “a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa quase a totalidade da tela.” (Xavier, 1984:19)

²⁵ “O termo diegese é próximo, mas não sinônimo de história (conteúdo narrativo), Ele tem um alcance mais amplo, pois designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe.” (Vanoye, 2005:40)

falam), assim, ficamos com dois áudios simultâneos. A música continua na próxima seqüência – a do enterro de Estevão e Silvana – e só termina na quarta seqüência, quando Anísio “invade” o escritório de Ivan para receber o pagamento do crime. Em toda a seqüência de cenas a relação imagem/música é veloz e desorientadora devido à movimentação da câmera, à maneira da linguagem do videoclipe:



a) Chegada de Ivan e Giba ao local onde Estevão e Silvana são encontrados mortos *“Bem-vindo ao pesadelo da realidade. Você não consegue fugir da estupidez. Algo grita em sua mente...”* 🎵



b) Ivan e Giba consolam Dr.Araújo (pai de Estevão) - solo pesado de guitarra 🎵



c) Velório de Estevão e Silvana - solo pesado de guitarra e gritos 🎵



d) Chegada de Anísio à construtora – *“Eu, você, a vadia, ninguém presta.”* (diversas vezes)...*Ninguém prestaaaaaa!* 🎵

Figura 10: Seqüência com música (velório de Estevão)

Temos assim, a música assumindo uma função narrativa explícita, revelando-se, para usar o termo do compositor David Raksin, “utilitária” (apud Berchmans), visão que encontra respaldo em meio à boa parte dos que compõem para o cinema:

Parece haver um consenso entre a maioria dos compositores no sentido de que a música deve servir ao filme. Ele deve auxiliar a narrativa, seus personagens, seu ritmo, suas texturas, sua linguagem, seus requisitos dramáticos. (Berchmans, 2006:20)

Como vimos, a música efetivamente “serve” aos propósitos narrativos, mas não como mero pano de fundo. Ela literalmente conduz a narrativa e auxilia a montagem na ligação entre os planos e as cenas.

Agora, após o assassinato de Estevão e a inesperada morte de Silvana (esta não estava incluída no plano), aumenta a pressão sobre Ivan. A esses fatores soma-se outra surpresa: a presença de Anísio em seu escritório. O matador chega à construtora para começar a por em prática seu plano de ascensão. Toda essa conjunção de fatores reflete-se novamente na música, com mais uma visita de Ivan à danceteria, o lugar onde busca escapar à realidade que o está cercado gradativamente.

Um olhar atento a essa cena nos permite perceber um detalhe técnico importante. Apesar de, na montagem da narrativa, a cena corresponder a uma segunda visita de Ivan à danceteria, percebemos que os músicos são os mesmos, inclusive usam as mesmas roupas, o que revela o fato de as duas visitas terem sido gravadas numa mesma ocasião, o que, aliás, é absolutamente corriqueiro no cinema, devido à redução dos custos de filmagem e possibilitado obviamente pelo posterior trabalho de reorganização na fase da montagem. Contudo, como se trata de um momento posterior na trama, Ivan acusa maior desgaste físico e emocional. A música (o *rock* instrumental psicodélico), agora está mais lenta e mais distorcida com *wah-wahs*²⁶ e faz um par com a movimentação mais lenta de Ivan, que praticamente se arrasta pelo meio do salão, esbarrando nas pessoas, enquanto a câmera, meio “preguiçosa”, ora se aproxima, ora se afasta de seu rosto. O destaque

²⁶ *Wah-wah* (ou somente *wah*) é a onomatopéia para o som de uma nota musical que se assemelha à voz humana pronunciando a sílaba “*wah*”. É alcançado através da ligação da guitarra a um pedal *wah-wah*, que altera o tom do sinal vindo da guitarra. Esse tipo de recurso sonoro se popularizou com o guitarrista norte-americano Jimi Hendrix nos anos 60. (Wikipédia, 2007)

para algumas pessoas dançando ajuda a completar o clima psicodélico criado pelo som e pela mistura de luzes coloridas que dominam o ambiente:



Figura 11 : *Rock e ambiente: psicodelismo (som diegético)* 🎵



Figura 12 – O vai-e-vem da câmera

Quando o *rap* finalmente passa a ser a música principal da narrativa, então temos um momento crucial, que é a “dupla invasão” de Anísio e Sabotage ao escritório de Ivan. A chegada dos dois representa uma grande ameaça ao domínio daquele território exclusivo dos mandantes do crime, que se vêem acuados diante da extorsão de cinco mil reais para a gravação do CD do *rapper*, provável cúmplice de Anísio.

Esta cena tem forte conteúdo simbólico, pois ali a música da periferia não pede licença, mas se faz ouvir a contragosto. A realidade de quem é marginalizado é contada para quem não está interessado em ouvi-la. A invasão representa a própria perda do sossego da classe média, ao contar a história desse “novo mundo do qual só queremos distância e segurança” (Jabor apud Oricchio, 2003:181). Portanto, a música de Sabotage, que interpreta ele mesmo, faz o elo entre ficção e realidade:

No filme de Beto Brant, há uma cena antológica, quando o *rapper* negro Sabotage²⁷ – um que existe de verdade – faz o papel dele mesmo e canta um *rap* num escritório de burgueses perplexos. Ali, o documento invade a ficção. É um ET contra os “brancos”, e se há desamparo ali, é dos branquelos. (ibid)

O *rapper* ocupa o centro do quadro e rouba a cena com sua apresentação inesperada. Olhando para a câmera em certos momentos, dirige-se diretamente a nós, que também passamos a ser seu “público”:



a) Sabotage no centro do quadro



b) Sabotage olha para a câmera

Figura 13: A “apresentação” particular de Sabotage

Vemos, portanto, uma evolução do uso da música de modo a acompanhar o agravamento da tensão da narrativa, dando ao sentido de “invasão” um aspecto social através da ocupação do espaço da classe dominante pelos indivíduos e pela música da periferia (sobre o *rap*, ver também item 3.3.2.2.3). Além disso, a música dá especial destaque também à condição do personagem Ivan, cujo sofrimento evolui de maneira crescente até o final da narrativa.

3.3.2.2 - Espaço, tempo e montagem em *O Invasor*

O cinema, como arte criada a partir de um processo de montagem do produto audiovisual, recria o espaço e o tempo de maneira bem peculiar. O espaço restrito do quadro (bem como o que está fora dele) e as relações de causa e consequência na trama são responsáveis por essa recriação, que se inicia na confecção do roteiro, passando pelos processos de filmagem e montagem até a apresentação do filme como produto final.

Nesse momento, analisaremos como o espaço, o tempo e a montagem se articulam na produção de significados no filme. O estudo da influência de outras linguagens exploradas na narrativa fílmica mostrará como a oposição entre os indivíduos de classes distintas e o componente psicológico passaram por

²⁷ O *rapper* Sabotage foi assassinado em janeiro de 2003.

tratamentos complementares que convergiram para formar a totalidade do tema em questão.

O espaço em toda a narrativa fílmica se apresenta essencialmente como o território demarcado de cada classe. Nesse sentido, a presença do “outro” no espaço alheio traz sempre consigo, para efeito de construção da narrativa, a idéia de deslocamento ou diferença, ainda que isto não desencadeie necessariamente hostilidade entre os personagens dos dois lados envolvidos.

Como vimos na análise conjunta dos inícios do romance e do filme (rever p.63), o espaço do bar é o território de Anísio, onde Ivan e Giba estão “cercados” pelas grades. Esse início é importante para estabelecer a exploração do espaço como elemento importante na medição de forças entre os lados e determina o tom dominante de ambas as narrativas literária e fílmica, antecipando a tensão como sua marca fundamental.

A seguir, veremos como o espaço e o tempo são organizados pela montagem a fim de criar a tensão que envolve toda a articulação do plano de assassinato de Estevão e o posterior desencadeamento dos conflitos derivados dessa trama.

3.3.2.2.1 - A conversa entre Estevão e Ivan

Falando sobre o esquema sujo que Ivan e Giba querem estabelecer com Rangel (favorecimento na possível concorrência de uma obra pública), Estevão reafirma sua posição contrária à falcatrua, razão que havia determinado a opção de Giba e Ivan por seu assassinato. Em termos de narrativa, fica igualmente elucidado o motivo da contratação de Anísio no livro e no filme. Entretanto, no livro temos uma descoberta menor (o motivo) enquanto, no filme, ela é tripla (o tipo de crime a ser praticado, a futura vítima e o motivo). Naturalmente, os diferentes tipos de descoberta estão ligados ao início diferenciado de ambas as narrativas (livro e filme) que, como vimos acima, tem maior concentração de informações no livro.

No livro, Ivan tem a preocupação de descrever o comportamento de Estevão antes do início da conversa, revelando, assim, um traço da personalidade deste (“Estevão quer me falar qualquer coisa. Mas espera, faz rodeios. Bem ao seu estilo.”, p.33). No filme, entretanto, vemos a conversa entre Estevão e Ivan iniciar-se

já com a fala sem rodeios de Estevão: “Eu não quero negócio com o governo, Ivan, tem sempre alguma falcatrua no meio...”. Essa relação da economia da linguagem é a mesma que descrevemos no primeiro encontro no bar no item 3.3 e já revela a preocupação do cineasta em concentrar-se nos pontos centrais da narrativa, dispensando o que provavelmente considera excessivo para a realização da trama. Mesmo levando em consideração o roteiro, iremos perceber que a introdução da fala de Estevão – que se assemelha à do livro – foi retirada. No roteiro, esse momento corresponde à passagem de número 10 (interna. Escritório de Ivan – Dia). É nessa parte que Estevão admite saber da insatisfação de Ivan e Giba com o que os dois ganham na empresa:

Olha, Ivan, queria te falar que eu lamento muito o que está acontecendo. Acima de tudo, somos amigos. Sei que há muito tempo você e o Giba estão insatisfeitos com o dinheiro que conseguem retirar aqui. Sei também que os dois trabalham pra caralho e essa empresa deve muito a vocês. Mas eu não posso concordar com o que vocês estão propondo, você me entende? (Aquino, 2002:152-153, roteiro incluso no livro)

A exclusão desse trecho no filme reforça a idéia de afastamento entre Estevão e os outros dois sócios, uma vez que ele não reconhece, como no livro e no roteiro, a dedicação de Ivan e Giba aos negócios da empresa.

Nessa conversa, vemos o uso do recurso de campo/contracampo²⁸, que ajuda a estabelecer a tensão através das expressões faciais em primeiro plano. Durante boa parte da cena, é Estevão quem fala, cabendo a Ivan apenas algumas respostas curtas. Vemos, por um lado, a indignação no olhar e na fala de Estevão e, por outro, a inquietação de Ivan, com seus gestos tensos e em alguns momentos até demonstrando estar com o pensamento distante (ver figura 14):

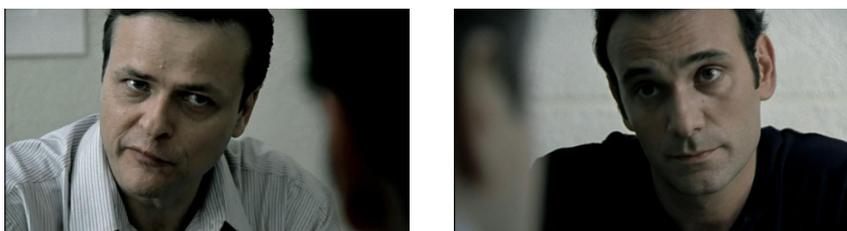


Figura 14 – A conversa entre Estevão e Ivan: campo/contracampo

²⁸ *Campo/contracampo* – *Campo* é a porção de espaço...percebida a cada instante na imagem fílmica. (Aumont, 2003:42). O *contracampo*...supõe uma alternância com um primeiro plano (*campo*). O ponto de vista adotado no *contracampo* é inverso daquele adotado no plano precedente e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada *campo/contracampo*. (Aumont, 2003:61-62)

Esses momentos de distração de Ivan – no livro, são digressões sobre o modo como Ivan imagina que Anísio irá matar Estevão – são traduzidos, no filme, como *inserções* (inclusão de uma passagem subjetiva ou explicativa na cena principal) que mostram Estevão sendo surpreendido pelo assassino. Interessante observar que nessas inserções – apesar de eles traduzirem o próprio pensamento de Ivan – a identidade de Anísio ainda permanece incógnita para o espectador, pois o diretor escolhe empregar a câmera subjetiva representando o olhar do matador. Esse tipo de representação ajuda a aumentar a tensão da narrativa, na medida em que retarda o momento da revelação do rosto do assassino e põe o espectador cara a cara com a vítima assustada, na posição subjetiva do assassino.

Anísio vai matá-lo. Talvez aguarde escondido no estacionamento, no começo da noite, e pule sobre ele de repente e o esfaqueeie. Não. Anísio seria visto pelo vigia ao entrar no estacionamento (...)

Talvez Anísio espere por ele à noite, próximo à sua casa. E avance para o carro no momento em que Estevão acionar o portão eletrônico da garagem(...) Não também: Alor pediu e Anísio, antes de atirar, terá de dizer a Estevão a mando de quem está fazendo aquilo. (Aquino, 2002:33-34)



Figura 15 – As inserções: pensamento de Ivan

Ainda com relação à combinação digressão/inserções, podemos destacar um momento, presente no livro e no roteiro, cuja ausência no filme tem um significado especial para a narrativa: a explosão do carro de Estevão. Ivan, ao narrar uma das possíveis mortes de Estevão, imagina que Anísio irá colocar uma bomba

em seu carro, mas logo rejeita o pensamento e ressalta: “Não, bomba é coisa de filme americano. No Brasil isso não acontece”. O cineasta prefere, portanto, seguir as “indicações” do próprio narrador do livro, não incluindo a passagem sugerida no roteiro:

15. EXTERNA. ESTACIONAMENTO QUALQUER – DIA: Câmera mostra ESTEVÃO no momento em que ele chega ao seu carro, abre a porta e entra. Detalhe da chave sendo colocada no contato. Câmera mostra a clássica cena do carro explodindo. (Aquino, 2002:155)

As palavras do narrador revelam uma forma de agir (assassinato com explosão) que não condiz com a nossa realidade. Nesse caso, ele expõe o modo como o cinema hollywoodiano trabalha, geralmente transformando a violência em espetáculo pirotécnico, o que é diferente da linguagem de *O Invasor*, que explora muito mais a sugestão de violência. Basta lembrar que não há um tiro ou corpo ensangüentado (apenas roupas ensangüentadas) no filme. Conforme o próprio diretor diz, na preparação da cena em que Estevão e sua mulher são encontrados mortos, ele prefere não mostrar os corpos no porta-malas do carro. Sua intenção é não banalizar a violência, como ele próprio diz: “...porque mais horror que isso, só se meter dois corpos aí, mas isso é que eu não quero. Quero só insinuar...” (*O Invasor, making of*). Esse depoimento revela bem qual é o posicionamento do diretor em relação ao modo como explora a violência no filme como um todo.

Outro recurso de grande importância nesse momento da narrativa é o *flashback*²⁹, pois a quebra da linearidade temporal se presta a uma melhor definição do caráter de Ivan. No momento em que ele responde a Estevão que foi Giba quem combinou a falcatura com Rangel, ocorre um corte seguido do *flashback* no qual vemos Ivan e Rangel no Aeroporto de Congonhas, o que desmente, portanto, sua acusação a Giba.

²⁹ O *flashback* (analepse, na literatura) é um recurso cuja origem remonta às epopéias gregas. Consiste no retrocesso a um momento anterior ao presente da narrativa. Segundo Dick (1990:176-177) pode cumprir três funções: (1) fornecer informação que não é disponível de outra maneira; (2) apresentar um evento passado porque ele pede uma visualização e (3) conectar passado e presente quando nenhum dos personagens pode fazê-lo por si. O *flashback* da conversa ente Ivan e Rangel cumpre a função 1.



Figura 16 – Flashback: Ivan e Rangel

No livro, o próprio Ivan faz o *mea culpa*, revelando-se para o leitor de maneira direta, o que inclui o reforço gráfico do pronome pessoal: “Na verdade, *eu* havia feito o contato com Rangel...” (p.37). Vemos, portanto, de formas distintas, Ivan desmascarado para o leitor/espectador, o que desfaz a possibilidade de Ivan ter simplesmente sido levado a se envolver com o crime por medo de contrariar Giba.

3.3.2.2.2 - Os três porquinhos

Giba encontra-se em seu apartamento, contando a história dos três porquinhos para a filhinha, que está sentada no sofá com a mãe. A cena tem um forte conteúdo simbólico, uma vez que o diretor aproveita a história infantil para estabelecer um paralelo entre os porquinhos e os personagens do filme.

Em primeiro lugar, devemos observar a relação do animal “porco” com “lama”, “sujeira” etc., que são palavras que podem assumir tanto o sentido denotativo quanto o conotativo. No filme, a relação entre os “porcos” se refere, naturalmente, ao segundo caso. Giba, adaptando a história para a realidade dos três, associa a condição de porcos à sujeira (negócios ilícitos), na qual ele e seu parceiro Ivan se envolveram. Existe, com relação a Estevão, também um sentido pejorativo, uma vez que ele é o porquinho que vai brincar (jogar futebol), pois é o que tem mais dinheiro, enquanto os outros dois devem trabalhar duro para manter a

construtora. Aliás, a construção frágil do irmão mais novo é a própria construtora que agora deverá passar para os outros dois porquinhos mais “preparados”, interessados em outro tipo de construção, a da licitação de cartas marcadas com Rangel.

O jogo de significados dos três irmãos é estabelecido através do recurso da montagem paralela, que faz a ligação entre espaços, personagens e significados. Enquanto Giba – caracterizado como personagem da história, pois usa um focinho de porco – conta a história para sua filha, Estevão joga futebol com os amigos e Ivan aparece desacompanhado numa danceteria. Ao referir-se ao porquinho mais novo, que fez a casinha de palha para poder ir brincar, temos o corte para Estevão, jogando futebol. Quando ele se refere à fuga desse porquinho para a casa do irmão do meio, novamente temos um corte, dessa vez para Ivan, que fuma e anda em meio às pessoas na danceteria. Por último, ele cita o irmão mais velho, que é ele mesmo e, nesse momento, a câmera se fixa nele enquanto conta o resto da história, que é exatamente quando o lobo entra e se queima na lareira acesa pelo porquinho mais velho.



“(...) e o preguiçoso construiu uma casa de palha muito mal feita porque ele queria ir brincar...”



“(...) socorro, socorro. Aí foi pra casa do outro irmão, que era o irmão do meio...”



“(...)Só que o porquinho mais velho era muito esperto, muito inteligente...e acendeu a lareira, tocou fogo na lareira. Aí o lobo entrou na lareira... e caiu e queimou a bunda. Ai, ai... saiu correndo. (risos)”

Figura 17 – Os três porquinhos

Com relação ao lobo, podemos interpretá-lo como o próprio Anísio que, nesse caso, não conseguiria ser bem-sucedido na invasão da casa (negócios dos outros dois). Entretanto, essa “previsão” acaba não se concretizando, pois Anísio se aproxima de Marina e acaba por obter o controle da situação. Assim, a história simboliza uma relação dominada por Giba, que se considera o mais esperto e, por direito, segundo sua própria lógica, o mais capacitado para levar a construtora à frente.

A presença da família de Giba no espaço da casa, que representa aconchego e proteção, é de grande importância para a passagem. Ela estabelece o contraste da inocência da filha com a podridão de Giba, que consegue esconder da família a sua verdadeira face, mostrando-se bom pai em casa enquanto, fora dali, mantém um prostíbulo, participa de uma negociata e organiza um esquema para assassinar seu sócio majoritário e obter o controle da empresa.



Figura 18 – Giba e a família: duas faces

Interessante observar finalmente que, se não há essa relação entre os três porquinhos no romance devido à condição de Ivan de narrador-personagem (portanto, de visão restrita dos acontecimentos), ela também não fica explícita no roteiro. Este indica apenas que Giba conta a sua filha uma “história clássica... à sua maneira” (Aquino, 2002:169, roteiro).

Nesse caso, o foco na visão de Giba, que se julga o mais capaz, acaba por revelar que existe uma condição de desigualdade entre ele e os outros dois “irmãos”. Até esse momento na narrativa, essa condição só o opõe a Estevão, mas também já é um prenúncio de sua incompatibilidade com Ivan, que não é tão “esperto” quanto ele.

3.3.2.2.3 - Anísio leva Marina à periferia

Essa é uma outra passagem do filme em que não há a presença de Ivan. Trata-se, portanto, de outra inclusão proposta no roteiro. Após já ter “invadido” a construtora (espaço da classe alta), onde chantageou Giba e Ivan e realizou sua aproximação com Marina, Anísio agora tem acesso ao último reduto da classe alta que lhe faltava atingir: a mansão de Marina. Após uma breve passagem pela casa, onde presenteia Marina com um cachorro, conquistando definitivamente sua confiança, Anísio a leva para conhecer o seu “território”: a periferia. Vemos assim, a gradativa ascensão de Anísio, que vai literalmente roubando a cena, em detrimento dos outros dois, em especial de Ivan, que sofrerá de maneira mais aguda as conseqüências de ter cruzado o seu caminho.

Esse destaque especial dado a Anísio no filme, através de um número maior de aparições, tem relação direta não só com o ponto de vista onipresente do narrador (ao contrário do narrador em primeira pessoa do livro), mas principalmente com a intenção de tornar a periferia mais visível. Sendo Anísio o representante desse espaço, é com ele que Marina tem o acesso a esse outro lado pouco conhecido da cidade.

Se observarmos as capas do livro e do DVD, veremos já a indicação antecipada dessa mudança de foco. Enquanto no livro tudo nos é contado pela ótica do narrador-personagem Ivan (no filme, representado por Marco Ricca), no filme vemos Anísio (Paulo Miklos) em presença física, ocupando todos os espaços da narrativa: periferia, escritórios da construtora, mansão etc (figura 19).



livro



DVD

Figura 19: capas do livro e do DVD

Outro aspecto digno de nota na capa do DVD é a cor. A cor natural do rosto de Paulo Miklos é substituída pelo verde e amarelo, uma clara referência ao Brasil. Dessa forma, temos a indicação de que o personagem apresentado remete à nossa realidade e que esta será, de alguma forma, representada na narrativa.

Nesse momento de transição de um espaço (bairro nobre) a outro (favela), mesmo se levarmos em conta apenas roteiro e filme, veremos que a idéia de Anísio como aquele que guia a cena está mais presente no filme:

60. EXTERNA. FRENTE DA CASA DE ESTEVÃO/MARINA – TARDE: MARINA sai com o carro da garagem. ANÍSIO está no banco do passageiro. Câmera segue o carro pela cidade, mostrando São Paulo ao entardecer. É um sábado, portanto o trânsito está leve. O *cd-player* do carro está tocando *música eletrônica*. (Aquino, 2002:199, grifos nossos)

No filme, entretanto, a realização da cena é bem diversa, com Anísio ao volante do carro de Marina e a trilha sonora de um *rap*, o som da periferia, ao invés da música eletrônica, mais característica de um público de classe média:



“Na zona sul, cotidiano difícil. Mantenha o proceder...” ♪ (*Rap* do cantor e compositor Sabotage intitulado “Na zona sul”)

Figura 20: Anísio na direção ao som do rap

Com relação ao tratamento dado aos espaços, percebemos a articulação de planos curtos numa longa seqüência (1min30s) que vai desde a saída da casa de Marina, passando pelas ruas pobres da periferia até a chegada ao salão de beleza de Debi, uma conhecida de Anísio.



Figura 21: Da área nobre à periferia

Essa seqüência funciona como a ligação entre os dois espaços contrastantes de modo a realçar o fato de que pertencem à mesma cidade, apesar de apartados social e economicamente, o que significa, portanto, que eles se apresentam como partes inseparáveis de uma realidade única, mais complexa do que se os contextos fossem representados isoladamente.

É interessante ressaltar que, na exploração desses espaços no livro, cada um é tratado de forma mais isolada. Aliás, a concentração no livro é maior na trama em si – que ocorre basicamente nos ambientes de Ivan, Giba e Estevão – por isso, áreas pobres aparecem menos na narrativa romanesca. Num desses momentos, na passagem do capítulo 11 para o 12, temos um “salto” da sala de Alaor (Giba, no filme) para uma área pobre sem qualquer transição que indique movimento de uma região à outra. De repente, estamos lá com o narrador-personagem, que vai comprar uma arma para tentar se proteger da ameaça cada vez maior, agora representada por Anísio e Giba juntos:

(...) Às vezes eu acho que você não compreendeu direito o que nós fizemos, Ivan.

Eu nunca deveria ter topado...

Mas topou e agora não tem volta. Estou falando sério, Ivan: você não vai pular fora. (Aquino, 2002:100)

O corredor era estreito e escuro e fedia a urina de gato. A chuva que caíra durante boa parte do dia dera lugar a um vento gelado. Edésio, o negro corpulento que caminhava à minha frente, trabalhava como segurança do bar que eu freqüentava. (Aquino, 2002:101)

No filme, o “passeio” pela periferia é construído de modo a confundir o olhar de Marina com o do espectador. Há uma intenção clara de mostrar a esse espectador que existe uma outra realidade que ele não pode ignorar, por isso, a câmera é posicionada no banco do carona, numa altura correspondente ao olhar de Marina (câmera subjetiva) e sempre aponta para a paisagem e as pessoas que circulam na rua. Nesse momento, o confronto entre os mandantes do crime e o matador abre espaço na narrativa para o tom de denúncia daquela realidade que observamos de dentro do carro. Segundo Karel Reisz é exatamente essa característica que distingue o filme de ficção do documentário:

Um filme de ficção – e isto nos servirá como uma distinção de trabalho entre o documentário e um filme de ficção – trata do desenvolvimento de uma trama. O documentário trata da exposição de um tema. É para além

dessa diferença de objetivos que os métodos de produção nascem. (Reisz apud Dancyger, 2003:315)

Dessa forma, o tom documental é que passa a prevalecer nessa seqüência. A letra do *rap* estabelece a ligação com as imagens, reforçando a denúncia da realidade do local: a pobreza e o mundo das drogas (figura 22):



a) A chegada: morro ao fundo em contraste com os prédios altos



b) Lixo (metáfora do dinheiro sujo) c) “Menino, qual o seu futuro?”

“(...) não me iludo, no subúrbio, dinheiro sujo constantemente nos trai no futuro...” 🎵



“(...) falsos amigos e aliados pensando em ganhar, não adianta passar pano, o pano rasga...” 🎵

d) Os falsos amigos



“(...) mundo cão decepção constrói, transforma a pivetada da quebrada num transporte pra droga...” 🎵

e) A pivetada do lugar



“(...) Zona sul, conheço um povo todo inibido, tanta promessa, enrolação, acaba nisso...” 🎵

f) O povo da Zona sul

Figura 22 – Sabotage expõe a realidade da periferia

Sabotage é a voz da periferia. Se as pessoas não falam como é de se esperar num documentário tradicional, o cantor faz a vez delas. Entretanto, a câmera faz a sua parte, apontando para algumas pessoas, que olham diretamente para ela (ou para nós), mostrando que têm rosto e individualidade. O recurso ao *zoom* serve para nos aproximar ainda mais dessa realidade:



Figura 23: Zoom: a realidade mais de perto

O cineasta francês Jean-Luc Godard afirma que essa relação com o documentário é absolutamente lícita e necessária, devendo existir de forma dialética, ao afirmar que "o bom documentário tende à ficção; a boa ficção tende ao documentário" (Godard apud Freitas, 2004:58). Percebemos, dessa forma, a intenção de aproximar ficção e realidade, característica muito comum na criação moderna, na qual as fronteiras se tornam cada vez mais difíceis de precisar.

3.3.2.2.4 - Anísio é o “dono” da mansão

Nessa cena, boa parte da significação está contida no próprio ambiente, que é a sala da mansão de Marina. No início da seqüência, a câmera está fixa, ao contrário de na maior parte do filme, em que está na mão e captando uma imagem instável e perturbadora. O posicionamento estático ajuda a reforçar a idéia de conforto já determinada pela riqueza e aparência agradável do lugar.

Temos, nesse caso, a apresentação de um plano geral que capta toda a sala, de forma semelhante à visão de um espectador de teatro. A própria entrada dos personagens pela esquerda é similar à dos atores entrando em cena num palco. Anísio entra primeiro, ereto e de roupão, revelando quem é o “dono da cena”, enquanto Giba entra com a postura curvada, os braços caídos e, assustado, verifica se há outra pessoa na casa.



Figura 24 – Anísio domina a cena

O *mise-en-scène*, bem como no teatro, é de grande importância para a significação da passagem. Vemos a lareira (símbolo de opulência e de aconchego da família) quase no centro do quadro, com os assentos à esquerda e à direita. Após Anísio pedir a Giba para sentar, o matador caminha para o lado oposto, onde vemos um bar. Anísio prepara um uísque, outro símbolo de requinte. As luzes acima da lareira, em ambos os lados, iluminam o piso de mármore, que brilha. Toda a sala resplandece em branco, iluminada também nas laterais. A disposição dos objetos dentro do quadro, com o posicionamento simétrico dos sofás e das luzes da parede em relação à lareira, dá a toda a sala um ar de sobriedade.

Da entrada em cena até o primeiro corte passam-se aproximadamente 15 segundos em plano geral. Nesse intervalo, o mecanismo de representação parece mover-se sozinho, “sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando” (Rosenfeld, 1965: 19). É evidente que essa semelhança com a representação teatral é só aparente uma vez que, ao assistirmos a um filme, teremos sempre a mediação da câmera, que atenderá a propósitos narrativos específicos, influenciando o modo como o espectador deverá perceber a ação.

No que respeita à quebra da paz que o ambiente transmite, é exatamente o contraste entre a situação dos personagens e a conversa tensa entre eles que exercerá essa função. Esse é o momento em que as palavras de Anísio confirmam sua ascensão. Confortavelmente vestido de roupão e chinelos, assume a atitude e o discurso da classe dominante. O copo de uísque, que agora substitui a cerveja do bar, simboliza o seu acesso a um novo círculo sócio-econômico (figura 25). Quando Giba pede que Anísio intervenha contra Ivan, que está armado e procurando por ele pela cidade, o matador – com um sorriso de quem está no controle da situação – expõe de forma direta a inversão das posições: “Escuta, João, eu não faço mais. Eu mando fazer... Vou te emprestar o *Parabellum*, você vai lá e tranca ele”. A conversa, da mesma forma que o diálogo entre Estevão e Ivan, é apresentada através do recurso de campo/conta-campo e visa a contrastar, em primeiros planos, a expressão angustiada de Ivan com o olhar firme e dominador de Anísio. Quando Giba diz a Anísio que alguém poderá contar a Marina a verdade sobre este, ele sai de sua posição recostada no sofá, se aproxima e diz, de forma enfática, que irá matar quem estragar seu “barato com a mina”. Anísio demonstra, assim, uma atitude agressiva, aferrada à sua nova posição, a qual será capaz de tudo para manter, da mesma forma que fez para atingi-la. Nesse sentido, Anísio completa seu papel como invasor, uma vez que agora domina o espaço físico da classe dominante, representado aqui pela casa, com a qual está totalmente ambientado, como se fosse o próprio dono.



Figura 25 – Uísque: símbolo do novo *status* de Anísio

3.3.2.2.5- A batida do carro de Ivan

Essa seqüência é construída com uma montagem que proporciona ao espectador visões diferenciadas dos momentos que antecedem a colisão do carro de Ivan com outro veículo.

A batida aqui assume um importante sentido simbólico, uma vez que remete ao próprio choque entre as classes sociais. Essa oposição faz parte somente da narrativa fílmica, pois, no livro, a colisão ocorre num bairro de classe média alta (Alto de Pinheiros), sendo o outro carro uma caminhonete dirigida por rapazes de classe social elevada. No filme, por sua vez, no outro carro estão dois rapazes da periferia e a batida ocorre próximo a uma favela. Dessa forma, as mudanças do espaço e dos personagens agregam ao choque físico (colisão) um sentido de choque social no qual indivíduos de classes distintas são postos frente a frente, o que é, na verdade, correspondente à oposição que marca a narrativa como um todo, ou seja, aquela entre matador e contratantes:

Então cruzei uma preferencial. E não vi a camionete a tempo. O impacto na parte dianteira foi tão forte que meu carro rodou e ficou atravessado na rua...Dois *garotões* saltaram da camionete para examinar os estragos...Ambos eram grandes e musculosos. *Gente de academia*...Eu não tinha uma idéia precisa de onde me encontrava. Sabia apenas que estava no *Alto de Pinheiros*. (Aquino, 2002:121-122, grifos meus)

No filme, a montagem cria a expectativa da batida. A cada corte temos um plano que proporciona uma visão diferente do momento da colisão. Num instante, vemos somente o carro de Ivan; depois, com um plano mais afastado, vemos os dois carros prestes a colidir; somos então colocados no banco do carona de Ivan para, em seguida, vermos tudo novamente de um plano mais afastado. Essa construção cria um novo tempo, mais lento do que seria o tempo real da batida, que visa a aumentar a ansiedade do espectador e o impacto da cena sobre ele. A propósito dessa forma de exploração do recurso da montagem, Carrière afirma:

Ocasionalmente, como nos tiroteios dos *westerns*, o cinema alonga o tempo. Nos *thrillers*, por exemplo: o punhal voa em direção à garganta e – sem recorrer à câmera lenta (quase sempre um desastre estético), uma vez mais utilizando um simples truque de montagem, através de uma seqüência de tomadas alternadas, o punhal nunca encerrando o seu vôo nem a garganta, o seu oferecimento ao sacrifício – o tempo se arrasta indefinidamente, e por vezes parece estimular nossa sensação de angustiada expectativa. Prendemos a respiração, o próprio tempo se queda paralisado. (Carrière, 1995:118)

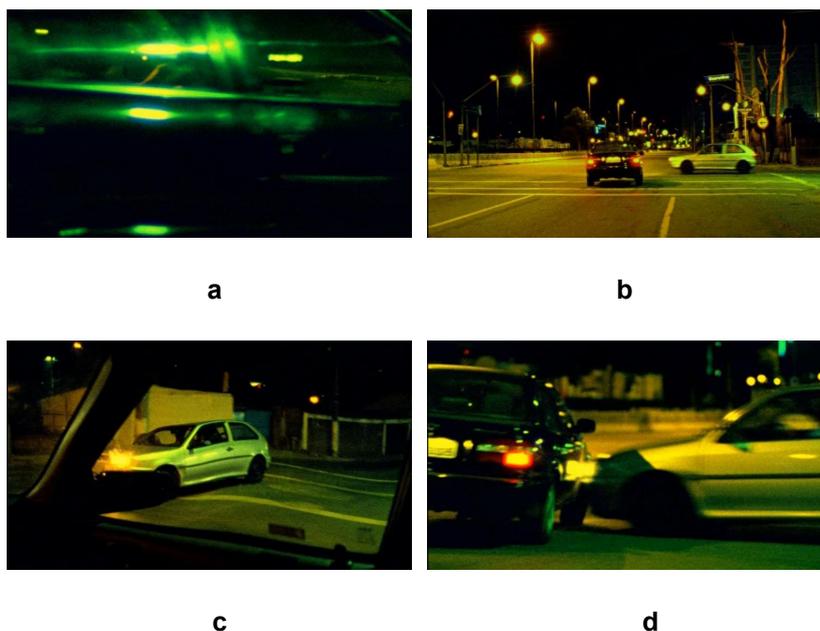


Figura 26: A batida

Esse tipo de construção, segundo Noël Burch, tem origem provável na teoria eisensteiniana da montagem. Para ele, o cineasta soviético foi o primeiro a desenvolver uma exploração sistemática do *raccord*³⁰:

(...)uma das maiores descobertas de Eisenstein, da qual ele parece só ter falado incidentalmente, é a estruturação da montagem em função da composição de planos sucessivos, principalmente no que se refere a uma série de planos mostrando o mesmo tema sob ângulos sucessivos. (Burch, 1992:58)

É esse o caso de diversas seqüências montadas pelo grande diretor soviético, dentre as quais a do início de *Outubro* (1927), quando o povo sobe as escadarias para destruir a estátua de Alexandre III, imperador da Rússia:



³⁰ *raccord* –“Não há termo específico em português que traduza fiel e integralmente o significado de *raccord*. No dicionário Petit Robert, encontra-se: 1) ligação de continuidade estabelecida entre duas coisas, duas partes; 2) (Cin.) maneira pela qual dois planos de um filme se encadeiam (resultado da tomada de vistas e da montagem).” (Aumont, 2003:251)



Figura 27: Seqüência de *Outubro*

A movimentação que vem de todos os lados dá uma idéia precisa da grande força da massa enfurecida (e de total adesão popular) que, em movimento ascendente, “sobe” ao poder. Nesse sentido, a soma dos quadros agrega uma tensão maior do que se tivéssemos, por exemplo, um plano geral, permitindo a visualização de todo o povo ao mesmo tempo. O espaço é, assim, desmontado pelo diretor para ser recriado pelo espectador, ao qual não é permitida uma participação passiva na construção da narrativa.

Retomando a cena de *O invasor*, temos, ao final, Ivan e os dois rapazes frente a frente. É nesse momento que a batida adquire o sentido já referido, uma vez que podemos determinar a classe social dos rapazes:



**Rapaz de touca. “Não aponta a arma pra nós não, mano!”
Figura 28: Ivan e os rapazes da periferia**

Como vimos, as duas montagens (de *Outubro* e de *O invasor*) guardam semelhanças técnicas, apesar de em *Outubro* a construção estar totalmente voltada para incentivar o espectador ao engajamento político, o que não ocorre em *O invasor*, que quer apenas fazer alusão às classes e explorar a tensão através do alongamento do tempo.

3.3.2.3 - A questão psicológica

Nesse momento analisaremos o modo como se dá a construção dos estados psicológicos dos personagens Ivan, Cecília (sua esposa) e Marina (filha de Estevão) em suas relações com o espaço e o tempo. Como já dissemos na introdução deste trabalho, o conflito pelo poder afeta direta ou indiretamente o comportamento dos personagens aqui analisados, daí nosso interesse em estudá-lo.

Boa parte da exploração do psicológico e do emocional do filme recai sobre esses três personagens. Através da agonia e do vazio em suas vidas, podemos ter uma boa idéia de como o diretor buscou criar um universo de total desagregação entre os indivíduos.

Na tradução da narrativa literária à fílmica Ivan mantém sua importância como personagem central, pois continua sendo ele o personagem menos capaz dentre os três (ele, Giba e Anísio) de lidar com a situação gerada pelo assassinato de Estevão, que exige esperteza e um controle emocional que ele não possui. Assim sendo, torna-se o personagem mais indicado para uma exploração psicológica mais freqüente e, portanto, é principalmente por meio de suas emoções que o espectador experimenta o efeito da tensão na narrativa.

Ao perceber que Anísio e Giba estão unidos contra ele, Ivan decide, de forma desesperada, partir para a ação sozinho. De posse de uma arma, está disposto a matar qualquer um dos dois que encontrar, pois sabe que eles também tentarão matá-lo. É nesse momento que ocorre o clímax de sua tensão, com sua saída de carro em alta velocidade.

Dentro do carro de Ivan, ficamos no banco do carona, acompanhando sua agonia. O som aqui cumpre um papel importante, pois é através dele que temos acesso à mente do personagem ao escutar as mesmas vozes que ele, as quais têm alguma relação com Anísio. Primeiramente, ouvimos a voz do matador que, desde sua “invasão” à construtora, começou a ocupar boa parte dos pensamentos de Ivan, passando da condição de invasor do espaço físico da empresa a invasor de sua mente e transformando sua vida num inferno. Depois ouvimos a voz do próprio Ivan, que relembra o momento em que Anísio apareceu na empresa com os objetos de Estevão e Silvana, colhidos depois de tê-los executado:



Voz de Anísio: “(incompreensível)”

Voz de Ivan: “Giba, esse cara vai foder com a gente...”

Figura 29: Anísio “invade” a mente de Ivan

Logo em seguida, vemos a imagem desfocada, representando o olhar de Ivan, cuja perturbação se agrava pela descoberta de que sua amante – que na verdade se chama Fernanda, ao invés de Cláudia – é uma das garotas de programa de Giba. Através desses recursos podemos ter uma noção do descontrole e do entorpecimento dos sentidos do personagem nos momentos que antecedem a colisão de seu veículo:



Figura 30: Visão comprometida de Ivan

Após a cena da batida, Ivan corre desorientado por uma avenida. Nesse momento temos um longo plano-sequência, filmado com a técnica de “câmera na mão”. Esse recurso ajuda a reforçar o clima tenso, pois a imagem instável obriga o espectador a um esforço para poder acompanhar a movimentação do personagem, semelhante àquele necessário para assistir a uma reportagem de perseguição policial. A sequência dura mais de dois minutos (2min10s) e a câmera mantém um foco bastante instável em Ivan, captando os barracos de uma favela próxima, o que indica que o personagem está fora de seu “território”, aumentando ainda mais a tensão. O acompanhamento musical também ajuda a compor a cena, pois trata diretamente da condição de Ivan quando diz: “Boom, a bomba vai explodir, ninguém vai te acudir. A sociedade destrói sua vida. O capitalismo por aqui é suicida”. Trata-se de uma antecipação do “fim da linha” para Ivan, que está próximo. Assim o

acompanhamos, ora andando, ora correndo, como testemunhas de sua agonia, que passa a ser também um pouco nossa, devido ao ponto de vista da câmera. Aqui, portanto, não é a combinação de planos através do corte que dita o ritmo da narrativa, mas sim a própria movimentação do que é capturado pela câmera que, ora se aproxima, ora se afasta de Ivan, tentando reproduzir seu ritmo cambaleante (ver também figura 12, p.92).

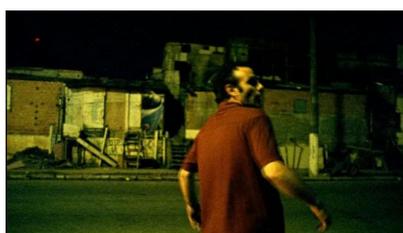
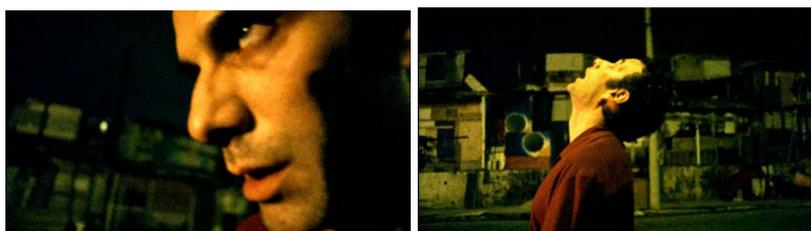


Figura 31: A corrida louca de Ivan

Ao final do plano-sequência temos um corte seco que nos põe imediatamente cara a cara com Ivan denunciando tudo sobre o assassinato de Estevão e Silvana numa delegacia que, para seu azar é o local de trabalho do delegado Norberto (sócio de Giba na boate). Entretanto, o depoimento de Ivan é a única indicação ao espectador de que o local é um departamento de polícia. Qualquer outro tipo de informação nos é negada, pois apenas Ivan fala e o primeiro plano nos permite ver apenas sua expressão de desespero.



Figura 32: Depoimento de Ivan

Segundo Bernard Dick (1990:40), esse tipo de enquadramento é amplamente utilizado para transmitir um “sentimento de opressão”, uma vez que o personagem aparece “confinado” e não temos indicações sobre o que está fora do campo visual. Acrescenta-se a isso o fato de que o depoimento é composto de diversos planos fixos que se sucedem em cortes secos, criando uma incômoda descontinuidade no movimento de Ivan. Esses “saltos” têm, portanto, uma função semelhante à das aproximações e dos afastamentos da câmera na cena da corrida de Ivan, já que procuram também traduzir tecnicamente o estado psicológico do personagem.

Dessa maneira, a construção com economia de informações transforma o depoimento em desabafo feito diretamente ao espectador, que é – por concentrar-se apenas em Ivan – convidado a um maior envolvimento emocional com o que é apresentado.

No que diz respeito aos relacionamentos interpessoais de Ivan, vemos o aumento gradativo do seu isolamento que, além do afastamento de Giba, se agrava com o fracasso de seu casamento com Cecília. Na narrativa fílmica, esse relacionamento é criado com precisão em poucas passagens que nos dão a idéia exata da desarmonia na qual o casal vive. Na seqüência principal, explora-se a angústia de Cecília na cena em que ela chega de uma festa bêbada e sozinha até o momento em que se deita na cama, afastada de Ivan.

Novamente, a montagem se encarrega de criar a atmosfera correspondente ao estado da personagem. O espaço físico do banheiro transmite um sentido de aprisionamento uma vez que a montagem se aproveita da movimentação angustiada de Cecília de um lado a outro, de sua expressão em primeiro plano e de posicionamentos invertidos de câmera que, aliados ao reflexo do espelho, causam uma certa confusão no espectador com relação à direção real do movimento da personagem. Ademais, toda a cena é marcada por um ruído que, ora se assemelha ao de um ponteiro de relógio, ora ao de pingos d’água (semelhante ao que ouvimos em filmes com cenas de prisão), reforçando o sentimento de angústia da personagem.

A seqüência do banheiro dura 32 segundos e contém 17 cortes (cerca de um a cada 2 segundos). Ela, na verdade, é acelerada pelos cortes, pois o que acontece ali dura mais que os 32 segundos efetivamente mostrados. Cecília lava e enxuga o rosto, passa creme, senta-se no bidê e, em certo instante, levanta-se de

perto do vaso sanitário, sugerindo que acaba de vomitar. Juntas essas passagens não poderiam levar menos que alguns minutos para ocorrer em uma situação real. A montagem, portanto, “comprime” o tempo, pois, metonimicamente, as partes (planos curtos) valem por intervalos de tempo significativamente maiores. Aqui, portanto, temos um tratamento do tempo de forma contrária ao que vimos na cena da batida do carro de Ivan, em que ele é “alongado”. Entretanto, ambas as construções visam a um fim comum, que é o de quebrar a continuidade visual e causar desconforto ao olhar do espectador:

**a****b****c**



d

e

f

Figura 33: Cecília no banheiro



Figura 34: Ivan e Cecília: casamento fracassado

Essa construção econômica do casamento de Ivan não corresponde ao que ocorre no romance, no qual o relacionamento é descrito em diversas oportunidades, todas transmitindo a mesma idéia de distância e desinteresse, até que ocorre a efetiva separação:

Houve um momento em que eu e Cecília percebemos que nossa relação estava morta. Mas nenhum de nós reagiu. (Aquino, 2002:32)

Cecília praticamente tinha se mudado para o quarto de hóspedes, eu passava dias sem vê-la. Só sabia que ela estava em casa porque às vezes, da sala, ouvia sua tosse no quarto. Nosso casamento tinha entrado na prorrogação. (Aquino, 2002:90-91)

Uma noite, ao chegar em casa, encontrei a empregada me esperando na cozinha. Ela reclamou que seu salário estava atrasado – era Cecília quem cuidava disso – mas a empregada disse que não se encontrava com ela fazia dias. Estranhei e fui conferir. E descobri que minha mulher tinha saído de casa. (Aquino, 2002:98)

Portanto, no filme, a economia novamente prevalece e, nesse caso, as raras aparições do casal já fornecem a informação da qual o espectador precisa. Assim, mesmo sem sabermos do início e da separação, podemos concluir que o casamento, como relação afetiva, já não existe mais.

Por último, temos a construção da personagem Marina, uma referência clara à juventude alienada de classe média (alta), que busca nas drogas e nas “baladas” uma forma de dar sentido à vida. Como personagem secundária, aparece sempre com Anísio, que consegue se tornar seu namorado, explorando sua carência afetiva e seu vício com as drogas, o que aumenta seu poder de interferir na construtora, seu objetivo principal. No romance, as poucas vezes em que o narrador estabelece a ligação entre Marina e os pais são suficientes para construirmos o seu perfil de jovem desorientada:

Ela herdara parte da beleza da mãe, embora os traços delicados, que davam altivez a Silvana, conferissem ao seu rosto um quê de arrogância. Tinha dezoito anos, cabelos pretos pintados num tom ainda mais escuro e *piercings* em várias partes do corpo. Eu achava que, por ser filha única, fora mimada em excesso por Estevão e Silvana. (Aquino, 2002:53)

Nossa nova sócia tinha no currículo uma passagem, aos dezesseis anos, por uma clínica de desintoxicação. Era um assunto sobre o qual Estevão evitava falar. Eu e Alaor achávamos que ela continuava usando drogas. (Aquino, 2002:84)

No filme, o espaço onde vemos bem caracterizada a personagem é o da festa *rave*, lugar da classe média alta por excelência. Nessa cena, a batida rápida da música eletrônica *trance* dá o tom do estado alucinado (“transe”), favorecido pelo uso de *ecstasy*, no qual estão Anísio e Marina. A música se associa às imagens desfocadas e ao colorido da luz laser e neon para completar a atmosfera delirante na qual se encontram os personagens. O diretor de fotografia (Toca Seabra) relatou em entrevista que, nessa cena, o ambiente foi especialmente preparado com tubos de lâmpadas fluorescentes com gelatina verde e outras pequenas lâmpadas com gelatinas coloridas. Além disso, pediu que alguns figurantes fossem para a locação com roupas fluorescentes para reforçar a presença da cor. Na pós-produção, então, a cor foi acentuada, finalizando-se o trabalho de criação da atmosfera do local (ver parte da entrevista no anexo II).



Figura 35: Roupas claras para reforçar o ambiente

Em uma das passagens da festa, a luz e o efeito distorcido da imagem compõem o estado de confusão mental de Marina (já sob efeito da droga), de forma semelhante ao que ocorre com Ivan no momento da colisão. A câmera se fixa no rosto da jovem que se multiplica em diversos vultos, como se sua alucinação de repente fosse nossa, o que é mais uma tentativa de recriar na visão do espectador o estado psicológico da personagem:



Figura 36: Marina sob efeito de ecstasy

Como vimos, espaço e tempo sofrem “deformações” através da montagem, a fim de criar as condições específicas de cada personagem. Nesse sentido, recursos de som e imagem se complementam para estimular a percepção do espectador e aumentar o efeito das cenas sobre ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O invasor*, vemos que no processo tradutório houve o deslocamento do foco restrito do narrador em primeira pessoa – muito mais preocupado em entender as razões de seu envolvimento com o crime a partir de sua lógica de classe média – para a exploração dos bastidores da trama contra Ivan e, principalmente, para a exposição da realidade da periferia, que se concretiza através

das “invasões” (de Anísio, de Sabotage, da música etc), como forma de representar a “reivindicação” de um espaço maior dentro da estrutura socioeconômica.

A ênfase dada às questões ligadas à periferia revela a intenção de expor uma sociedade dividida, na qual a animosidade entre as classes sociais tem aumentado. A “invasão” – da maneira como é representada no filme – mostra, portanto, que quem está social e economicamente excluído – ao perceber que os espaços nunca são abertos – pode decidir tomá-los à força e com os recursos que tem à mão, o que aponta para a perspectiva de uma realidade cada vez mais baseada na lógica do “vale-tudo”. Por essa razão, a utilização dos recursos no filme serve para apresentar uma realidade bastante incômoda ao espectador, mostrando que ela tem influência decisiva em sua vida, o que serve de alerta aos que insistem em pensar que a sorte alheia não lhes diz respeito. Nesse sentido, a montagem (especialmente através do corte seco), a música invasiva e o ponto de vista da câmera se mostram como os principais meios de construção da atmosfera de mal-estar do filme.

A montagem – com o uso predominante do corte seco (às vezes, propositadamente fácil de perceber) – impede que a narrativa flua de maneira agradável ao olhar do espectador, reforçando, na forma, o desconforto próprio das temáticas da corrupção e da ameaça, que atinge de maneira bastante acentuada o personagem Ivan, o mais fraco do esquema de corrupção e, portanto, aquele sobre o qual recai a maior exploração dos estados psicológicos. Com relação à construção do espaço da narrativa, a montagem faz a ligação entre o bairro nobre e a periferia, numa transição que visa a transmitir a idéia de que o lado privilegiado está muito mais próximo do lado excluído do que imagina (ou do que gostaria de estar). Sendo Anísio o “guia” dessa transição, ele representa a violência que circula pelos dois lados, englobando a todos que habitam o “espaço da cidade”.

Quanto ao uso da música, vemos que ela reitera o sentido de invasão proposto pela presença do matador no espaço da construtora, local que está ligado ao círculo fechado de poder dos dois contratantes de classe social mais elevada. A presença do *rap* – a música da periferia e, portanto, a voz dos que estão à margem da sociedade – é apresentada pelo cantor Sabotage, que se torna o outro invasor, juntamente com Anísio. Ao cantar seu *rap* para os “dois bacanas”, também o faz para o espectador, pois seu olhar se direciona para a câmera. Um olhar semelhante, aliás, se repete no momento em que rodamos pela periferia ao som de sua música. Os personagens anônimos olham para “nós” e mostram que também têm rosto, que literalmente existem e que sua realidade, cantada no *rap*, não pode ser ignorada. Essa importância do *rap* (como já apontamos na análise) é crescente na narrativa e vai ocorrendo com a ascensão de Anísio que, ao trazer Sabotage consigo, traz toda uma realidade pouco presente no romance. Isto revela a importância da música, que agrega significado à adaptação.

O ponto de vista da câmera, por sua vez, varia bastante ao longo do filme. Em certos momentos, fica-se como espectador da ação, em outros, como uma espécie de interlocutor do personagem ou ainda no lugar do próprio personagem, em especial Ivan ou Anísio (câmera subjetiva). Essa variação visa a tirar o espectador da comodidade de uma visão única e parcial. Ao contrário do que ocorre no romance, o “outro” ponto de vista (o do matador) adquire grande importância e está presente em diversas ocasiões, nas quais somos forçados a estar (pelo menos visualmente) do lado oposto (primeira cena, inserções na conversa de Estevão e Ivan etc.). Com relação a Ivan, podemos presenciar sua agonia como espectadores privilegiados, acompanhando seus passos; em outras ocasiões assumimos seu ponto de vista (dentro do carro com a visão distorcida, na cena da batida) ou escutamos o seu relato do crime contra Estevão, na suposta posição de um inspetor de polícia na delegacia. Através dessa variação, estabelecemos uma relação mais complexa com os personagens do que através do simples olhar distanciado. Tais construções propiciam um maior envolvimento emocional com a trama, o que permite que as sensações de angústia, medo, inquietude etc., compondo a tensão da narrativa, sejam transmitidas com eficácia.

No que diz respeito às diversas linguagens que o filme incorpora, destacamos a do teatro (Anísio e Giba na mansão de Marina), a do videoclipe e a do documentário. A linguagem do teatro aqui dá o tom da suntuosidade, da riqueza da mansão, o lugar (palco) que o matador alcança, realizando, assim, sua ascensão ilícita e assumindo um lugar central.

O videoclipe, por sua vez, linguagem que espelha a velocidade e as inquietações de nosso tempo, também tem grande destaque na composição da atmosfera de instabilidade, que passa por uma intensificação a partir da seqüência do enterro de Estevão, na qual a movimentação da câmera e a sucessão rápida de imagens são acompanhadas pela música, que introduz uma nova fase na história. Nesse sentido, a fragmentação visual e a música assumem um papel narrativo fundamental ao apresentar a condição em que se encontram os personagens.

A inserção de seqüências nas quais prevalece o tom documental também é outra característica importante do filme. Sendo um modo de aliar ficção e realidade, a introdução de personagens anônimos da periferia e a própria participação de Sabotage – que sai da realidade para virar personagem, trazendo consigo o gestual e a linguagem da periferia e narrando a realidade do lado desfavorecido – servem para mostrar a “outra” realidade que não pode e não deve ser ignorada.

Nesse sentido, temos estabelecido no filme um conjunto de fatores temáticos, técnicos e artísticos que contribuem para a realização de uma narrativa tensa do início ao fim e construída de modo a tentar impedir que o espectador tenha uma visão distanciada, pouco envolvida com a história apresentada.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In:_____. Notas de literatura I. Tradução de: Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p.15-45.

ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.46-71.

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ARROJO, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1993.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 3ª ed. Tradução de: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de: Eloísa de Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BALOGH, Anna M. *Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: ANNABLUME: ECA - USP, 1996.

BAZIN, André. *Ensaio*. Tradução de: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BRITO, João B.B. *Literatura, cinema, Adaptação*. In: Graphos. João Pessoa: UFPB, p.9-25, 1996.

BRUM, Alessandra S. M. *O processo de criação artística no filme O Invasor*. Dissertação (Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2003.

BUENO, André. *O sentido social da forma literária*. In:_____. Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.11-27.

BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. Tradução de: Marcelle Pithon e Regina Machado. SP: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: _____. *A Personagem de Ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, 2002, p.51-80.

_____. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1965, 2006.

_____. *O discurso e a cidade*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de: Fernando Albagli, Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CATFORD, John. *Translation shifts*. In: CHESTERMAN, A. *Readings in Translation Theory*. Finland: Oy Finn Lectura Ab, 1989, p. 70-79.

CATTRYSSE, Patrick. *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*. Amsterdã: John Benjamins, 1992, p. 53-70.

_____. *Audiovisual Translation and New Media*. In: HODGSON, R. ; SOUKUP, S.J. *From one medium to another. Basic Issues for Communicating the Scriptures in New Media*. Kansas City/NY: American Bible Society (ABS), 1997, p.67-89.

COPPIETERS, Ilse. *The Adaptation Process from Novel to Film: The Screenplay as Intertext*. In: VANDAELE, J. *Translation and the (re)location of meaning. Selected Research Seminars in Translation Studies*. Leuven: Cetra, no 4, 1999, 393-400.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Tradução de: Maria Angélica Marques Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DICK, Bernard F. *Anatomy of film*. New York: St. Martins Press, 1990.

DINIZ, Thaís F. N. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. In: *Cadernos de Tradução* no. 3/UFSC. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1998.

DUARTE, Livia. *Ação e narração: em cena, Cidade de Deus*. In: BUENO, André. *Literatura e sociedade; narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.204-211.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1949, 2002a.

_____. *O sentido do filme*. Tradução de: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1947, 2002b.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Tradução de: Álvaro Ramos. SP: Editora Objetiva, 2001.

FREITAS, Ana C. *A hora e a vez do documentário*. [online]. [cited 29/10/2006]. http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000400026&lng=en&nrm=iso

GARCIA, Alain. *L'adaptation du roman au cinema*. Paris: Éditions IF Diffusion, 1990, p.27-107.

GIORGETTI, Mauro. *História da Música no Cinema*. [online]. [cited 17/11/2006]. <http://www.mnemocine.com.br/cinema/somtextos/trilhasonora.htm>

GOMES, Paulo E.S. *A Personagem Cinematográfica*. In: _____. *Personagem de Ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.103-119.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos lingüísticos da tradução: lingüística e comunicação*. Tradução de: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995, p.63-72.

LAGES, Susana K. *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 161-227.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992, p.1-10.

MASCARENHAS, Renata O. *O Auto da Compadecida em Transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual*. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2006.

MATOS, Antônio C.G. *Filme Noir: O outro lado da noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

McFARLANE, Brian. *Backgrounds, Issues, and a New Agenda*. In: *Novel to Film: an introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p.1-30.

METZ, Christian. *A Grande Sintagmática do Filme Narrativo*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976, p.201-208.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MONCAIO, André. *O invasor: fotografia (entrevista com Toca Seabra)* [online]. São Paulo. ABCINE [cited 23/06/2007]. http://www.abcine.org.br/ABC_html/textos/andremoncaio/oinvasor.html

NAGIB, Lúcia. *A distopia urbana*. In: _____. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: COSACNAIFY, 2006, p.159-177.

_____. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002.

NIDA, Eugene. *Science of translation*. In: CHESTERMAN, A. *Readings in Translation Theory*. Finland: Oy Finn Lectura Ab, 1989, p. 80-98.

ORICCHIO, Luiz Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PINTO, Ricardo. *Sobre o abandono do discurso alegórico no cinema brasileiro atual*. In: BUENO, André. *Literatura e sociedade; narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.191-203.

PRADO, Décio A. *A Personagem no Teatro*. In: _____. *A Personagem de Ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.81-101.

RODRIGUES, Cristina C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RONDELLI, Elizabeth; HERSCHMANN, Micael. *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: _____. *A Personagem de Ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.11-49.

_____. *O Teatro Épico*. 4ª ed: São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALLES, Filipe. *A Trilha sonora no cinema: breve histórico*. [online]. [cited 17/11/2006]. <http://www.cinemaparadiso.com.br/historia.htm>

SANCHES, Luciana. *Beto Brant: O invasor (entrevista com Beto Brant)* [online]. São Paulo. Livraria Saraiva. [cited 03/05/2004]. <http://www.livrariasaraiva.com.br/INVASOR/BetoBrant/Entrevista.htm>

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? : ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

STAM, Robert. *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation*. In: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, 2000, p. 54-78.

_____. *Introduction*. In: *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Blackwell Publishing, 2005, p.1-17.

_____. *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell Publishing, 2005, p.1-52.

TOURY, Gideon. *The Nature and Role of Norms in Translation*. In: *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995a, p.53-69

_____. *Constituting a Method for Descriptive Studies*. In: *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995b, p.70-86.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 3ª ed. Tradução de: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

WHELEHAN, Imelda. *Adaptations: the contemporary dilemmas*. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge, 1999, p.3-19.

WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Apresenta conteúdo enciclopédico. [online] [cited 24/06/2007]. <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dodecafonismo&oldid=5192585>

_____. [online] [cited 24/06/2007]. http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%BAsica_atonal&oldid=6127272

_____. [online] [cited 24/06/2007]. <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Videoclip&oldid=3964041>

_____. [online] [cited 24/06/2007]. <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wah-wah&oldid=6493123>

WYLER, Lia. *Línguas, Poetas e Bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.11-28.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Itaú Cultural, 2003, p.61-89.

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993.

FILMOGRAFIA

BRANT, Beto. *O invasor*. Filme, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. *O encouraçado Potemkin*. Filme, 1925.

_____. *Outubro*. Filme, 1927.

MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. Filme, 2002.

ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Filme, 1963.

_____. *Terra em Transe*. Filme, 1967.

SALLES, Walter. *Abril Despedaçado*. Filme, 2001.

UFPE, Centro de Artes e Comunicação. Departamento de Letras.
NUPEC/PROLEDE: Entrevista com Antonio Candido, 1995.

ANEXOS

ANEXO I

Beto Brant: O Invasor

*Em **O Invasor**, Beto Brant mostra as mazelas e contradições da sociedade brasileira*

Por Luciana Sanches

O longa-metragem O Invasor marca a terceira parceria do cineasta paulista Beto Brant com o escritor Marçal Aquino. Desde sua estréia, em abril deste ano, o filme não pára de colecionar prêmios. Além de ter sido a grande sensação do Festival de Brasília, foi vencedor da competição latino-americana no Festival de Sundance e um dos destaques do Festival de Berlim. A produção conta com um elenco de estrelas, composto por Mariana Ximenez, Alexandre Borges, Marco Ricca, Malu Mader e a estréia do titã Paulo Miklos como ator.

O Invasor retrata o lado podre da sociedade e nos remete a uma análise do comportamento humano, sempre num eterno dilema entre o Bem e o Mal. "Eu penso que o mundo está cruel, eu acho que há uma truculência das elites em perpetuar os seus privilégios, isso existe. Por outro lado, tem a questão de que os oprimidos estão se municando, estão se armando. Esse é o conflito que o filme apresenta. Eu acho que a sociedade brasileira precisa se repensar", explica o diretor Beto Brant.

Em entrevista exclusiva concedida a Saraiva.com.br o cineasta nos fala sobre a parceria com Marçal e a relação entre cinema e literatura, sempre presente em seus filmes.

Saraiva.com.br - O Invasor marca sua terceira parceria com Marçal Aquino. Essa característica de trabalhar em dupla é mais comum no cinema europeu. Você prefere trabalhar sempre com um mesmo roteirista?

Beto Brant – Isso acontece na música. Existem bandas que tocam juntas há anos e ninguém acha estranho. Eu acho que existe uma aliança de idéias. Quando comecei a fazer curtas, li um conto do Marçal que me deu vontade de adaptar. Aos poucos fui conhecendo sua literatura e acabamos ficando muito amigos. Eu tenho uma admiração por sua postura, pela investigação que ele faz do mundo e da história contemporânea do Brasil.

Saraiva.com.br – Então a parceria surgiu dessa admiração pela literatura do Marçal?

Beto Brant – É, foi assim. E nós já estamos preparando coisas novas, como o projeto de um novo filme.

Saraiva.com.br - Por que o livro do Marçal só foi lançado depois do filme?

Beto Brant – Quando filmamos Ação Entre Amigos, ele tinha um plano de fazer um livro, que me deu como argumento para o filme, mas que acabou

não escrevendo. Quando resolvemos fazer *O Invasor*, ele estava começando a escrever esse livro e me deu pra ler. Então, eu já resolvi filmar, antes mesmo que ele terminasse. O que aconteceu é que, como ele escreveu o roteiro primeiro, acabou se sentindo motivado a terminar o livro. Acompanhando as filmagens, ele entrou no barato de retomar a idéia de acabar de escrevê-lo. Nós ficamos prontos para lançar *O Invasor* antes da editora. Mas o livro e o filme foram lançados quase ao mesmo tempo, com uma diferença de poucas semanas.

Saraiva.com.br - Em seu primeiro papel no cinema, Paulo Miklos foi elogiado pela crítica por seu desempenho como ator. Como surgiu a idéia de convidá-lo para viver o Anísio?

Beto Brant – Paulo Miklos é um sujeito que está na estrada do rock'n roll há 25 anos. A banda Titãs surgiu numa época de desvario, de loucura dos anos 80, mas ao mesmo tempo apresentava letras muito politizadas. O Paulo é um grande artista, um cara com muita maturidade. Então, ele "mete a cara" no que faz, tem uma postura muito autêntica, não se preocupa se vai ficar bem fazendo isso ou aquilo. Ele tem essa "cara-de-pau" e uma inteligência de quem tem muitos anos de estrada. Para compor o personagem, nós conversamos com o Sabotage, que trouxe a linguagem e o gestual da periferia, a terminologia, a gíria e outras características.

Saraiva.com.br - Foi o Sabotage quem deu as dicas ?

Beto Brant – É, foi ele. E os dois são músicos, então eles acabaram se entendendo completamente. O Paulo tem ouvido de músico, né? É um cara muito forte no Titãs, é mais intérprete do que músico. No palco ele tem uma atitude muito cheia de estilo.

Saraiva.com.br - Apesar de mostrar o lado podre da sociedade e toda a promiscuidade que nos rodeia, o filme não fez nenhum julgamento de valores, se manteve neutro. Qual a reação que você pretendia arrancar do público com essa história?

Beto Brant – Em primeiro plano está a literatura, que tem essa capacidade de fazer com que você se envolva emocionalmente, assim como o cinema. Eu não tenho a pretensão de fazer um tratado da sociedade brasileira, um manifesto. Em primeiro plano está a história. O conflito de classes é pano de fundo. O objetivo era contar uma história adrenalizada por esses dois lados representados pelo Anísio, que é o personagem do Paulo Miklos, que é um príncipe e ao mesmo tempo é um demônio, que é carismático e envolvente, mas ao mesmo tempo é um "mala".

Saraiva.com.br - Esse é o seu primeiro filme cuja ação se passa totalmente numa cidade grande. Como foi encarar de frente a periferia de São Paulo?

Beto Brant – O maior barato foi fazer um filme na cidade em que eu vivo há mais de 30 anos. Quando você assiste ao filme você reconhece lugares, pessoas. E isso é legal. Mas a periferia faz parte da cidade. A gente chegou na periferia com o Sabotage, que conhecia muita gente, então nós fomos apresentados, não invadimos a área de ninguém. Inclusive foi legal porque as pessoas ajudaram. Também tinha esse lance com a Mariana Ximenez, todos estavam curiosos pra chegar perto.

Saraiva.com.br - O Invasor não pára de colecionar prêmios desde seu lançamento e já foi considerado um fenômeno de mídia. Como você vê o sucesso do filme?

Beto Brant – Que sucesso ? (risos).

Saraiva.com.br – Esses prêmios todos? Isso é novo na sua carreira?

Beto Brant – “Os Matadores” foi muito bem recebido pela crítica e dentro da classe também. Então o sucesso não veio de uma hora para outra, existe uma trajetória. Eu estou há 17 anos na estrada. É uma carreira muito bem construída com essa parceria do Renato, do Marçal, da Bianca. Ela é gradual. A gente não tem esse deslumbramento porque começa tudo de novo quando temos que fazer outro filme. De fato muitas chances se abriram, mas nada se efetivou. De qualquer forma, que bom que está dando certo.

Saraiva.com.br – Você faz alguma hierarquia de valores entre os seus filmes?

Beto Brant – Não tem porque eu acho que se a gente não perder a cabeça e procurar se aprimorar, temos que fazer um filme melhor que o outro. Você tem que amadurecer, a não ser que se degenere e se entregue a luxúria. A idéia é você aprender mais coisas, com um nível de complexidade maior, vivências emocionais. Essa maturidade acaba exigindo filmes melhores, acredito. Mas todos os filmes foram muito legais de fazer. O Invasor é com certeza o filme mais impactante, mais perturbador. Eu me senti mais livre para experimentar.

Saraiva.com.br - A maioria dos diretores brasileiros do passado eram roteiristas de seus próprios filmes. Você concorda que o cinema de autor perdeu muito de sua força? É uma tendência do cinema nacional os cineastas se absterem do roteiro e ficarem somente com a direção?

Beto Brant – Não sei se é uma tendência. Eu acho que não dá para traçar um paralelo, fazer esse tipo de comparação porque estamos em outra época e as coisas mudaram muito, a sociedade mudou. Não dá pra comparar a produção de hoje com aquele cinema revolucionário do Joaquim Pedro, do Nelson Pereira e do Glauber, que morreu tentando fazer seus filmes. É um outro contexto. Mas é uma luta constante também, um filme acaba e a gente já está correndo para conseguir fazer outro. Meu cinema está muito

ligado à literatura, à fantasia e nem tanto à realidade escancarada e crua.

Saraiva.com.br - Uma parceria com a televisão seria uma solução para os problemas do cinema nacional?

Beto Brant – Não sei se ajuda muito. Depende da política de cada televisão. Eu sou um pouco cético, boto fé na autonomia da classe, nessas pessoas que se mobilizam, que olham e questionam. Eu não acredito nessas grandes TVs comerciais porque têm interesses econômicos como gestoras dessa política. Eu acredito na Ancine, que tem uma postura mais comprometida com o desenvolvimento cultural do país. Seria ótimo que a televisão no Brasil tivesse esse comprometimento. Se o Canal Brasil fosse um canal aberto, por exemplo, seria um canal com altíssimos índices de audiência. Na verdade não há um interesse econômico em que ele seja aberto, inclusive para você assiná-lo precisa comprar também aquela “pacoteira” de canais. E é caro. O que a televisão aberta faz? Passa aqueles filmes medonhos, horrorosos, de guerra. A televisão brasileira criou um culto ao sucesso, ao colunismo social, às cópias mal feitas. A televisão só levanta essa bola, essa coisa amarrada que a própria cultura popular produz.

Qual a expectativa que você tem para o lançamento do filme em DVD?

Beto Brant – Esse filme foi feito em 16 mm e passei para HDTV, onde pude fazer toda a manipulação de cores, de tonalidades, enfim, toda uma linguagem do filme de sair do realismo e partir para o expressionismo, da paranóia do personagem e tal. Pude criar efeitos, como a cena do viaduto, quando o personagem do Marco Ricca está embriagado. Eu utilizei a tecnologia para criar elementos de linguagem para o filme. Então, acho que a tecnologia é uma aliada sempre. Um DVD, com maior fidelidade de imagem, com maior rapidez, é muito legal. Essa questão dos extras, o making of, tem clipes do Sabotage e do Tolerância Zero, um documentário sobre o filme, cenas de bastidores, fotos que a gente selecionou. Tudo isso que está em volta do filme é legal de se ver. Infelizmente não é uma coisa popular, mas a tendência é que seja.

Saraiva.com.br - Quais são os próximos passos da sua produtora, a “Drama Filmes”? Algum novo projeto?

Beto Brant – O Marçal está escrevendo coisas, já tem um livro que será lançado no começo do próximo ano chamado Cabeça à Prêmio. Tem um outro projeto que estou querendo filmar, mas não quero atropelá-lo como fiz com Ação Entre Amigos e com O Invasor. Quero deixar que ele escreva para depois pensarmos num roteiro.

ANEXO II

Trecho da entrevista concedida pelo diretor de fotografia, Toca Seabra.

Texto por André Moncaio - GT Projeção ABC

Agradecimentos a Marcelo Trotta (Tintin) e Camila Mouri

A cor: saturação e dessaturação

O fotógrafo revelou que em muitos momentos a cor era sugerida na captação e depois acentuada no telecine. Um bom exemplo são as cenas que se passam nos bares, na boate e nos apartamentos.

A dessaturação das cores também foi uma opção e foi realizada na telecinagem do material Super16mm. As cenas do escritório de engenharia e dos personagens de Marco Ricca e Alexandre Borges receberam tratamento do colorista Ely Silva para “perder cor” e ganhar uma eventual e leve tonalidade verde. Todo o tratamento de imagem - cor, textura, granulação, contraste - foi feito no C-Reality um telecine 2K com uma mesa de correção de cor DaVinci, e os efeitos especiais foram realizados nos programas Fire e Inferno.

A cena de Marina com Anísio na boate e a luz negra

Toca conta que nesta cena todas as luzes foram “gelatinadas” Ele usou a gelatina Congo Blue misturada com refletores HMIs de 200w, tubos de lâmpadas fluorescentes com gelatina verde foram colocados nas colunas e “escondidos” por tules e pequenas lâmpadas foram espalhadas pelo bar com gelatinas coloridas. Houve um pedido para que alguns figurantes fossem para a locação com roupas fluorescentes e depois no telecine “*a gente deu uma pilotada violenta*”.

