



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

VOLMIR CARDOSO PEREIRA

**A MIGRAÇÃO NARRATIVA EM O INVASOR:
UM DIÁLOGO ENTRE LITERATURA, CINEMA E SOCIEDADE**

Londrina
2014

VOLMIR CARDOSO PEREIRA

A MIGRAÇÃO NARRATIVA EM O INVASOR:
UM DIÁLOGO ENTRE LITERATURA, CINEMA E SOCIEDADE

Tese apresentada ao curso de pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

<p>P436m Pereira, Volmir Cardoso. A migração narrativa em O invasor: um diálogo entre literatura, cinema e sociedade/ Volmir Cardoso Pereira. – Londrina, 2014. 161 f.</p> <p>Orientador: Luiz Carlos Santos Simon. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós- Graduação em Letras, 2014. Inclui bibliografia</p> <p>1. Aquino, Marçal, 1958 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 4. Cinema e literatura – Teses. 5. Cinema e linguagem – Teses. 6. Filme cinematográfico – Teses. I. Simon, Luiz Carlos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81):791.43</p>
--

VOLMIR CARDOSO PEREIRA

**A MIGRAÇÃO NARRATIVA EM *O INVASOR*: UM DIÁLOGO ENTRE
LITERATURA, CINEMA E SOCIEDADE**

Tese apresentada ao curso de pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de doutor.
Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Dr. João Manuel dos Santos Cunha
Universidade Federal de Pelotas – UFPEL

Dra. Jacicarla Souza da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Dr. Luiz Carlos Migliozi F. de Mello
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 14 de outubro de 2014.

Para meus pais, Ademir e Marlene.

AGRADECIMENTOS

Agradecer não é fácil. A linguagem hoje nos dá poucas ferramentas para tal, e sempre corremos o risco de restringir o agradecimento a certa imagem funcional que fazemos de pessoas que estão ao nosso redor e que, de modo geral, figuram como adjuvantes na jornada vitoriosa que julgamos ter trilhado. Ora, o mito do homem que vence na vida, esteio psicológico para o indivíduo oprimido numa sociedade de classes, assedia-nos mesmo quando estamos finalizando uma tese de doutorado em humanidades. Pior ainda: mesmo quando a tese é um estudo sobre as linguagens artísticas. Não, não quero ver a finalização de uma tese como uma rele vitória pessoal em um mundo de conchas envaidecidas.

Não, não quero agradecer a pessoas que me ajudaram a vencer, porque eu não sou campeão em nada. Aqueles que hoje têm a possibilidade de desenvolver uma trajetória acadêmica no Brasil, mais do que a busca pelo conhecimento, são também oprimidos pelo produtivismo (sim, somos todos mercadorias aqui), pela condição marginal a que está destinado qualquer intelectual honesto no Brasil, pela incapacidade de transformar o conhecimento obtido em atuação política, pela ausência de um projeto de país que parta de um projeto político claro para a educação. Somos “mão-de-obra qualificada”. Para quê, mesmo? As portas do ensino superior se abriram para as classes populares faz pouco mais de uma década. O drama histórico se dá, hoje, na saída.

Mas, enfim, quero agradecer, antes, a tudo aquilo que fez da experiência de escrever uma tese acadêmica algo único, muito maior do que o simulacro narrativo do homem que vence na vida. Quero agradecer a todos aqueles que me deram força e amizade para ir em busca do conhecimento nestes quatro anos, mesmo quando eu não conseguia devolver tão bem o olhar companheiro e a gentileza.

Agradeço em especial:

Às flores e livros que, pela dedicação e sacrifício de meus pais, Ademir e Marlene, floricultores humildes de cidade do interior, foram plantados em mim.

Aos olhos de meus irmãos mais novos, Maria, Graciely e Lucas, que me apontaram um horizonte para o caminho acadêmico. Um horizonte que eu poderia alcançar primeiro, antes deles, como em uma brincadeira de criança, numa corrida sem medalhas.

Às palavras dos meus mestres na UEL. Às palavras de meu orientador, Luis Simon, sempre compassivas, gentis, acompanhadas quase sempre de sua imagem inconfundível: óculos, camisa e tênis. Palavras pouco impositivas, palavras de liberdade, que me estimularam a andar com as próprias pernas durante a pesquisa acadêmica.

À arte da escrita e da pessoa, completadas na figura de Marçal Aquino, que gentilmente colaborou com esta pesquisa.

Ao amor encontrado enquanto eu fechava os livros para descansar. A Maiara, pelo livro de vida que começamos a escrever juntos enquanto esta tese se esboçava, aos trancos, barrancos e entretantos.

*Refugiamo-nos no amor,
este célebre sentimento,
e o amor faltou: chovia,
ventava, fazia frio em São Paulo,
Fazia frio em São Paulo...
Nevava.
O medo, com sua capa,
nos dissimula e nos berça.*

(Carlos Drummond de Andrade, trecho do poema "O medo", em A rosa do Povo)

PEREIRA, Volmir Cardoso. **A migração narrativa em O invasor**: um diálogo entre literatura, cinema e sociedade. 2014. 161 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RESUMO

Neste trabalho, desenvolve-se uma análise do processo de migração narrativa estabelecido entre a novela literária *O invasor* (2002), o roteiro e o filme homônimo (2001). Entendendo a migração narrativa como o fenômeno em que textos narrativos são reelaborados em mídias diversas, o estudo leva em conta aspectos materiais e históricos que têm impulsionado as mídias à convergência, aproximando os campos literário e cinematográfico na contemporaneidade. Por fim, destaca-se a análise das obras em questão visando compreendê-las como partes de um percurso criativo que possibilita um importante diálogo com a realidade social na qual emerge.

Palavras-chave: *O invasor*. Narrativas migrantes. Literatura brasileira contemporânea. Cinema brasileiro contemporâneo.

PEREIRA, Volmir Cardoso. **Mobilité narrative en O invasor**: un dialogue entre la littérature, le cinéma et la société. 2014. 161 f. Thèse (Doctorat) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RÉSUMÉ

Il est question dans cette recherche de développer une analyse sur le processus de mobilité narrative établi entre la nouvelle littéraire brésilienne *L'envahisseur* (*O Invasor*, 2002), le scénario et son film homonyme. La mobilité narrative étant conçue comme le phénomène à travers lequel les textes narratifs sont refaçonnés par les différents médias, la présente étude prend en compte les aspects matériels et historiques qui conduisent les médias à la convergence, par un mouvement de rapprochement des champs littéraire et cinématographique dans la contemporanéité. L'accent mis sur l'analyse des textes qui intègrent le corpus tend à les envisager comme des étapes d'un parcours créatif qui rend possible un dialogue important avec la réalité sociale au sein de laquelle il émerge.

Mots-clés: O invasor. Mobilité narrative. Littérature brésilienne contemporaine. Cinéma brésilien contemporain.

PEREIRA, Volmir Cardoso. **Narrative migration in *O invasor***: a dialogue between literature, cinema and society. 2014. 161 p. Thesis (Doctor degree in Letters – literary studies) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

ABSTRACT

This paper develops a narrative analysis of the migration process established between the literary novel *O invasor* (2002), the script and the eponymous film (2001). Understanding the narrative migration as a phenomenon in which narrative texts are reworked in several media, this study considers materials and historical aspects that have driven the media convergence, bringing the literary and cinematic fields nowadays. Finally, there is the analysis of the works aimed to understand them as parts of a creative journey that enables an important dialogue with the social reality in which it emerges.

Keywords: *O invasor*. Migrant narratives. Contemporary brazilian literature. Contemporary brazilian cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: ESCRITORES MULTIMÍDIA E NARRATIVAS MIGRANTES COMO TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS	19
1.1 O contexto editorial brasileiro contemporâneo: literatura, mercado e pós-modernismo	21
1.2 Os escritores multimídia e a rarefação do campo literário	28
CAPÍTULO II: BETO BRANT E MARÇAL AQUINO: CINEMA E LITERATURA EM DIÁLOGO	36
2.1 O Cinema da Retomada e a literatura contemporânea	37
2.2 Cinema e literatura: intertextualidade e intermedialidade em foco	46
2.3 Beto Brant e Marçal Aquino: filme, roteiro e livro em diálogo	54
2.4 Cinema e literatura: a imagem como problema e possibilidade	62
CAPÍTULO III: O INVASOR, TEXTO LITERÁRIO: UM DEPOIMENTO SOBRE O ARRIVISMO E O MEDO NA CIDADE.....	67
3.1 Uma narrativa sobre o medo e o arrivismo na cidade	68
3.2 Uma literatura feita de cinema: o discurso entre o realismo e o simulacro	79
CAPÍTULO IV: O INVASOR, TEXTO FÍLMICO: AS VOZES URBANAS, A CÂMERA-NA-MÃO E O OLHAR POLÍTICO.....	92
4.1 Baixo orçamento, literatura na cabeça e câmera-na-mão	93
4.2 O trabalho coletivo e a busca pelo social no filme de Beto Brant.....	97
4.3 A câmera-na-mão entre a estética do <i>thriller</i> e o documento	101
4.4 A invasão da periferia: videoclipe, <i>rap</i> e falha comunicativa.....	119
4.5 A invasão do centro: falência moral, violência e impasse político	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS.....	147

INTRODUÇÃO

As relações entre cinema e literatura nas duas últimas décadas, 1990 e 2000, no Brasil assinalam um fenômeno interessante: a recorrência de adaptações de textos literários contemporâneos para o cinema e a colaboração entre escritores e diretores no processo de roteirização e filmagem. Antes do período chamado de Cinema da Retomada (anterior aos anos 1990), as adaptações de textos literários para as telas eram predominantemente realizadas a partir de autores do passado, havendo uma distância temporal evidente entre o texto-fonte literário e a produção fílmica. No período mais recente, contudo, nota-se uma nova tendência em haver uma migração narrativa entre cinema e literatura, na qual a própria obra literária já não é necessariamente o texto-fonte e a distância temporal entre os textos é reduzida ou abolida no processo transcriativo.

Essa tendência às chamadas *narrativas migrantes* – assim definidas justamente pelo trânsito entre suportes e formatos artísticos variados (FIGUEIREDO, 2011) –, na contemporaneidade está diretamente relacionada com as novas condições impostas pelo capitalismo tardio no processo de circulação e consumo dos objetos culturais (JAMESON, 1996, p. 14), o que significa reconhecer nas novas tecnologias da informação (sobretudo o computador como suporte-matriz) o papel de dinamizar esta produção e circulação dos bens culturais, dentre os quais o texto literário perde sua imediata relação com o suporte livro e aponta para o amplo trânsito de narrativas por entre mídias diversas.

Assim, narrativas literárias podem surgir em *blogs*, ser publicadas em livro posteriormente, ser adaptadas para teatro, televisão ou cinema, tornar-se *games* ou quadrinhos, ou mesmo o processo inverso. Enfim, há um intercâmbio midiático que assinala, além da possibilidade de o texto publicado em livro ser apenas parte de um percurso (não necessariamente o seu começo), também as hibridações formais que afetam a própria composição das obras em sua transitoriedade constante. É a partir destas condições que se pode compreender a profissionalização de autores de literatura brasileira na atualidade como escritores multimídia (FIGUEIREDO, 2007), ou seja, o domínio da escrita em diversas mídias, em seus respectivos gêneros e

formas, passa a ser importante recurso para o êxito no ofício, o que, em boa medida, questiona os parâmetros que definiam tradicionalmente o campo literário.

Destarte, em um primeiro momento, este trabalho procura compreender este cenário focalizando as relações entre cinema e literatura a partir de um contexto definido: o Cinema da Retomada (delimitado pela produção de filmes a partir de meados dos anos 1990, após a implementação da Lei do Audiovisual e Lei Rouanet) e o *boom* literário do mesmo período (definido por grupos de escritores como a Geração 90, pelo aumento significativo de publicações literárias a partir da ascensão das pequenas editoras e pelo profuso quadro de novos autores). Destacam-se ainda os novos desafios que foram postos aos campos literário e cinematográfico na virada do milênio: àquele, pela diminuição do número de leitores, pela falência ou cooptação das pequenas e médias editoras pelas hiper-redes de consumo, a este, pelo questionamento do modelo de financiamento público-privado da produção fílmica no país e pelas novas possibilidades de mundialização do produto cinematográfico brasileiro ou, em direção oposta, pela afirmação de um cinema autoral e menos afeito aos ditames do mercado.

A partir desta prévia delimitação do contexto sócio-histórico, este trabalho toma como objetos de estudo o longa-metragem *O Invasor* (BRANT, 2001), o roteiro do filme (AQUINO, BRANT, CIASCA, 2002) e a novela literária homônima (AQUINO, 2002), procurando situá-los frente ao cenário acima exposto. Primeiramente, cabe destacar a ocorrência de um processo de migração narrativa estranho às convencionais adaptações de obras literárias para o cinema, uma vez que o texto literário é finalizado após a realização do filme, embora tenha se iniciado antes. A parceria entre Beto Brant e Marçal Aquino pode ser compreendida como um importante acontecimento para se propor várias questões a respeito desta tendência em haver narrativas migrantes: a interpenetração entre campo literário e cinematográfico, o problema da autoria e do texto-fonte frente à transcrição¹, o hibridismo entre gêneros oriundos de diferentes mídias, a liberdade criativa individual

¹ O termo remonta ao conceito criado por Haroldo de Campos para destacar que a tradução poética em outra língua exige um novo processo criador que dialoga com o texto original, sem a pretensão de ser-lhe fiel. Transferindo o sentido para a tradução intersemiótica, o conceito de transcrição pode ser entendido como “uma redoação das formas significantes em convergência e tendendo à mútua complementação.” (CAMPOS, 1992, p. 23)

e as regras impostas pelo mercado, as consequências políticas e estéticas que podem ser apreendidas na análise das obras, destacando a parceria entre diretor e escritor no processo.

Ao estudar as obras selecionadas, procura-se compreender, em uma perspectiva dialógica, as relações entre elas e seu contexto material de produção, assim como para se adensar uma análise mais detida em aspectos internos dos textos fílmico e literário, propondo uma leitura em que os três (filme, roteiro, novela literária) podem ser mais bem estudados a partir do momento em que são compreendidos mais pelo seu diálogo intermediático do que pelo seu isolamento enquanto obras independentes. Enquanto o roteiro pode ser compreendido como peça de apoio à realização do filme, sendo apenas uma etapa do processo, é importante ressaltar como as próprias técnicas de roteirização podem ser percebidas também na criação literária, caracterizando certo hibridismo formal. Em suma, pode-se dizer que há uma interpenetração da linguagem cinematográfica na literatura e vice-versa (afinal, não se pode desprezar a preocupação com o argumento literário que sustenta a cinematografia de Beto Brant).

Em consequência, já não interessa tanto pensar noções como “fidelidade”, “traição”, “adequação”, no percurso entre texto-fonte e texto-alvo, mas antes suas possibilidades de diálogo intertextual, o intercâmbio discursivo que se impõe. Nesta perspectiva, Ismail Xavier assinala:

Houve época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme *O processo* de Orson Welles, ou Flaubert no *Madame Bovary* de Jean Renoir ou mesmo no filme homônimo de Vicente Minnelli. No entanto, nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a ideia do “diálogo” para pensar a criação de obras, adaptações ou não. (XAVIER, 2003, p. 61)

Esta leitura a partir do diálogo entre as obras/textos, portanto, visa a uma compreensão das obras a partir de suas conexões, no qual não se privilegia a aferição de fontes e influências, fidelidade ou traição, mas sim as diversas manifestações de *intertextualidade* e *transtextualidade* (para usarmos os conceitos

de Kristeva e Genette, desenvolvidos a partir do dialogismo de Bakhtin), a possibilidade de uma transferência de energia criativa no processo intermediático, seja quando se pode reconhecer de imediato um *hipotexto* e um *hipertexto* (as adaptações homônimas de romances para o cinema, por exemplo²), seja quando as obras se constroem concomitantemente, caso do percurso transcriativo que caracteriza *O invasor*, no qual o texto literário e texto fílmico são desenvolvidos quase simultaneamente, a partir de etapas sucessivas de criação e em um processo colaborativo. É interessante apontar, a partir desta abordagem, o fato de que a perspectiva dialógica ativa múltiplas concepções teóricas que ajudam a pensar o *corpus* aqui definido. Assim, pensar a enunciação, de imediato, remete às condições sócio-históricas que entornam os textos, pois “qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela situação social mais imediata” (BAKHTIN, 2006, p. 116).

Com isso, justifica-se o fato de os dois primeiros capítulos deste trabalho serem dedicados à compreensão e descrição de aspectos sociais, históricos, econômicos e simbólicos que envolvem os campos literário e cinematográfico nas duas décadas mais recentes (são fundamentais neste momento Jameson, Benjamin, Bourdieu, Figueiredo, Pellegrini). É por meio dessa investigação que se pretende situar e analisar as obras em questão, não para empreender uma leitura mecânica e determinista dos textos como espelhos dessas condições de produção do discurso, mas antes para ir ao encontro de uma análise dialética que reconhece as possibilidades de significação a partir do momento em que os textos se fazem enunciar, assumem formas relativamente estáveis de enunciado (gêneros literários e cinematográficos) em um contexto social específico.

Outro ponto importante é a utilização de instrumentos teóricos da tradição formalista/estruturalista para a compreensão dos aspectos internos da obra, o que possibilita justamente avaliar com lucidez as contribuições estéticas de cada texto – tanto o literário quanto o fílmico. Este trabalho valoriza também a abordagem

2 Segundo Robert Stam, retomando os conceitos da narratologia de Genette: “Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação.” (STAM, 2006, p. 33)

semiótica do cinema e da literatura, como abordagens teóricas que auxiliam na compreensão das relações entre forma e conteúdo em cada narrativa. Assim, nos capítulos três e quatro, nos quais são abordados os textos literário e fílmico respectivamente, pode-se perceber o uso deste repertório teórico a fim de ressaltar a composição estética para, em seguida, relacioná-la dialeticamente com o contexto histórico-social no qual se constroem as possibilidades de significação.

Dividida em quatro capítulos, a estrutura deste trabalho procura construir um percurso analítico que parte dos aspectos extrínsecos que circundam as obras destacadas para, em seguida, adensar uma investigação sobre o processo de composição estética, destacando dialogicamente as relações, conexões e tensões que ocorrem no processo transcriativo.

No primeiro capítulo, *escritores multimídia e narrativas migrantes como tendências contemporâneas*, discute-se o contexto de produção da literatura feita no Brasil a partir dos anos 1990 até os primeiros anos do novo milênio, no qual se destacam o *boom* literário que caracteriza o período, a expansão e posterior retração das pequenas editoras no cenário editorial do país, o processo de globalização e a reificação dos objetos culturais exacerbado pela ideologia neoliberal do período, as teorias do pós-modernismo e seu impacto sobre a produção literária e, principalmente, a profissionalização de muitos escritores a partir de um perfil multimídia, o que será a base para a proliferação das narrativas migrantes e para uma configuração particular do campo literário frente ao mercado de bens culturais.

No segundo, *Beto Brant e Marçal Aquino: cinema e literatura em diálogo*, dá-se foco à parceria entre o escritor Marçal Aquino e Beto Brant no processo de transcrição de textos literários ao cinema. A partir deste enfoque, procura-se fazer uma leitura abrangente das conexões mais diretas entre o campo literário e o cinematográfico nas duas últimas décadas, principalmente o relevante número de adaptações literárias que caracterizou boa parte da produção de filmes na Retomada. Assim, a figura do escritor-roteirista, justaposta à do diretor que cria a partir da literatura, aponta para composições híbridas que surgem do trânsito de narrativas no processo transcriativo e intermediático. Destarte, entra em cena o problema do valor do texto de roteiro, os limites entre técnica e criação no trabalho do escritor-roteirista, a questão da autoria não apenas frente ao processo

colaborativo que caracteriza a produção cinematográfica, mas também diante da possibilidade de uma narrativa literária suceder um texto fílmico, enfim, trata-se de pensar as inter-relações que tensionam ou intensificam o diálogo entre projeto literário e projeto cinematográfico.

Já no terceiro capítulo, *O invasor, texto literário: um depoimento sobre o arrivismo e o medo na cidade*, destaca-se uma reflexão sobre a novela literária finalizada por Marçal Aquino após as filmagens, buscando compreender sua estrutura ao mesmo tempo em que dialoga com o objeto fílmico e o texto de roteiro. Nesta perspectiva, interessa pensar a escritura do texto a partir de suas relações em nível de forma e conteúdo com o filme e o roteiro que a precedem. Pode-se falar, por exemplo, que a novela literária, em boa medida estruturada a partir de uma trama convencionalmente policiaesca, vale-se de recursos que são típicos ao texto cinematográfico e ao roteiro: presentificação do tempo narrativo, ritmo veloz e encadeamento de cenas, valorização da imagem cênica em detrimento da representação psicológica, entre outros. Ora, se pensar o inverso também é possível (lembremos que o gênero literário “novela”, em sua origem folhetinesca, historicamente determinou a estrutura narrativa da montagem clássica), o que tais considerações ressaltam é justamente a impossibilidade de se dissociar a visualidade e as formas de representação cinematográfica da escrita literária de Marçal Aquino, assim como de outros autores contemporâneos. Desse modo, destacar esse hibridismo formal no texto literário aponta para esta leitura dialógica que não só evidencia as analogias entre cinema e literatura, como também possibilita ver, no percurso transcriativo, as peculiaridades das formas de representar que caracterizam as narrativas em migração. Destarte, é possível dizer que, ao invés da constituição polifônica da narrativa fílmica, o texto literário, ao adotar o foco narrativo em primeira pessoa (a voz de Ivan, um dos sócios que contrata o matador de aluguel para executar o sócio majoritário da construtora), desenvolve-se monoglossicamente, adquirindo um tom de depoimento, no qual a personagem dá a sua versão sobre a história, manifestando claramente um discurso que se caracteriza pela *paixão* do medo, associado diretamente ao arrivismo social que caracteriza não apenas o seu comportamento, como também o de todos que estão à sua volta. Nesse sentido, a própria cidade passa a ser o lugar que gera o medo, o qual não pode ter suas fontes identificadas, haja vista que todos se tornam

inimigos em potencial na luta por ascender socialmente e a qualquer custo. Por fim, tais considerações apontam para uma leitura do texto literário como um suplemento à narrativa fílmica – ou vice-versa – acrescentando outro ponto de vista narrativo e uma nova configuração da trama. Com isso, afirma-se a hipótese de que a leitura do texto literário é mais bem realizada na medida em que dialoga com as obras que a acompanham no processo de migração narrativa, a saber, filme e roteiro.

Por último, no capítulo *O invasor, texto fílmico: as vozes urbanas, a câmera-na-mão e o olhar político*, investiga-se o processo de produção do longa-metragem dirigido por Beto Brant, tecendo-se algumas considerações a respeito das dificuldades orçamentárias que afetaram diretamente a forma do filme. Leva-se ainda em conta o desenvolvimento de um trabalho colaborativo entre diversos sujeitos da equipe de produção que, orquestrados pelo diretor, contribuíram significativamente para o resultado final da obra. A partir desta apresentação do seu processo de produção, discutem-se os resultados estéticos que podem ser mensurados a partir de dois tópicos básicos: o emprego criativo da câmera-na-mão e a expressão de múltiplas vozes que assumem o foco narrativo no plano de conteúdo. Ao discutir os usos da câmera-na-mão (recurso imposto pelo baixo orçamento do filme), é significativo pensar as suas possibilidades em se narrar/enunciar a violência e os territórios urbanos por onde circula, tema central da narrativa fílmica. Dentre várias observações, destaca-se o fato de que, a partir do momento em que a estética de *O invasor* pauta-se por várias características do gênero *thriller*, há uma modificação considerável de suas convenções à medida que a câmera recusa-se a mostrar a violência física e, em vários momentos, diminui a tensão narrativa ao reservar grande espaço para a representação semidocumental da cidade e suas formas de expressão midiáticas. Assim, configura-se o atravessamento de diversas vozes que permeiam a narrativa a partir de uma composição heteroglósica: o *rap*, a cultura *hip hop*, a música eletrônica, o *rock underground*, exercendo uma função musical-narrativa a partir do efeito videoclipe; a linguagem suburbana e do mundo do crime, trazidas pela participação do *rapper* Sabotage na consultoria pós-roteiro; as falas que personificam a cultura empresarial paulistana; o universo visual e sonoro das *raves* e bares noturnos de São Paulo.

Por fim, é preciso dizer que tanto o texto literário quanto o fílmico de *O invasor*, em boa medida, já vêm sendo estudados pela academia há algum tempo.

Isso se deve ao fato de que Beto Brant e Marçal Aquino já desfrutam de certo respaldo crítico no meio universitário, sendo lembrados com frequência em artigos, dissertações, teses e livros, tanto no âmbito dos estudos literários, quanto no de cinema ou interartes. Pode-se citar, por exemplo, as dissertações de mestrado *O processo de criação artística no filme O invasor* (BRUM, 2003), *A adaptação do romance O invasor para o cinema* (PEREIRA, 2007) e *Um diálogo entre roteiro e romance* (BEZERRA, 2008), além de diversos artigos, resenhas e livros que citam *O invasor*, obra literária e filme, nos contextos da literatura e do cinema contemporâneos. De todo modo, é importante destacar que, guardada a distância aproximada de dez anos que separa as apreciações desta pesquisa e as obras analisadas, uma fortuna crítica sobre os autores já pode ser identificada, sendo necessário, portanto, dialogar com ela.

Assim, ao propor uma abordagem dialógica para compreender o processo transcriativo em *O invasor* – texto fílmico e literário – a partir de suas relações imediatas com a sociedade, defende-se a tese de que ambas as obras podem ser mais bem compreendidas na medida em que são lidas como parte de um percurso, suplementares uma em relação à outra.

Por fim, se este trabalho merece algum crédito por retomar a discussão sobre a obra de Marçal Aquino e o filme de Beto Brant, será por recuperar e dialogar com boa parte de sua fortuna crítica até o momento e, a partir da abordagem proposta, afirmar a potencialidade criativa das narrativas migrantes que, mesmo sendo resultado das novas relações do mercado e da reificação dos bens culturais na atual fase do capitalismo, sinalizam uma arte híbrida e colaborativa, transmidiática, segundo a qual cinema e literatura podem produzir textos que exigem cada vez mais uma leitura multiteórica, capaz de captar significativamente os processos sociais e estéticos nos quais o percurso transcriativo se desenvolve. Conforme pretendemos apontar, *O invasor* não foi adequadamente reconhecido por parte da crítica que, de modo simplista, viu no filme e na novela um pretenso realismo niilista, marcado pela vilanização das personagens. Contra esta leitura, pretendemos enfatizar a capacidade das obras em negar esse realismo ingênuo e trabalhar de maneira crítica a representação do real em sua íntima relação com o simulacro. Os recursos cinematográficos empregados na novela e o jogo entre afirmação/negação do documento no filme apontam esta autoconsciência, ao

mesmo tempo em que abrem a possibilidade de uma discussão política em seu horizonte. Em síntese, ao focalizar a relação entre cinema, literatura e sociedade, este trabalho pretende acrescentar uma discussão que ainda não foi sistematicamente realizada em estudos anteriores.

CAPÍTULO I

ESCRITORES MULTIMÍDIA E NARRATIVAS MIGRANTES COMO TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

Ao olharmos para a literatura feita no Brasil nas últimas duas décadas (1990-2010), é preciso considerar, de imediato, a profusão de obras e autores que, a partir de estilos e temas diversos, compõem o mosaico da cena literária no período. Evidencia-se, destarte, “a multiplicidade como sintoma” (para usar a expressão de Beatriz Resende³) como característica mais evidente da produção literária mais recente. Junto a este cenário, intensifica-se a reflexão sobre a emergência de uma literatura pós-moderna, já distante das noções de escola ou vanguarda, as quais teriam se exaurido em meados do século XX. Perdida a aura modernista que investia de autonomia o *campo literário*⁴ e os grupos e movimentos que lhe eram constitutivos, nota-se que o próprio mercado editorial, subordinado à indústria cultural, parece cada vez mais exigir um novo perfil de autor literário. Surge então um profissionalismo que já não se pauta tanto pela configuração de um escritor-intelectual conhecedor da tradição literária (e a ruptura moderna também se tornou uma tradição⁵), mas antes pelo escritor profissional que agora deve dominar os códigos da própria indústria cultural e as novas mídias. Posta em xeque a autonomia do campo literário, o escritor passa a compreender que sua obra torna-se um produto como qualquer outro, e que este pode ter mais êxito na medida em que tenha a capacidade de transitar entre nichos e segmentos variados do mercado cultural.

³ Ver ensaio de Beatriz Resende, *Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma*, 2001.

⁴ Ao criar este conceito a partir de observações feitas sobre o contexto de produção da literatura francesa do final do século XIX, Pierre Bourdieu assim o define: “campo literário é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os ‘burgueses’ do século XIX, têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas.” (BOURDIEU, 2005, p 244).

⁵ Cabe mencionar a tese de Octavio Paz: “o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo” (PAZ, 1984, p. 17)

Assim, podemos afirmar a emergência de um perfil do profissional das letras entendido como “escritor multimídia” e o consequente deslizamento dos textos literários para diversas mídias e suportes, caracterizando o fenômeno percebido por Vera Follain de Figueiredo como “narrativas migrantes” (FIGUEIREDO, 2010). É óbvio que não se trata de avaliar um fenômeno necessariamente novo, já que o intercâmbio entre a literatura e o cinema, ou a literatura e a teledramaturgia, ou a literatura e o teatro, por exemplo, pode ser percebido desde muito tempo. Contudo, o que aqui estamos caracterizando como uma tendência tem a ver diretamente com o fato de que o livro de literatura se tornou definitivamente um produto a mais nos catálogos do mercado cultural, deixando de ser um suporte de narrativas compreendido como uma mercadoria suplementar, típica à esfera de bens restritos. Passa a ser, portanto, parte integrante de uma grande circulação de produtos culturais que atravessam as mídias diversas, chegando aos leitores por meio de uma extensa rede de ofertas da indústria cultural, agora sem passar necessariamente pela mediação simbólica do campo literário em seu aspecto tradicional:

Em suma, a relação entre o leitor e o livro vai aos poucos se sofisticando, no sentido de que não envolve apenas uma falaciosa questão de gosto ou de livre escolha do produto. Nem se pode mais afirmar que o interesse do leitor é inicialmente pela obra, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contacto indispensável e primeiro com essa mesma obra. O que existe agora é uma intrincada rede de produção e consumo de preferências e tendências vinculadas à dinâmica do mercado. (PELLEGRINI, 1997, p. 327)

É importante pensar, nesse contexto – que vai da emergência de uma indústria cultural do Brasil nos já distantes anos 1970 até o presente informatizado –, que esta relação entre autor, obra e público, para além do “sistema literário” estudado por Antonio Candido⁶, coloca em cena novos atores como o agente literário, o editor executivo (*manager*), o *designer*, etc. Diante disso, a adaptabilidade de uma obra a outras instâncias midiáticas passa a ser um valor importante, afinal, trata-se de maximizar lucros em um mercado amplo, indo além das demarcações

⁶ Para Candido, o sistema literário se sustentaria nas relações que entornam e sustentam o tripé autor-obra-público: “autores formando um conjunto virtual, e veículos que permitem seu relacionamento, definindo uma *vida literária*; públicos, restritos ou amplos, capazes de ler ou de ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; *tradição*, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar” (CANDIDO, 1999, p. 15)

segmentadas de um nicho específico. Desse modo, entende-se que a migração narrativa e o escritor multimídia se tornam uma tendência forte, pois representam o êxito do produto literário para além de um campo cerrado que, embora ainda exista na esfera dos bens restritos, já não pode ser isolado das estratégias de *marketing* e das redes monopolistas que se criaram em torno dos objetos culturais. Soma-se a isso o fato de que a tecnologia eletrônica impele os produtos culturais a um processo sofisticado de convergência, colocando a intermedialidade como fenômeno a ser investigado com maior atenção.

A seguir, propõe-se uma análise mais detida deste cenário a fim de registrar esta situação da literatura contemporânea, antes de relacioná-la com o campo cinematográfico e empreender uma análise cujo foco será a parceria e as obras de Marçal Aquino e Beto Brant, objetos de estudo dos próximos capítulos.

1.1 O contexto editorial brasileiro contemporâneo: literatura, mercado e pós-modernismo

No decorrer dos anos 1990, com a relativa estabilização econômica do país e a introdução de novas tecnologias no mercado editorial, houve um inédito *boom* de publicações e lançamento de novos autores de literatura, destacando-se o surgimento de um grande número de pequenas editoras. Valendo-se de alta tecnologia acessível e uma margem de segurança para investimento empresarial, editoras como Livros do Mal, Ciência do Acidente, Geração Editorial, Travessa dos Editores, Labor Texto, Ateliê Editorial, 7 Letras, Cosac & Naify, entre tantas outras de pequeno e médio porte, puderam rivalizar com as editoras maiores e ampliar significativamente a oferta de livros de literatura no mercado cultural. Estima-se que, apenas no período de 1994 a 1998, houve um aumento de 54% no número de títulos lançados, evidenciando o *boom* literário naquela década (EARP; KORNIS, 2005, p. 29). Esses números, à primeira vista, salientavam uma visão otimista sobre o mercado editorial e, em uma leitura feita por críticos mais ligados aos estudos culturais, como Beatriz Resende, inferia-se uma inédita democratização do sistema literário. Ao notar-se que grande parte desses novos autores havia sido publicada por editoras de perfis diferenciados e de estrutura modesta, parecia admirável a possibilidade de sujeitos ou mesmo grupos minoritários ou marginalizados se

expressarem por meio do livro. Uma editora como a Labor Texto, por exemplo, especializou-se em publicações de ex-detentos e autores oriundos das periferias metropolitanas, como Ferréz. Compreendia-se, portanto, esse contexto de significativa expansão dos espaços de publicação literária lendo na multiplicidade o seu sintoma mais claro:

A primeira evidência que salta aos olhos diante do objeto escolhido, e que gostaria de apontar para começar, é a fertilidade dessa forma de expressão entre nós, hoje. Apesar das queixas repetidas de que há poucos leitores, de que o livro vende pouco etc., é fácil constatar que se publica muito, que novos escritores e editoras surgem todos os dias, e que comenta-se e consome-se literatura. Nas grandes cidades, novas livrarias partilham o mesmo espaço com outras formas de lazer, tornando o convívio com o livro mais sedutor. Surgiram nos últimos anos novos prêmios literários com valores bem maiores que no passado. (RESENDE, 2008, p. 16)

Ainda que as tiragens não fossem altas (dificilmente um novo escritor atingiria mais de três mil exemplares vendidos) e os problemas de distribuição na cadeia produtiva do livro persistissem, havia ainda, como fator paralelo positivo, a ampliação do acesso à internet que, próximo à virada do milênio, suscitou novas indagações sobre o campo literário. Tornava-se comum uma literatura blogueira, na qual se privilegiava um texto fluido e rápido, mais afeito ao texto jornalístico ou ao diário pessoal, e que estava sujeito a interferências constantes dos leitores virtuais. Novas possibilidades para a criação coletiva eram abertas e operavam-se novos deslocamentos entre texto virtual e livro impresso. Escritores como Marcelino Freire e Ronaldo Bressane, por exemplo, mantinham *blogs* e aproveitavam textos publicados no ambiente virtual em livros posteriores. Mais do que a mudança de suporte, era interessante perceber as novas formas do texto literário que emergiam dessas migrações: a predominância do conto, da narrativa veloz e enxuta, enfim, características de um texto que pressupunha um leitor de atenção dispersiva, com pouco tempo para absorver conteúdos mais densos frente à torrente de informações desencadeada no meio eletrônico.

Essas alterações substanciais no processo de produção e recepção do texto literário passaram então a participar de um debate crítico que já havia se instalado no Brasil em torno das teorias do pós-modernismo, aplicadas, pelo menos

à literatura de setenta e oitenta, a nomes como Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Silviano Santiago, Caio Fernando Abreu, Antonio Torres, João Gilberto Noll, etc. A partir da literatura pós-1990, acirram-se as discussões sobre uma literatura pós-moderna, sobretudo pela ampla penetração dos ícones e códigos da cultura de massa no produto literário e, de maneira mais concreta, pela possibilidade cada vez maior de se prescindir do livro como suporte. Em uma leitura mais otimista, Eneida Maria de Souza, por exemplo, afirmava:

A ameaça que paira no ar da era informatizada, na qual o suporte livro irá ser substituído pelo e-book, permite, guardando os exageros e as tolas desconfianças, incentivar o comércio poético, pela produção de revistas virtuais de poesia. A transformação dos suportes permite a releitura do estético a partir de outros veículos de produção artística, uma vez que a escrita no papel encontra na tela o seu espelho, motivando os leitores a se libertarem do movimento tradicional do gesto de ler. (SOUZA, 2002, p. 82)

Discutir o suporte livro, sua aura, era também discutir a própria tessitura do campo literário tradicional. Em outra direção, críticos como Leyla Perrone-Moisés apontavam os riscos de a literatura perder sua especificidade discursiva a partir do momento em que aderira de modo exacerbado aos códigos da indústria cultural, adaptando-se apressadamente à lógica *fast food* da informação no meio eletrônico:

Os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim de século, publicam livros light, para serem consumidos rapidamente. Na falta de ideias novas, muitos deles voltam a um classicismo acadêmico; glosam, citam, pasticham textos de escritores do passado; outros imitam formas da mídia, adotam temas de impacto e um estilo rápido e seco, concorrendo com as páginas policiais dos jornais ou, melhor, com os noticiários “aqui e agora” (...) De modo geral, os livros de ficção se tornaram mais curtos e mais leves; nenhum pretende ser mais o Livro, e os próprios fragmentos se contentam com ser meros pedaços soltos. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p.178).

Assim, definia-se, deste lado, uma crítica ainda nostálgica de valores modernos como o *make it new* poundiano, a “tradição de ruptura” que considera o valor das obras literárias a partir do grau de distanciamento e diferenciação no seio da própria tradição literária. Tal exaltação do talento individual, valor fundamental do campo literário em sua autonomia moderna (BOURDIEU, 2005, p. 195), tinha por contraponto o universo repetitivo das técnicas industriais da cultura de massa. Tal

viés crítico, portanto, manteve o tom apocalíptico frente às teorias do pós-modernismo e à dispersão do campo literário na lógica da indústria cultural recente.

De maneira geral, o que se discute hoje sobre as relações diretas entre literatura, mídia e mercado diz respeito a um fenômeno mais abrangente: a transformação dos objetos culturais em mercadoria. O que não significa dizer que isto já não fizesse parte do projeto da Modernidade, mas salienta justamente seu paroxismo, a tal ponto em que os campos artísticos perdem sua relativa autonomia e mesmo as tradições populares são administradas como artigos de consumo. No mais, a standardização que caracterizou a indústria cultural moderna cede espaço a uma circulação irrestrita de mercadorias culturais que, operada pelo capital transnacional e orquestrada pelos grandes conglomerados, intensifica o trânsito entre as esferas culturais. Por isso, segundo Fredric Jameson, é possível compreender o pós-modernismo como lógica cultural desta fase do capitalismo (chamado tardio ou transnacional). Diz o crítico norte-americano:

Assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. (JAMESON, 1996, p. 14)

Portanto, nota-se que se desenvolve, apesar dos processos contraditórios que se configuram no âmbito social, uma tendência a uma *cultura da convergência* (JENKINS, 2009) impulsionada pela configuração econômica recente e também pela tecnologia digital. À hibridação entre as esferas culturais (popular, massiva e erudita) soma-se o fato de os objetos culturais serem potencialmente adaptáveis ou passíveis de serem recombinaados em séries que visam atingir públicos amplos e diversificados de consumidores.

No caso específico do mercado editorial, isto significa reconhecer que, frente à globalização da economia e aos grandes conglomerados que catalogam e administram os objetos culturais, o livro de literatura passa a ser apenas um item a mais no mercado cultural:

Hoje, é impossível pensar na dinâmica do setor editorial, em todo o mundo, sem levar em conta os movimentos que aproximam capital financeiro e capital produtivo, e a produção de conteúdos em diversas mídias, de modo integrado ou ao menos interconectado. Embora alguns autores destaquem a baixa rentabilidade das editoras em comparação com as empresas audiovisuais, por exemplo, o fato é que os grandes conglomerados midiáticos do mundo (Bertelsmann, Disney, Mondadori, TimeWarner, Planeta, Viacom, entre outras) possuem seus “braços editoriais”. (MUNIZ JUNIOR, 2008, p. 2)

Por fim, não se trata tanto de afirmar o controle ideológico dos objetos culturais por estes megagrupos empresariais, mas sim reconhecer que, mesmo quando se produzem obras dentro de um campo restrito, não se poderá falar mais em autonomia deste espaço (ainda que não se exclua necessariamente suas possibilidades de resistência). Desse modo, a cultura artística e erudita, ainda que caracterizada por hermetismos ou códigos específicos, passa a ser subordinada à lógica da indústria cultural, a seus mecanismos de criar e gerenciar os espaços de visibilidade social. Destarte, este cenário socioeconômico “reestrutura a relação entre a esfera de bens restritos e a de bens ampliados, a lógica comercial sendo agora dominante, e determinando o espaço a ser conferido às outras formas de manifestação cultural” (ORTIZ, 1988, p 148).

Por conseguinte, quando nos detemos em observar o contexto editorial brasileiro frente a este processo de mundialização da cultura, notamos com clareza o papel que as políticas neoliberais dos anos 1990 desempenharam na cadeia produtiva do livro de literatura. Primeiramente, a modernização do processo produtivo, a expansão empresarial e, em seguida, a combinação monopolista de grandes redes de produtos culturais, em boa medida comandadas por capital estrangeiro, em torno do mercado editorial nacional.

Transcorrida a década de 1990, os resultados do setor editorial nos primeiros anos do novo milênio foram minando os discursos entusiasmados com o *boom* literário da década anterior. De 1995 a 2004, apesar do aumento de publicações até 1998, registrou-se uma queda de 50% na venda de livros no país, mesmo com o PIB apontando crescimento de 16% no mesmo período. Um desastre econômico que só não foi maior por conta do relevante aumento de compras de livros pelo Governo Federal (EARP; KORNIS, 2004)⁷. O país estava lendo menos e

⁷ Informações extraídas a partir da pesquisa de Fábio Sá Earp (UFRJ) e George Kornis (UERJ) encomendada pelo BNDES, registrada em matéria da Folha de São Paulo.

as pequenas editoras já não conseguiam se expandir ou mesmo resistir aos arranjos dos grandes grupos editoriais. Em um primeiro momento, notou-se a fusão/incorporação de pequenas e médias editoras a outras de grande porte, como o caso da Ediouro⁸ ou ainda a fusão de editoras novas e tradicionais a grupos como Abril⁹ e Record¹⁰. Em seguida, destaca-se a recente chegada de grupos estrangeiros como o espanhol Prisa-Santillana, atuante em 22 países nos segmentos de educação, cultura, entretenimento e comunicação¹¹, que comprou as editoras Moderna e Salamandra, além da maioria das ações da Editora Objetiva, em 2005. O grupo Planeta – outra corporação espanhola que comanda canais de TV, jornais, rádios, jornais e revistas – por sua vez, chega ao Brasil em 2003 e funda a editora Planeta Brasil, conseguindo cooptar autores muito lidos como Paulo Lins, Fernando Morais, Eduardo Bueno, além dos escritores de *best-sellers* Augusto Cury e Paulo Coelho a partir de um sistema de pagamentos antecipados, premiações e possibilidades de visibilidade internacional.

Diante deste cenário que se consolidou no início do século XXI, o mercado editorial brasileiro entrou de vez nas rotas da mundialização cultural, sendo uma pequena parte de um negócio mais amplo que envolve entretenimento multimidiático, lazer, gastronomia, cinema, novidades tecnológicas, enfim, toda uma rede de produtos e serviços comandados por poucos conglomerados. Daí a emergência das *megastores* (Siciliano, Saraiva, Amazon) em detrimento das livrarias convencionais, assim como a substituição dos livreiros e editores tradicionais por

8 Fundada em 1939, a Ediouro, tradicionalmente atuante nos mercados de livros e revistas, encampa atualmente outras editoras: Nova Fronteira/Nova Aguillar, Desiderata, Relume Dumará, Agir, além do vínculo temporário com a Geração Editorial. Possui ainda o controle das edições brasileiras da Guinness e da Thomas Nelson, além de valer-se do expediente “impressão por demanda” a partir da editora Singular, que oferece conteúdos exclusivos em catálogos online e serviços como o *self publishing*.

9 O grupo comandado pela família Civita adquiriu a maior parte das ações da editora Ática e Scipione em 1999. As duas eram suas concorrentes diretas nos segmentos de livros didáticos e paradidáticos. Após a fusão, sob o nome de Abril Educação, o empreendimento editorial hoje controla cerca de 30% do mercado brasileiro de livros escolares. (Ver MUNIZ JUNIOR, 2008, p. 3)

10 Formado por sete editoras, destacam-se as incorporações da tradicionais Bertrand Brasil em 1996, a José Olympio em 2001, e a Civilização Brasileira em 2000.

11 Segundo Barcellos: “O grupo atinge diariamente 18 milhões de pessoas, através da imprensa (El País) e 10 milhões de ouvintes, através da rádio (SER) e de televisão digital. Proprietário do jornal El País, em Madri, o Prisa-Santillana também é acionista do jornal francês Le Monde e controla diretamente uma rede de TV e rádio que inclui o Canal Plus” (2006, p. 46)

diretores executivos, muito mais afeitos ao pragmatismo deliberativo do *manager* do que ao comando dos velhos capitães de indústria.

Por outro lado, são notórios também os movimentos em contracorrente empreendidos por pequenos e médios editores que, frente ao assédio dos conglomerados e grandes editoras, desenvolvem mecanismos de resistência. O caso mais evidente é o da LIBRE (Liga Brasileira de Editores) e a constituição de um sistema cooperativo entre editores. A entidade surgiu em 2001 a partir de reuniões entre os editores da Casa da Palavra e outros colegas de ofício, insatisfeitos com a pouca visibilidade das empresas no circuito das grandes feiras de livros, além do pouco espaço na mídia e os problemas graves na distribuição de livros. Das discussões, surgiu o evento anual Primavera dos Livros, o que projetou a liga no mercado, tornando-a um selo importante também nas grandes feiras, como a de Frankfurt, da qual participou a convite em 2004 (BARCELLOS, 2006, p. 110).

No mais, as pequenas e médias editoras independentes ou associadas resistem à medida que representam, de algum modo, um espaço diferenciado e até mesmo nostálgico em relação às características básicas do campo literário tradicional: o diletantismo, o *culto do desinteresse*¹², o gênio criador contra o pragmatismo burguês, o prestígio da obra, seu valor de uso contra o valor de troca. Não que estas editoras neguem o desejo de lucrar economicamente com a obra publicada, mas o fato é que a relação mais personalizada entre o editor e o autor, sem a mediação do agente literário, só é possível nesta estrutura. Nela, tornam-se mais palpáveis as impressões de leitura que se dão em um círculo mais restrito de amizades acadêmicas e intelectuais, o que em boa medida realimenta a *illusio*¹³ do campo literário tradicional.

12 Para Bourdieu, "(...) o culto do desinteresse é o princípio de uma prodigiosa inversão, que faz da pobreza riqueza recusada, portanto, riqueza espiritual." (2005, p. 44) Ao enaltecer a postura do escritor que rejeita o interesse pecuniário, o campo procura criar a ilusão de um afrontamento à ordem burguesa e oculta o fato de que esta conduta também está prevista no jogo das relações econômicas e sociais. Diz ainda o autor: "Quanto à autonomia que supostamente justifica essa renúncia imaginária a uma riqueza imaginária, não seria ela a liberdade condicional, e limitada ao seu universo separado, que o 'burguês' lhe atribui?" (2005, p. 44)

13 O conceito sociológico de Bourdieu refere-se ao investimento e à atribuição de sentido que se dá ao jogo desenvolvido entre os agentes de um determinado campo. A *illusio* refere-se às regras do campo e à aceitação universal de seu funcionamento pelos agentes, sendo portanto "a condição do funcionamento de um jogo no qual ela é também, pelo menos parcialmente, o produto" (BOURDIEU, 2005, p. 258).

Por fim, diante deste cenário em que coexistem as editoras menores, os grandes grupos editoriais e os conglomerados com alto capital estrangeiro, cabe pensar como o contexto editorial brasileiro recupera ou elimina procedimentos típicos ao campo literário: como se constitui o valor simbólico da obra literária, seus processos migratórios entre suportes e mídias diversas, sua condição de mercadoria que circula por entre nichos diversificados de consumo. Nesse processo, cabe averiguar a *função-autor*¹⁴, como se constitui o papel do escritor de literatura a partir destas configurações, como ele pode fazer-se enunciar dentro de novas relações socioeconômicas que desafiam e extrapolam o campo literário tradicional.

1.2 Os escritores multimídia e a rarefação do campo literário

Para pensar as potencialidades e limites da obra literária no momento atual, é preciso considerar primeiro a inserção do escritor no campo literário e, por conseguinte, pensar como este campo está contido no contexto maior do mercado cultural e das relações econômicas e históricas que lhe transpassam. Pensar a obra literária como mercadoria e o escritor como um trabalhador produtivo a serviço de um ator capitalista¹⁵ pode ser o primeiro passo para se sustentar um olhar crítico sobre a produção literária atual e sua alocação no mercado dos bens culturais. Podemos, segundo este prisma, recuperar as palavras de Walter Benjamin em sua conferência de 1934:

Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função

¹⁴ Segundo Michel Foucault, "(...) a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso a seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar" (FOUCAULT, 2009, p. 279-280).

¹⁵ Essa premissa é reafirmada por Terry Eagleton ao recuperar o pensamento marxiano sobre os meios de produção do objeto literário: "Um escritor, comenta Marx nas Teorias da Mais-Valia, é um trabalhador produtivo não na medida em que produz ideias, mas sim na medida em que enriquece o livreiro que lhe edita os livros, ou na medida em que é trabalhador assalariado de um capitalista." (EAGLETON, 1978, p 78).

exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à técnica literária das obras. (BENJAMIN, 1987, p. 122)

Ao enfatizar que a técnica literária está diretamente vinculada ao modo de produção do próprio objeto artístico, o filósofo frankfurtiano ressalta que o trabalho intelectual não deve ser dissociado do trabalho material (BENJAMIN, 1987, p. 129), o que nos ajuda a compreender a própria forma e conteúdo dos textos literários como sendo diretamente vinculados à maneira como eles são produzidos e consumidos na sociedade hodierna. É nesta perspectiva que Figueiredo pauta suas reflexões sobre a migração narrativa como fenômeno contemporâneo:

Textos e imagens deslizam de um suporte para outro, intensificando-se o intercâmbio entre as artes, o que ocasiona mudanças de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura. As narrativas migram dos livros para o cinema, do cinema para os livros, dos jogos eletrônicos para o cinema e deste para os jogos eletrônicos, para dar apenas alguns exemplos. Tudo isso num cenário em que os produtos circulam também de uma cultura a outra, sem maiores barreiras, seguindo as rotas da globalização da economia. (FIGUEIREDO, 2007, p. 29).

Os meios de produção favorecem a migração narrativa entre mídias diversas a partir da circulação de mercadorias culturais cada vez mais inseridas em rotas globalizadas e que, em seu aspecto físico, caracterizam-se pelo atravessamento do suporte digital, pois “toda a produção midiática moderna converge para o computador, que, funcionando como um metameio, a armazena e distribui” (FIGUEIREDO, 2010, p. 18). Assim, textos alternam-se entre formato eletrônico e impresso, deslizam para as telas, tornam-se narrativas de cinema e televisão, mas podem também ser baixados para um computador pessoal, rompendo os limites entre película e imagem digital. Nesse contexto em que a mídia digital – para a qual todas as outras convergem – atravessa o processo produtivo das narrativas literárias, podemos localizar de imediato as condições de emergência para o que aqui estamos chamando de escritor multimídia. Pensemos, a seguir, em alguns casos.

Atualmente, tem sido muito comum observar escritores como Marçal Aquino, Claudio Galperin, Fernando Bonassi, Lourenço Mutarelli, José Roberto Torero, que promovem um diálogo direto entre literatura e cinema, na medida em que são

também roteiristas profissionais. A princípio, podemos dizer que o caso de haver escritores-roteiristas não seria uma novidade, uma vez que podemos lembrar o trabalho de escritores como José Louzeiro, expoente do romance-reportagem no Brasil durante os anos 1970 e 1980, e que também se dedicou ao roteiro cinematográfico (vale destacar *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, 1977, e *Pixote: a lei do mais fraco*, 1981, ambos dirigidos por Hector Babenco), além de trabalhar como escritor de telenovelas (*Corpo Santo*, 1987, e *Guerra sem fim*, 1993, ambas exibidas pela TV Manchete). Contudo, o que o momento atual sugere é que há não apenas uma tendência para a proliferação de escritores-roteiristas, como também uma modificação no processo convencional de adaptações de obras literárias para o cinema e na recepção dos textos que participam deste processo.

Deve-se destacar, por exemplo, o fato de se tornar comum a publicação em livro de roteiros cinematográficos. Antes considerados como peças instrumentais para as filmagens, os roteiros são agora enviados à publicação como se fossem obras completas, capazes de oferecer uma experiência de leitura independente ou suplementar em relação ao texto fílmico. No segmento, registra-se a proposta da coleção Aplauso, lançada pela Imprensa Oficial, que apresentou a publicação de roteiros como *O céu de Suely* (Karim Ainouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias, 2004), *Como fazer uma história de amor* (José Roberto Torero, 2004), *Zuzu Angel* (Marcos Bernstein e Sérgio Resende, 2006), entre muitos outros. Diversas editoras também abriram espaço para os guiões, como a pequena Papagaio, que lançou *Durval discos* (Ana Muylaert, 2003), ou maiores como a Objetiva, que lançou *Cidade de Deus: o roteiro do filme* (Bráulio Mantovani, 2003). Além de *O invasor* (2002), cujo roteiro foi publicado pela Geração Editorial junto com a novela literária (o que analisaremos nos próximos capítulos), registra-se ainda a publicação do roteiro do filme *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004) junto com o conto que o originou em *Meu tio matou um cara e outras histórias* (L&PM Pocket, 2002). Neste caso, a estreia de Jorge Furtado como contista vem atravessada pela escrita para o cinema, sendo o roteiro publicado antes do lançamento do filme.

Segue-se que, por trás de uma discussão estética pouco consensual sobre o valor literário dos roteiros de cinema (retomaremos o assunto no segundo capítulo), o êxito mercadológico se evidencia, principalmente se for possível acrescentar o nome de um escritor de prestígio ao roteiro publicado ou se o referido roteiro for

destacado em premiações, além, é claro, do próprio sucesso do filme, como em *Central do Brasil*¹⁶ ou *O ano em que meus pais saíram de férias*¹⁷.

De todo modo, o que se destaca deste fenômeno de intercâmbio entre mídias e formas narrativas é o fato de que a obra literária deixa de ser compreendida como um produto acabado e do qual outros podem ser derivados a partir da adaptação. Muitas vezes, ela torna-se apenas uma etapa de criação (não necessariamente a primeira) dentro de um processo intermediário amplo. Daí a constatação de que a arte da escrita “passa então a ocupar um outro lugar na hierarquia cultural” (FIGUEIREDO, 2008, p. 173).

Como se sabe, historicamente o escritor de literatura, em geral, não conseguiu sobreviver deste ofício no Brasil (salvo raras exceções como Jorge Amado, Érico Veríssimo ou *best Sellers* recentes como Paulo Coelho), o que deflagra as dificuldades em se pensar a constituição de um campo autônomo no país desde a constituição plena do sistema literário em meados do século XIX¹⁸. No Brasil, assim como na América Latina de modo geral, o que há, portanto, é uma dificuldade em se constituir um universo artístico emancipado, com suas regras, símbolos e representatividade social próprios. Nesta perspectiva, a etapa “moderna” de maior emancipação dos campos artísticos que se observou na Europa, sobretudo à época das Vanguardas, não teve expressão relevante no Brasil a partir das dificuldades materiais dadas. Segundo Ortiz:

Os casos latino e norte-americanos mostram que, do ponto de vista de uma história global, o universo artístico enfrenta contradições para emergir e se consolidar como fonte legítima da vida cultural. Nesse sentido, eu diria que não há uma etapa ‘moderna’, na qual as artes ditam as normas da produção cultural, substituída por outra ‘pós-moderna’, na qual esta autoridade se debilita. A rigor, dentro desta perspectiva, a maior parte do planeta sempre foi ‘pós-moderna’, pois tal ideal jamais se realizou. (ORTIZ, 2000, p. 191)

¹⁶ O roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein para o filme foi publicado pela editora Objetiva em 1998.

¹⁷ O roteiro assinado pelo escritor Claudio Galperin, Ana Muylaert, Braulio Mantovani e Cao Hamburger foi publicado em 2008 pela Imprensa Oficial.

¹⁸ Retomando o viés historiográfico de Antonio Candido, a configuração de um “sistema literário” no Brasil inicia-se em meados do século XVIII, sobretudo com os árcades mineiros, evoluindo posteriormente no romantismo e tornando-se plenamente articulado com a fase realista/naturalista em fins do século XIX (Ver CANDIDO, 1999, p.14).

De algum modo, portanto, o escritor multimídia inscreve-se em um contexto histórico que, ao mesmo tempo em que apresenta condições econômicas, culturais e tecnológicas específicas, mantém ainda este mesmo paradigma de adversidades para a emancipação do autor de literatura no Brasil. Sob esta ótica, a fala de Fernando Bonassi, que escreve também para cinema, televisão e teatro, é sintomática:

Eu sempre precisei pensar no lado financeiro, mesmo tendo escolhido fazer o que mais gosto: escrever. (...) Para viver de palavras no Brasil, é preciso ter vários padrões e escrever para diversas mídias. Como cada mídia tem sua linguagem, é necessário flexibilizar o texto para poder atender às encomendas. Por isso, me eduquei para escrever para várias mídias. (BONASSI, 2011)

A proficiência em várias mídias passa a ser uma condição profissional para o êxito do autor no mercado. Além disso, o culto em torno da persona do escritor e sua literatura é posto como um selo de qualidade, uma marca que se atribui a produtos diversos. Um roteiro de cinema assinado por Fernando Bonassi, por exemplo, capta públicos diversos (literatura, teatro e cinema) que reconhecem determinadas características de seu trabalho. Uma entrevista televisiva com o extrovertido Marcelino Freire pode atrair boa audiência, ainda que o espectador desconheça sua obra, tendo somente ouvido falar de seu nome. Ainda sobre o papel do gênero entrevista na difusão da imagem do escritor contemporâneo, cabe lembrar as palavras de Silviano Santiago:

Ela é o modo que o escritor encontrou para poder comunicar-se com um público mais amplo sem perder as prerrogativas excludentes do ofício que abraçou. Ao contrário do que sucede em sociedades com maior taxa de alfabetização e escolaridade, o livro de boa qualidade no Brasil pode ser o móvel da entrevista midiática, mas nunca é o seu fim. (SANTIAGO, 2004, p. 65)

Ora, se a literatura brasileira historicamente foi destinada a uma pequena parcela da população, tanto na produção quanto na recepção, justifica-se, antes de tudo, a renovação de expedientes que, de alguma forma, retomam aquilo que Antonio Candido anteriormente chamara de “tradição de auditório” (CANDIDO, 2006, p. 94) ao comentar as relações entre escritor e público desde o romantismo. Ouvir o

escritor passa a ser tão ou mais significativo do que ler a sua obra, sobretudo quando o analfabetismo e o subletamento foi condição formativa das camadas baixas e médias da população brasileira até meados do século XX. No romantismo brasileiro, esta *práxis* social estimulava o escritor a valorizar a oralidade na escrita, visando, dentre outras coisas, escrever tendo em vista uma possível leitura em voz alta. Na contemporaneidade, o modo como as mídias de massa dão voz ao escritor parece estimulá-lo a falar sobre ideias implícitas em sua obra, valorizando seus conteúdos políticos ou polêmicos, mas colocando em segundo plano a fruição estética e o modo como a obra se constrói.

Enfim, o que se pode dizer sobre o escritor de literatura nas últimas décadas, aponta ainda para a função-autor como prerrogativa de constituição do campo literário ao mesmo tempo em que constrói novos rituais de consagração e novas instâncias enunciativas a partir de suportes e mídias diversas. Certamente a autoridade do escritor ainda corresponde à “fé no criador” (BOURDIEU, 2005, p. 195), que é o mecanismo fundamental de constituição do campo literário (ao mesmo tempo em que oculta o fato de que é o próprio campo que constrói o valor do que se lê e de quem é lido). Por outro lado, esta autoridade da função-autor é desafiada pelas novas mídias e pela dissolução do campo literário no mercado de bens culturais. Ou seja, escrever literatura tornou-se mais do que dirigir-se a um público específico, com determinado capital cultural para recebê-lo, que correspondia em última instância a um circuito regrado de discussão sobre a própria referencialidade do “literário”. Retomando Canclini, pode-se constatar que:

Ser artista ou escritor, produzir obras significativas no meio dessa reorganização da sociedade global e dos mercados simbólicos, comunicar-se com públicos amplos, tornou-se muito mais complicado. Do mesmo modo que os artesãos ou produtores populares de cultura (...) não podem já referir-se apenas a seu universo tradicional, os artistas também não conseguem realizar projetos reconhecidos socialmente quando se fecham em seu campo. O popular e o culto, mediados por uma reorganização industrial, mercantil e espetacular dos processos simbólicos, requerem novas estratégias. (CANCLINI, 2003, p. 96)

Reduzida a importância das instituições especializadas que definiram a autonomia do campo (crítica, universidade e academias), esmaece o próprio sentido do literário, seu valor e sua imediata inserção na realidade social e histórica. Logo, o

autor já não definirá a sua autoridade e sua própria função a partir desta autonomia do campo, mas a partir de novas negociações e estratégias de representação social. A literatura publicada em *blogs*, os roteiros de cinema lidos como literatura, a adaptabilidade de uma obra, a sua fácil traduzibilidade no mercado internacional, as feiras literárias, a exaltação do escritor como celebridade, as curiosidades biográficas, as entrevistas, as palestras, as oficinas literárias, são alguns destes novos espaços e procedimentos. Por extensão, a autonomia do campo perde-se sobretudo no momento em que estratégias típicas do consumo de massa lhe são impostas e o mercado monopolista assujeita esse campo a uma vontade empresarial única. Na visão de Ludmer:

Autonomia, para a literatura, foi especificidade e auto-referencialidade, e o poder de nomear-se e referir-se a si mesma. E também um modo de ler-se e alterar-se a si mesma. A situação de perda da autonomia da “literatura” (ou “do literário”) é a do fim das esferas ou do pensamento das esferas (para praticar a imanência de Deleuze). Como se disse muitas vezes: hoje se borram os campos relativamente autônomos (ou se borra o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do econômico, do cultural. A realidade/ficção da imaginação pública as contém e as funde. (LUDMER, 2010, p. 3)

Embora Ludmer seja demasiadamente otimista quanto a uma recepção mais diversificada e integrada na contemporaneidade, a qual denomina “imaginação pública”, não se pode obliterar o fato de que o campo literário e as possibilidades de representação do autor de literatura são alterados em favor de uma homogeneização cultural imposta pelo mercado em sua tendência monopolista para o controle e consumo dos bens culturais. Se o acesso a esses bens hoje é tecnicamente mais fácil e economicamente viável a diversos setores sociais, isso não se refere necessariamente a uma democratização da cultura produzida em uma determinada sociedade. Por trás da diversidade cultural que se torna acessível subjazem os mecanismos de exclusão que impõem o que deve ser produzido e acessado e, é claro, as condições simbólicas para constituir-se a recepção dos bens culturais. Nas palavras de Canclini, “em uma cultura industrializada, que necessita expandir constantemente o consumo, é menor a possibilidade de reservar repertórios exclusivos para minorias. Não obstante, renovam-se os mecanismos diferenciais quando diversos sujeitos se apropriam das novidades” (CANCLINI, 2003, p. 89). Segue-se que, dada a inserção da literatura na indústria cultural, a sua

vinculação direta à indústria do entretenimento e a sua imediata correspondência com os meios eletrônicos, o que se percebe é que há hoje um controle maior do imaginário social por grandes grupos empresariais que podem, desde cedo, influir diretamente nos modos de recepção e na oferta de determinado tipo de literatura. Avaliando este processo como o agravamento decorrente da constituição de uma indústria cultural sólida no Brasil desde os anos 1970, Pellegrini considera:

(...) o público de literatura, como o de outros setores, educado cada vez mais na estética da imagem e do espetáculo, vai aos poucos conformando o gosto à crescente especialização do mercado, que divide a classe média em rentáveis fatias, etárias, profissionais, econômicas, de gênero, etc. Assim, cada leitor aprende aos poucos a se inserir num universo de leitura, em que as coordenadas de escolha e fruição não são estabelecidas “por si”, mas por todo um jogo mercantil cujas regras ele não conhece e que está bem distante das letras. (PELLEGRINI, 2001, p. 84)

Em síntese, neste cenário no qual a literatura divide espaço com outras formas narrativas, com a mídia eletrônica e o entretenimento planejado pela indústria cultural, o escritor é levado a dominar a narrativa em várias mídias. Em geral, disto depende seu êxito no mercado. Soma-se ainda o fato de que não é só a leitura ou a escrita que passam a seguir uma dinâmica multimidiática, mas também a própria imagem do escritor, reificada como valor de exposição: o modo como domina o vídeo, a sua capacidade em dar entrevistas, as polêmicas ou o modo como sua própria biografia pode ser construída e disseminada a partir de canais midiáticos de apelo massivo e nas redes sociais. Tais usos da imagem do escritor são, muitas vezes, mais comercializáveis e rentáveis do que sua própria obra.

CAPÍTULO II

BETO BRANT E MARÇAL AQUINO: CINEMA E LITERATURA EM DIÁLOGO

Pensar as aproximações entre literatura e cinema a partir da parceria entre Beto Brant e Marçal Aquino significa, antes de tudo, situá-la a partir do contexto de produção e desenvolvimento dos campos culturais em que ela ocorre. Cabe pensar, portanto, as condições materiais mais evidentes que possibilitaram sua efetivação no âmbito do Cinema da Retomada e do *boom* literário que caracterizou a expressiva produção cultural de ambas as áreas a partir dos anos 1990.

No caso do cinema brasileiro, cabe ressaltar o papel da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual no período da Retomada após a extinção do Concine e da Embrafilme durante o governo Collor, assim como os desdobramentos de uma política público-privada que, afinada com a tendência neoliberal do período, destacou o papel do mercado nos investimentos mais expressivos para a área. Quanto à literatura, como foi enfatizado no capítulo anterior, o *boom* de editoras e o crescimento exponencial do mercado literário na primeira metade dos anos 1990, assim como a subsequente rearticulação das grandes editoras e o decréscimo da venda de livros, situam-se entre os fenômenos mais importantes para se registrar a situação da arte da escrita nas duas décadas recentes do país. Neste capítulo será efetivada uma leitura mais geral destes processos envolvendo ambos os campos culturais a fim de pensar a articulação que se evidencia entre os dois. Merecem ênfase, principalmente, as frequentes adaptações literárias para as telas que destacam o intercâmbio entre obras contemporâneas, muitas vezes envolvendo diretamente a colaboração entre escritores e diretores no processo de produção das obras cinematográficas.

A partir de algumas considerações a este respeito, compreende-se que, posto este diálogo entre ambas as artes, o texto literário passa a apresentar de maneira evidente marcas da linguagem cinematográfica, sobretudo na relação mais imediata

com o roteiro de cinema, ao mesmo tempo em que o objeto fílmico pode se constituir a partir de uma narrativa literária. Assim, ao focalizar a parceria entre Beto Brant e Marçal Aquino, é possível pensar relações entre técnica de roteiro e criação literária, os limites entre a especificidade do discurso literário e o hibridismo na composição, o problema da imagem na atualidade e as possibilidades de narrá-la literária ou cinematograficamente, enfim, temas que vêm à tona a partir do momento em que se estabelecem novos arranjos de produção cultural que desafiam o olhar crítico. No mais, é deste diálogo e deste intercâmbio entre literatura e cinema contemporâneos que os projetos de Brant e Aquino podem ser compreendidos, seja pela intensidade com a qual se relacionam em forma e conteúdo, seja pelas tensões que advêm desta articulação.

2.1 O Cinema da Retomada e a literatura contemporânea

O cinema feito no Brasil entre os anos 1995 e 2003, período que se convencionou chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro” (ORICCHIO, 2003), de algum modo compartilhou com a literatura feita à época um paradigma mais retórico que crítico: o da diversidade. O aumento expressivo da produção de filmes de ficção (especialmente longas-metragens) por ano no período, somado à ausência de projetos de grupo ou movimentos, o esmaecimento das discussões políticas em meados de 1990 e a tensão entre um modelo internacional de produção e o desafio de se constituir um cinema nacional de maior representatividade, podem ser vistos como fatores importantes para esta incapacidade de se delinear com clareza qualquer tendência de maior relevo.

Em síntese, o paradigma da diversidade, aplicado ao campo cinematográfico, em boa medida contribuía para amenizar as implicações políticas da produção e criação no cinema, ao mesmo tempo em que supunha uma maior democratização dos mecanismos de produção a partir da implementação da Lei Rouanet (8.313/1991) e da Lei do Audiovisual (8.685/1993) após a extinção da Embrafilme e do Concine pelo governo Collor em 1990. A efetiva aplicação do novo modelo, a partir de 1995, possibilitou uma produção média em torno de 20 a 30 filmes por ano

até 2003¹⁹. Ainda sobre a retórica da diversidade no novo cenário, Oricchio considera dois aspectos: a sobrevalorização das estratégias de mercado e a fragmentação ideológica característica dos anos 1990.

Quem vê o lado positivo das coisas acha que a multiplicidade só pode ser benéfica num momento em que se deseja instaurar uma indústria cinematográfica no país. Implica uma “fábrica” de produtos audiovisuais destinados ao público plural o suficiente para atender a gostos e expectativas distintas. (...) 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 dos anos 1990. Com o chamado “fim das utopias”, cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades. (ORICCHIO, 2003, p. 30)

Assim, à primeira vista, a multiplicidade/diversidade, vista como oferta variada de gêneros, temas e estilos, significava a tentativa de constituir um mercado cinematográfico nacional que, agora vinculado ao financiamento público-privado a partir das leis de incentivo, já não mais se pautava pela regulação oriunda de uma empresa ou órgão estatal (como durante o período de vigência da Embrafilme e Concine), mas pela intervenção direta dos interesses empresariais e suas equipes de *marketing* no investimento para as produções audiovisuais. Com a Lei do Audiovisual, pessoas físicas e jurídicas poderiam deduzir um determinado valor do seu imposto de renda e, a partir de “certificados de investimentos audiovisuais”, atuarem como patrocinadores diretos no processo de captação de recursos. Segundo Bolano e Manso, a Lei do Audiovisual:

(...) criou mecanismos de fomento por meio de incentivos fiscais sendo ampliada posteriormente, com a Lei 9.323, de 5 de dezembro de 1996, que aumentou o limite do investimento para 5%. Trata-se de um novo modelo de intervenção estatal em que as empresas nacionais produtoras e distribuidoras de filmes brasileiros passam a se manter quase que exclusivamente com os recursos repassados pelo governo através da arrecadação por meio das leis de incentivos fiscais. É o mercado, finalmente, quem regula o setor, ainda que o financiamento continue sendo público. (BOLANO, MANSO, 2009, p. 91)

¹⁹ Entre longas-metragens de ficção e documentais, segundo dados da Ancine. Disponível em <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em 12 de janeiro de 2013.

Assim, o período da Retomada se assenta sobre este mecanismo de captação de recursos, no qual o interesse empresarial é colocado em primeiro plano a partir desta lógica de incentivo fiscal adotada pelo governo. Estabelece-se, portanto, um contexto muito diferente do período em que a Embrafilme, atrelada aos interesses do regime ditatorial, orquestrava as dissonâncias ideológicas e, a partir da Lei da Remessa²⁰, financiava o cinema nacional enquanto exercia um controle mais rígido dos projetos que, em boa medida, deviam comprometer-se com o tema mais geral da “identidade nacional” (Ver RAMOS, 1983, p. 121-122). Assim, com a reconfiguração política do país em meados dos anos 1980, este modelo entrou em crise e, com o surgimento de um novo discurso hegemônico – o neoliberalismo – no início dos anos 1990, as consequências da aplicação do Estado mínimo e da crença na autorregulação do mercado determinaram as novas possibilidades de se fazer cinema no Brasil.

De maneira geral, o novo modelo de financiamento do cinema nacional não significou uma democratização tão expressiva como pressupunha os entusiastas da diversidade. A hegemonia neoliberal, na verdade, apenas rearticulava os interesses das elites do país com o capital internacional, sendo o discurso nacionalista suplantado pela apologia à globalização (não por acaso, a própria Lei Rouanet será assinada por Jarbas Passarinho, ministro de Fernando Collor em 1991, tendo sido também ministro da educação e cultura durante o governo Médici (1969-1974) e principal articulador da Embrafilme à época²¹). Como impedimento à popularização do cinema nacional, evidenciavam-se problemas como a distribuição, as dificuldades de exibição no reduzido número de salas de cinema do país e as agruras em se concorrer com a massificação televisiva atrelada aos *blockbusters* norte-americanos. Mesmo atraindo pouca gente às salas, a crença na recuperação e desenvolvimento da indústria cinematográfica do país alimentou este mecanismo de financiamento público-privado que, por si só, direcionava a produção audiovisual para um formato mais comercial e internacionalizado:

²⁰ A Lei da Remessa consistia no repasse para a Embrafilme de uma parte significativa do imposto retido pela exploração do filme estrangeiro no mercado nacional (Ver RAMOS, 1983, p. 81)

²¹ A empresa estatal foi fundada em 1969.

As próprias leis de incentivo à produção audiovisual contribuem para a pouca ousadia estética e narrativa do cinema atual, das quais poucas produções escapam. Para que um projeto seja aceito pelos departamentos de *marketing* dos potenciais patrocinadores, tem que ser entregue segundo certo formato e cumprir determinadas etapas que o diretor responsável pela análise e aprovação de projetos culturais da empresa patrocinadora, que nem sempre entende de cinema, julga conveniente, além de ter que se adequar à imagem que o patrocinador quer construir para si. Nesse processo, muitas vezes um projeto mais ousado é preterido em favor de outro mais comedido. (SIMONARD, 2006, p. 117)

É preciso considerar ainda sobre a Retomada, o papel exercido pela Globo Filmes que, ao entrar no mercado cinematográfico em 1998, aglutinou elementos da mídia televisão a um novo padrão técnico-estético de produção de cinema. Valendo-se da estrutura de produção e divulgação do meio televisivo, do seu *star system*, passou a beneficiar-se também das leis de incentivo, atraindo com frequência os investimentos empresariais para o selo. Assim, “a Globo inaugura uma nova forma de fazer cinema no Brasil, que o subordina a uma lógica mais global de rentabilização e controle de audiências” (BOLANO, MANSO, 2009, p. 94). Neste padrão técnico-estético que assimila a linguagem televisiva pelo cinema (o roteiro de televisão transposto para as telas, a identificação com os atores de telenovelas, o reaproveitamento de séries em longas-metragens, e vice-versa), as Organizações Globo passaram a exercer o monopólio entre os sucessos de bilheteria durante a Retomada²², seja em produções diretas, ou por meio do expediente de coprodução, muitas vezes vinculado às *majors* norte-americanas de distribuição, Warner e Columbia. É nesse contexto que se pode compreender, do ponto de vista econômico, as condições para o sucesso de filmes como *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000, com público de 2.157.166 pagantes), produzido diretamente pela Globo Filmes, os filmes destinados ao público infantil da apresentadora Xuxa, como *Xuxa requebra* (Tizuka Yamazaki, 1999, 2.074.461), ou ainda *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002, 3.370.871) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003, 4.693.853), que além do êxito no âmbito nacional, atingiram significativamente o

²² Segundo Oricchio, “filmes que tiveram sua origem de produção na TV Globo, envolveram atores da emissora, ou se beneficiaram de *merchandising* televisivo, respondem por quase 70% da ocupação das salas” (ORICCHIO, 2003, p. 28)

mercado estrangeiro. Neles, a atuação em coprodução das Organizações Globo mostrou-se determinante.

Obviamente, filmes que também obtiveram sucesso como *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995, público de 1.286.000), considerado um marco importante no início da Retomada, não correspondem a essa determinação mais direta entre fatores econômicos e sucesso de público, o que permite evidenciar os problemas de estética e recepção como fenômenos complexos que transcendem as condições do modo de produção. O mesmo se poderia dizer do êxito de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998, 1.593.967) no mercado nacional e em premiações no exterior. Contudo, não se pode deixar de considerar o reduzido público para filmes importantes como *Causa secreta* (Sérgio Bianchi, 1995, 3.000), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1997, 13.307), *Coração iluminado* (Hector Babenco, 1998, 17.850) ou *O viajante* (Paulo César Saraceni, 1999, 5.970) e as implicações mais diretas do modelo econômico que limitaram o alcance dessas obras.

Sem adensarmos muito a reflexão sobre os aspectos gerais do Cinema da Retomada, podemos então nos deter um pouco mais sobre sua relação com o campo literário a partir de um ponto específico: a constante adaptação de obras literárias para o cinema realizado no período. Esta assertiva, em acordo com nosso trabalho, leva-nos a recuperar o conceito de *escritor multimídia e narrativas migrantes*, definido no capítulo anterior, e remete principalmente ao fato de que os objetos culturais, livro e filme, passam cada vez mais a interagir, principalmente, a partir do fenômeno de mundialização da cultura e dos conglomerados que o articulam. Corroborando esta relação entre campo literário e cinematográfico, Silva (2009), ao estudar a ocorrência de adaptações literárias pelo cinema brasileiro entre 1995 e 2006, assinala:

De antemão, temos que apontar que em termos quantitativos, a presença efetiva da adaptação no conjunto de filmes contemporâneos consiste em cerca 38% do total (isto é, dos 285 longas-metragens ficcionais realizados no período, 105 são, declaradamente, oriundos de uma fonte literária). Esses dados quantitativos, longe de explicarem o problema, apenas apontam para a necessidade de compreender qual a função da adaptação literária na produção contemporânea. (SILVA, 2009, p. 5)

Embora o período se estenda até um pouco depois da Retomada na pesquisa, esses dados indicam ao menos duas possibilidades iniciais de interpretação para a recorrência de adaptações: a) o interesse comercial em se aglutinar o valor literário ao empreendimento cinematográfico na busca por maximizar lucros; b) os projetos pessoais de cinema que assumem uma dimensão interartes ao dialogar com textos literários ou dramáticos. Ambas partem necessariamente da leitura direta do contexto de produção calcado nas leis de incentivo e financiamento estatal, que possibilita tanto a existência de projetos com maior preocupação estética (a partir dos editais, festivais e prêmios) e outros com maior apelo comercial, com boa margem de captação de recursos (junto aos interesses empresariais).

Ambas as possibilidades, contudo, não devem ser compreendidas como vias opostas, mas antes como polos de um fenômeno dialético. Ou seja, filmes como *Memórias póstumas* (André Klotzel, 2001), que conta com o roteiro de José Roberto Torero para adaptar a obra de Machado de Assis, ou ainda *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, 2003), filme de boa bilheteria baseado em peça de Osman Lins, não devem ser vistos apenas como obras de apelo comercial mais evidente, senão também pelo que possuem de criatividade estética, sem abrir mão da comunicação mais acessível com o grande público. Se filmes como *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 1999), *Lavoura arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), ambas baseadas em obras de Raduan Nassar, ou ainda *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000), baseado em obra homônima de Chico Buarque, exigiram experiências mais radicais com a linguagem cinematográfica, sem muitas concessões ao espectador, é certo também que tal experimentação não predominou nas adaptações de modo geral.

Buscando um maior contato com o público a partir de um roteiro mais hollywoodiano e uma representação convencional, filmes como *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) – que supunha um diálogo com *Os sertões*, de Euclides da Cunha e mesmo com Glauber em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* –, preferiam o enredo melodramático e a montagem clássica, negando maiores aventuras em forma e conteúdo. O mesmo se poderia dizer de obras como *Bossa Nova* (Bruno Barreto, 2000), baseada no conto “A senhorita Simpson”, de Sérgio Sant’Anna, ou *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), baseado na peça *Orfeu da Conceição*, escrita por

Vinicius de Moraes. Nesta perspectiva de uma comunicação mais fácil com o público, muitos cineastas também recuperaram obras biográficas ou memorialistas que, em boa medida escritas em uma linguagem mais objetiva, puderam servir como base para tratar de assuntos políticos e difíceis sem impor maiores dificuldades formais, como nos casos bem-sucedidos de *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanski, 2000) e *Carandiru*.

Ademais, um aspecto que também deve ser destacado é a adaptação de autores contemporâneos à Retomada. E aqui desponta uma tendência muito específica do período, pois em momentos anteriores do cinema nacional, como durante a vigência do Cinema Novo²³, ou mesmo as adaptações de obras literárias durante os anos 1970, a partir das restrições da Embrafilme, destacavam-se o diálogo com obras literárias mais antigas, sendo desestimulada a adaptação de contemporâneos²⁴. Segue-se que, a partir de meados da década de 1990, vários autores que também estrearam no período tiveram suas obras levadas às telas, muitas vezes trabalhando em parceria direta com a produção fílmica. Escritores como Fernando Bonassi²⁵, Patrícia Melo²⁶, Tony Belloto²⁷, Ana Miranda²⁸, Paulo

²³ O Cinema Novo dialogou majoritariamente com as obras modernistas até o romance regionalista de 1930, como nas obras de Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Junior, Roberto Santos e Leon Hirszschman.

²⁴ Merece destaque, por exemplo, um prêmio de 200 mil cruzeiros, ofertado pela Embrafilme em 1973 que, em seu discurso pela valorização da “cultura nacional”, estabelecia como critério para recebê-lo a restrição em se filmar obras literárias de autores já falecidos, ou ainda, nos termos do regulamento, “escritor de reconhecido valor e já morto que sirva à divulgação dos melhores autores brasileiros e à formação de uma boa imagem cinematográfica nacional”. (Ver RAMOS, 1983, p. 71)

²⁵ O escritor e roteirista teve seu romance *Um céu de estrelas* (1991) adaptado por Tata Amaral em 1996 em título homônimo, e ainda sua peça *As coisas ruins da nossa cabeça* (1989), transposta por Toni Venturi com o nome de *Latitude zero* (2000).

²⁶ Sua obra *O matador* (1995) ganhou as telas sob o título de *O homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca. A autora foi co-roteirista neste longa-metragem junto com Rubem Fonseca, autor que lhe exerceu forte influência na escrita literária.

²⁷ O romance *Bellini e a esfinge* (1995) foi adaptado em título homônimo por Roberto Santucci em 2001. O autor também atuou como roteirista.

²⁸ A autora, que adquiriu maior expressividade nos anos 1990, teve sua obra *Desmundo* (1996) levada ao cinema por Alain Fresnot em 2002, sob mesmo título.

Lins²⁹, Luis Alfredo Garcia-Roza³⁰ e Lourenço Mutarelli³¹, podem ser citados como importantes autores que adquiriram expressão a partir dos anos 1990 e que foram adaptados no período da Retomada e nos anos posteriores, sendo a distância temporal entre a publicação do texto literário e a produção dos filmes adaptados muito curta. Mesmo autores mais veteranos, como Moacyr Scliar e Rubem Fonseca, tiveram obras mais recentes adaptadas na Retomada. O primeiro teve seus livros *Um sonho num caroço de abacate* (1995) e *Sonhos tropicais* (1992) levados ao cinema com os títulos de *Caminho dos sonhos* (Lucas Amberg, 1998) e *Sonhos tropicais* (André Sturm, 2002), respectivamente. Rubem Fonseca, autor muito significativo para a chamada Geração 90, foi levado às telas por Walter Salles em *A grande arte* (1991) e *Buffo & Spalanzani* (2001), dirigido por Flávio Tambellini. Neste caso, porém, as obras fonsequianas haviam sido escritas nos anos 1980.

Sem estender muito o painel de adaptações literárias no cinema da Retomada e nos anos subsequentes, podemos retomar a questão fundamental: quais as possíveis interpretações para o alto índice de adaptações no período e quais consequências apontam. Como vimos, o intercâmbio entre campo literário e cinematográfico a partir de um contexto econômico que amplia a circulação e exploração de bens culturais, pode significar um dado importante para se pensar a alta quantidade de filmes baseados em obras literárias. Por outro lado, sendo o campo cinematográfico ainda mediado por um órgão estatal, permite também que a intenção autoral justifique uma estética fílmica que se sobreponha ao interesse puramente comercial nas adaptações produzidas. Neste cenário confuso, no qual manifestos ou movimentos não foram estabelecidos e nem a indústria cinematográfica nacional adquiriu muita relevância no mercado brasileiro e estrangeiro, resta-nos avaliar criticamente como essas obras se colocam nesse

²⁹ O romance *Cidade de Deus* (1997) foi levado ao cinema sob direção de Fernando Meirelles em 2002, sendo reeditado e revisado após o sucesso do filme.

³⁰ Seu romance policial *Achados e perdidos* (1998) foi adaptado sob título homônimo em 2005 por José Joffily).

³¹ O escritor, que também é desenhista e ator, teve seu romance *O cheiro do ralo* (2002) adaptado por Heitor Dhalia em 2006 e a novela *Natimorto* (2004), por Paulo Machline em 2009. Na primeira adaptação, foi co-roteirista e na segunda, ator protagonista.

entre-lugar estético que, de maneira geral, insere-se ainda nas discussões sobre o pós-modernismo e sobre como a própria mundialização da cultura vem afetando a produção cinematográfica do país.

Dentro desta tendência em se adaptar textos literários de autores contemporâneos no Cinema da Retomada e nos anos posteriores, podemos destacar uma temática muito vinculada às representações da violência, tanto em uma perspectiva social como familiar-individual, o que aponta ao mesmo tempo para as referências canônicas do Cinema Novo e, no caso da literatura, para o *realismo feroz* de Rubem Fonseca. Contudo, diferentemente do projeto político-revolucionário de Glauber Rocha e sua *Eztethica da Fome*³², desvela-se, desde a Retomada, uma representação da violência muito próxima do cinema de ação hollywoodiano e das convenções do *thriller*, da montagem transparente e dos artifícios publicitários. Nesta perspectiva, *Cidade de Deus*, *O homem do ano*, ou *Os matadores* (Beto Brant, 1997) são exemplos desta aproximação ao espetáculo da violência (o que não exclui particularidades estéticas ou o maior e menor grau em que aspectos sociais se destacam de maneira sofisticada nas obras). Mesmo em filmes que se propõem a uma maior investigação psicológica das personagens contra o ritmo veloz da montagem comercial, como *Um céu de estrelas*, *Latitude zero* ou *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001), nota-se que em boa medida as obras valem-se também de esquemas de enredo melodramáticos, focalizando o comportamento individual violento nos limites da esfera familiar, na qual a busca do sujeito por um objeto-valor é facilmente depreendida. Em seu aspecto formal, a montagem se articula sob os princípios de causalidade, linearidade, além do efeito de transparência gerado pela câmera que narra de modo onisciente, como se fosse um “observador invisível”³³ (mesmo em *Um céu de estrelas*, a granulação e a câmera-na-mão se adéquam, por vezes, ao *thriller* psicológico, em que o suspense da trama é reafirmado pela câmera

³² Para Glauber, a violência seria “a mais nobre manifestação cultural da fome” (ROCHA, 1981, p. 31), sendo incorporada em forma e conteúdo para a afirmação de um cinema terceiro-mundista capaz de chocar, pelo horror e o transe, o olhar do colonizador.

³³ Ao apresentar as normas e princípios do cinema clássico hollywoodiano, Bordwell afirma que “(...) a onipresença clássica transforma o esquema cognitivo a que denominamos ‘câmera’ em um observador invisível ideal, liberto das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões codificados, em nome da inteligibilidade da história” (BORDWELL, 2005, p. 288)

nervosa, sem muito espaço para um nível maior de autoconsciência da imagem). Enfim, isso não aponta necessariamente o baixo índice de criatividade formal destas obras, mas evidencia que, mesmo se apoiando em boas tramas literárias, os filmes em geral privilegiam uma comunicação mais fácil com o espectador a partir do uso consequente dos recursos hollywoodianos atuais que norteiam a produção cinematográfica comercial. Ao comparar os filmes da Retomada com os movimentos anteriores do cinema brasileiro, Lúcia Nagib afirma que:

(...) a produção brasileira recente transcende o projeto nacional do *cinema novo* e se irmana a correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional. (NAGIB, 2006, p. 17)

Enfim, ao supor que o cinema brasileiro contemporâneo, a partir do período da Retomada, se alinha a uma estética transnacional, poderemos abordar com maior acuidade a obra de Beto Brant e Marçal Aquino, o modo como se relacionam no processo de migração entre literatura e cinema. Tal perspectiva, porém, segue evitada de contradições, principalmente porque, mesmo assumindo uma perspectiva cinematográfica que supõe uma superação da “alegoria da nação” (para retomar a expressão de Fredric Jameson), este cinema não conseguiu realizar-se como indústria e ampliar significativamente públicos dentro e fora do país³⁴. Além disso, por mais que determinados diretores se esquivem de vínculos com a tradição cinematográfica do país, há o peso que esta exerce sobre o campo, ao qual também se soma a tradição literária, no caso específico das adaptações.

2.2 Cinema e literatura: intertextualidade e intermedialidade em foco

³⁴ Ao analisar a indústria cinematográfica brasileira nos primeiros anos do século XXI, Azulay conclui sobre ela o seguinte: “Carente de um estatuto de cooperação eficaz com a televisão, como em outros países, e distante do mercado altamente informal (e rentável) de DVDs, limita-se a um conjunto de pouco mais de 2 mil salas e a uma ocupação do mercado pelos filmes nacionais que mal atinge 10% desse total e, assim mesmo, majoritariamente, pelos poucos títulos que conseguem difundir-se com apoio promocional da maior emissora de televisão do País.” (AZULAY, 2007, p. 89)

Quando pensamos as relações entre cinema e literatura na contemporaneidade, nota-se também que velhas questões ainda despertam debates e geram tensões nos respectivos campos. Se os problemas da fidelidade ou da comparação de valor entre filme adaptado e obra literária (texto-fonte) hoje estão cada vez mais desacreditados criticamente, acentuam-se as discussões em torno dos problemas de hibridação entre gêneros e mídias nos objetos estéticos. Nesse âmbito, ganha expressão o campo dos estudos interartes que, em boa medida, visa romper com as limitações conceituais dos campos culturais específicos. Segundo Diniz:

O texto fílmico (especificamente a adaptação de textos literários para o cinema) deixa de ser avaliado como um produto estático a ser estudado como forma final onde investigações sobre imitação e influência, originalidade e fidelidade têm lugar preponderante para se transformar em objeto de estudo dinâmico, com origem não apenas em obras literárias mas em vários outros tipos de texto, cuja relação pode ser entendida como tradução, interdependência, fusão das artes ou ainda estudo interartes. (DINIZ, 1999, p. 10-11).

Compreendendo então a migração narrativa como um percurso intersemiótico impulsionado pela convergência tecnológica, subtrai-se ao texto literário sua condição privilegiada de narrativa mestra para inseri-la como objeto dinâmico sujeito a interferências de outros tipos de texto e mídia, assim como o filme passa a ser compreendido como obra plurimidiática. No que tange aos estudos sobre a adaptação, propõe-se, por extensão, uma nova abordagem que, segundo Xavier, leva em conta que:

Nas últimas décadas há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a ideia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (XAVIER, 2003, p. 61)

A ênfase no diálogo interartes, segundo a qual a adaptação já não mais é vista como uma transposição eficaz de um meio a outro (na qual os códigos de uma determinada mídia seriam reconstruídos em nova linguagem por meio de um

princípio de equivalência), atribui maior valor às relações intertextuais e intermediáticas que se estabelecem entre os objetos culturais.

A intertextualidade, o dialogismo, ou ainda a interdiscursividade, são fenômenos linguísticos que partem do princípio de que qualquer obra, seja ela cinematográfica ou literária, é antes de tudo *texto* e *discurso*. Isto significa apontar que as diversas formas de comunicação, inclusive as que não se estabelecem pela escrita, permanecem em constante interação no processo dinâmico e inesgotável da significação. Nesta perspectiva, o dialogismo bakhtiniano permanece como referencial teórico importante para se estudar não apenas os casos mais evidentes de intertextualidade (como as adaptações, a paródia, o pastiche), mas também para compreender, de maneira mais ampla, o processo sutil de retransmissão textual que embasa qualquer criação estética. Segundo Robert Stam:

O conceito de intertextualidade não é redutível às discussões sobre as influências ou fontes de um texto no antigo sentido filológico. (...) Pode-se considerar, portanto, que o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as “séries” no interior das quais o texto individual se localiza. De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido. (STAM, 2003, p. 226)

Surge ainda, nesta direção, uma ênfase nos estudos narratológicos para se compreender o diálogo entre a literatura e o cinema. Ao mesmo tempo em que se reconhecem as especificidades de cada uma destas linguagens artísticas, parte-se do princípio de que ambas têm em comum a função narrativa que executam a partir de formas determinadas e convencionadas historicamente. Assim, o estudo da narrativa, em princípio, desvelar-se-ia na maneira mais eficiente de se abordar objetos culturais que são realizados em mídias diferentes, com seus códigos artísticos próprios, mas com estratégias similares de estruturação textual:

A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material (a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela de TV). (XAVIER, 2003, p. 64)

A proposta fundamental desta perspectiva, ou seja, colocar em primeiro plano a estrutura narrativa para a observação, também borra as delimitações dos campos artísticos e valoriza uma perspectiva interdisciplinar que investigue mais amplamente as formas narrativas em seus respectivos contextos. Desse modo, no caso dos estudos literários, deixa-se de superestimar as especificidades do seu campo para “compreender a literatura como uma das formas históricas da função narrativa, cujo desenvolvimento necessariamente ocorreu no interior de uma determinada materialidade dos meios de comunicação” (ROCHA, 2008, p. 45). Assim, diante de qualquer discurso narrativo, pode-se identificar uma *fábula* (ou *mythos*, segundo a poética aristotélica), empreender o estudo das personagens, avaliar as configurações de espaço e tempo e, por outro lado, abordar os aspectos da *trama*, ou seja, o modo como o conteúdo adquire expressão e se realiza como estrutura. De maneira geral, em qualquer texto narrativo, seja ele literário ou fílmico, temos sempre uma trama, a partir da qual deduzimos a fábula que a sustenta (XAVIER, 2003, p. 66). Segue-se que, no estudo do processo transcriativo entre cinema e literatura, ou mais estritamente, entre filme e romance, importa analisar como ambos manipulam ou problematizam o fazer narrativo, pois “o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica” (JOHNSON, 1982, p. 29).

O diálogo intertextual que se estabelece entre cinema, literatura e roteiro na contemporaneidade pode ser percebido também como processos de *intermedialidade*. Isso implica afirmar que, para além das questões estéticas que definem os campos artísticos, ou ainda, para além das próprias configurações de gênero e das formas narrativas, destaca-se o protagonismo do conceito de *mídia* na compreensão dos objetos artísticos.

Antes de tudo, é preciso compreender que os estudos interartes, campo teórico que tem como centro analítico o conceito de intermedialidade, trabalha com uma concepção muito específica do que significa “mídia”. Segundo Cluver, mídia é “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou

espaciais” (CLUVER, 2007, p. 9). Portanto, essa definição descaracteriza certa interpretação que geralmente vincula a palavra “mídia” a meios de comunicação de massa, ou mesmo reduzindo sua dimensão apenas a seus suportes físicos. Em termos gerais, trata-se de substituir o próprio conceito de “arte” pelo de “mídia”, haja vista que poderíamos então falar, por exemplo, em pintura, escultura, cinema, fotografia, teatro, música, como mídias. No que diz respeito à literatura, Clüver dirá que esta é uma classe repleta de gêneros que se enquadra na mídia verbal/escrita (*idem*, p. 12). Müller, por sua vez, utilizará um conceito mais dispersivo de mídia para pensar o fenômeno da intermedialidade, a partir do qual a própria literatura é concebida como mídia específica:

Dentro desse processo, literatura e cinema devem ser entendido como mídias que se inter-relacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internete, o videogame etc. O estudo dessas inter-relações configura o campo da intermedialidade. (MÜLLER, 2008, p. 48)

Apesar das sutis variações do termo “mídia” nos estudos interartes – o que pode ser atribuído ao fato de esse ser um campo teórico recente e ainda pouco consensual em muitos aspectos –, entende-se que sua abordagem para o fenômeno intermidiático supõe a compreensão dos meios técnicos de produção, dos instrumentos de transmissão, dos mecanismos simbólicos de referencialidade das instâncias destinador e destinatário, enfim, o próprio dispositivo de uma determinada mídia como fundamento para se investigar um objeto comunicacional. Segue-se que o próprio conceito de texto, nesse caso, é substituído (ou assimilado) pela definição de “configuração midiática transmitida” (CLUVER, 2007, p. 10). Novamente, notamos que a ocorrência da intertextualidade passa a ser suplementada pela investigação de suas relações intermidiáticas. Ao investigar as dificuldades de se lidar com o conceito amplo de intermedialidade, Rajewsky assim a define:

Intermedialidade refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. (...) Ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade. (RAJEWSKY, 2012, p. 52)

A autora aponta o cenário complexo atual, no qual as mídias estão cada vez mais hibridizadas, sobretudo por conta da convergência digital. Ressalva, no entanto, que é preciso lidar com o problema das fronteiras entre as mídias, os códigos e conteúdos que foram instituídos a partir de suas restrições materiais e operativas. De todo modo, pode-se dizer que a intermedialidade se manifesta a partir de três formas: pela *combinação de mídias*, pelas *referências midiáticas* ou pela *transposição midiática* (RAJEWSKY, 2012, p. 58). Por não serem excludentes, estas manifestações podem ocorrer em um mesmo processo intermidiático, como, por exemplo, em uma adaptação de um romance para o cinema. Ou seja, o texto fílmico – que por si só já é a combinação de diversas mídias, sendo chamado “plurimidiático” –, resulta de uma transposição midiática (a tradução de um texto da mídia verbal-escrita), podendo ou não manter referências midiáticas (citações) explícitas ao texto/mídia com o/a qual dialoga. Novamente, notamos que a noção de intertextualidade é abarcada pela intermedialidade, uma vez que a determinação da mídia é já “um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto” (CLUVER, 2007, p. 10).

Assim, compreende-se que as relações que se estabelecem hoje entre literatura e cinema, ou entre roteiro e texto literário, podem ser analisadas tanto por suas características comuns no exercício da função narrativa, quanto por seu intercâmbio de configurações midiáticas. Neste caso, pontuam-se as especificidades de cada linguagem midiática e as conseqüentes tensões e resultados que surgem de sua hibridação constante. De modo mais estrito, a partir das categorias de *texto* e *mídia*, podemos então pensar com mais clareza as trocas entre gêneros diversos que, a partir de um determinado suporte, em um dado contexto material e simbólico, produzem sentidos também por suas possibilidades de enunciar-se como discurso. Assim, interessa pensar como o aproveitamento do texto literário pelo cinema desafia seus códigos (menos pela tentativa de tradução intersemiótica e mais pela combinação de mídias que propõe), ou ainda como o texto literário é afetado semântica e materialmente pela incorporação (paródica ou não) das técnicas de roteiro cinematográfico ou dos recursos de filmagem. Em contrapartida, poderíamos pensar como o roteiro de cinema, ao ser publicado em livro, assume outras

condições de sentido, aproximando-se do leitor de literatura e distanciando-se de seu fim mais imediato que consistiria apenas em servir como guia inicial para a realização de um filme.

Se desejarmos investigar como o cinema se apropria da literatura, temos que primeiramente compreender que não é só na adaptação (caso de transposição intermediária) que isso ocorre. Em uma perspectiva diacrônica, é preciso reiterar que a própria linguagem do cinema – ao menos aquela que se consolidou a partir da montagem griffithiana³⁵ – se constituiu a partir da incorporação da técnica literária, mais especificamente, a narrativa de cunho realista que se desenvolveu dentro do gênero romanesco do século XIX e no formato do folhetim³⁶. Por extensão, o cinema, em sua natureza plurimidiática, ao apropriar-se de um texto literário, não apenas retoma um determinado gênero (como o romance ou a novela literária) que já está de algum modo sedimentado e traduzido em sua própria linguagem. O cinema também manifesta a possibilidade de articular o texto literário com outras expressões midiáticas (como a música/trilha sonora e a pintura/fotografia). Tal fato torna inviável, como já dissemos, qualquer tentativa de se aferir a fidelidade ou ainda a tradução restrita à equivalência semiótica no estudo da adaptação.

Por sua vez, a própria literatura, cada vez mais liberada do suporte livro e sendo desafiada pela predominância da comunicação audiovisual, absorve as técnicas cinematográficas e de roteiro nos diversos gêneros em que se realizam os textos. Se isto se faz cada vez mais visível na prosa de ficção contemporânea, cabe lembrar que esta apropriação da linguagem do cinema pela literatura não é tão recente como se poderia supor. No modernismo brasileiro, desde sua fase heroica nos idos de 1922, já se havia instaurado uma reflexão crítica sobre as possibilidades estéticas da linguagem cinematográfica em relação à escrita literária (ainda que os “fazedores” e críticos de cinema não tenham participado do grupo que organizou a

³⁵ Reconhecido como fundador da montagem clássica, Griffith criou o paralelismo na montagem por meio do encadeamento semântico dos planos, resultando em uma ação convergente, na qual ações opostas se encontram ao fim do percurso, dando ordem à ação dramática. Criou ainda figuras como o *close up* e movimentos de câmera como o *travelling*. (Ver AUGUSTO, 2004, p. 57-60).

³⁶ Pensemos, por exemplo, na montagem cinematográfica e sua filiação direta à técnica romanesca do século XIX desenvolvida, dentre outros, por Charles Dickens, conforme reconheceu, nos primórdios do cinema, D. W. Griffith e sobre a qual teorizou Serguei Eisenstein. (Ver EISENSTEIN, 2002).

Semana de Arte Moderna). Obras como *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade (publicada em 1924) ou *Amar, verbo intransitivo*, de Mario de Andrade (publicada em 1927), incorporaram a técnica cinematográfica à escrita literária como experimento estético, isto num momento em que, no Brasil, o próprio conceito de “montagem cinematográfica” ainda não fora compreendido teoricamente pelos críticos de cinema à época ³⁷.

De modo mais geral, seguindo toda uma tradição de correspondências e trocas entre literatura e cinema (pensemos no cine-romance de Robbe-Grillet, no romance-roteiro de Marguerite Duras, no cinema de matriz literária em Luchino Visconti, Stanley Kubrick, Andrei Tarkovsky entre tantos outros), podemos dizer que o momento atual insere-se neste percurso, levando-o ao paroxismo. Mais uma vez, cabe ressaltar os próprios aspectos econômicos e sociais que condicionam o intercâmbio entre as mídias hoje. Dentre estes, destaca-se sobretudo a migração narrativa, que se intensifica a partir do consumo de narrativas transmidiáticas no mercado cultural mundializado, assim como os mecanismos de convergência estabelecidos pelo suporte digital.

No caso brasileiro, talvez ainda não se possa falar em amplo consumo de *narrativas transmidiáticas*³⁸, mas é possível compreender a migração narrativa que tem ocorrido entre cinema e literatura nas últimas décadas como um fenômeno que, de um modo ou de outro, insere-se nesse contexto.

³⁷ Sobre este descompasso entre o cinema compreendido pelos campos literário e cinematográfico na década de 1920, Cunha afirma: “Considerando que o sentido de ‘técnica cinematográfica’ necessariamente passaria pelo de ‘montagem cinematográfica’ – correspondendo à montagem de fragmentos, sistemática ruptura do discursivo, estrutura fraseológica sincopada, facetada em planos que se cortam e se confrontam, se desdobram e interpenetram – é possível avaliar o distanciamento entre os poetas modernistas e os teóricos e críticos especializados em cinema que atuavam na imprensa nos anos vinte; estes, (...), por essa época desconsideravam a montagem técnica como condicionante estético do cinema. (CUNHA, 2011, p. 69)

³⁸ Ao dar o exemplo de *Jornada nas estrelas* e *Matrix*, Jenkins afirma que a narrativa transmidiática “refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias – uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. (...) Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussão on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica.” (JENKINS, 2009, p. 49)

2.3 Beto Brant e Marçal Aquino: filme, roteiro e livro em diálogo

Ao se considerar, no Brasil, as adaptações literárias para o cinema desde o período da Retomada, destaca-se a parceria entre o diretor Beto Brant e o escritor Marçal Aquino. Isso porque a dupla tem promovido, desde 1997, um projeto colaborativo que coloca em destaque não apenas a transposição de um meio a outro, como também a participação direta nas etapas de roteirização e realização das obras fílmicas – o que não exclui a influência da linguagem cinematográfica nos textos literários. Ao todo, a cinematografia de longas-metragens de Beto Brant compreende, até o momento, sete obras baseadas em textos literários: *Os matadores* (1997), baseado no conto “matadores”, do livro *Miss Danúbio* (1994, Marçal Aquino); *Ação entre amigos* (1998), realizado a partir de argumento literário de Marçal Aquino (que não veio a se concretizar em obra publicada); *O invasor* (2001), a partir de romance homônimo que foi finalizado após o término das filmagens (2002, Marçal Aquino); *Crime delicado* (2005), baseado na novela *Um crime delicado* (1997, Sérgio Sant’Anna); *Cão sem dono* (2006, com Renato Ciasca), a partir do romance *Até o dia em que o cão morreu* (2003, Daniel Galera); *O amor segundo B. Schianberg* (2009) e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2011, com Renato Ciasca), sendo estes dois últimos realizados a partir do romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2005, Marçal Aquino). Os roteiros de todos os filmes tiveram a participação direta do escritor Marçal Aquino, geralmente sendo elaborados juntamente com Beto Brant e Renato Ciasca.

A parceria entre Beto Brant e Marçal Aquino teve início em 1994, quando o diretor leu o livro *Miss Danúbio* e decidiu levar um dos contos às telas. Sendo convidado por Brant e Ciasca para colaborar com o roteiro do que seria o filme *Os matadores*, o escritor paulista então inicia sua atuação profissional como roteirista, que se desenvolveria posteriormente também junto a filmes de outros diretores de cinema (como em *Nina* (2004) e *O cheiro do ralo* (2007), ambos dirigidos por Heitor Dhalia) e televisão (junto com Fernando Bonassi, roteirizou a série *Força Tarefa*, exibida inicialmente em 2009 pela TV Globo, sob direção de José Alvarenga Junior).

Além do êxito como roteirista, Marçal Aquino primeiro destacou-se como autor de literatura, adquirindo maior expressão a partir dos prêmios que recebeu por seus livros de contos, começando por *As fomes de setembro* (vencedor do 5º Prêmio Bienal de Nestlé de Literatura em 1991), *Miss Danúbio* (premiado em 1994 no Concurso de Contos do Paraná), até o reconhecimento maior com o prêmio Jabuti em 2000, pelo livro de contos *O Amor e Outros Objetos Pontagudos*. De qualquer modo, o que se pode perceber é que a atuação como roteirista e as constantes adaptações de sua literatura para o cinema, acrescentam maiores possibilidades de visibilidade para as obras literárias, a partir do intercâmbio sinérgico entre os campos literário e cinematográfico. O próprio autor reconhece o fato ao afirmar: "Tenho um jeito especial. Meus livros são adaptados para o cinema. Isso é muito importante se você quer atingir as pessoas" (AQUINO, 2013).

Beto Brant, por sua vez, ao fazer do cinema um lugar de diálogo com a literatura, sendo todos os seus longas-metragens baseados ou inspirados em textos literários, articula o valor acumulado no campo literário com a própria exposição do objeto fílmico. Após ter iniciado sua carreira com a produção e direção de curtas-metragens³⁹ e clipes musicais⁴⁰, o cineasta apostou em uma produção independente, vinculada às leis de incentivo, mas sem atrelar-se ao circuito comercial ou ceder às exigências de empresas privadas financiadoras. Ao comentar, em depoimento a Lúcia Nagib, o processo de realização de seus dois primeiros filmes, *Os matadores* e *Ação entre amigos*, Brant afirma:

Fiz meus filmes sempre usando poucos recursos da Lei do Audiovisual. Usei a Lei Rouanet e o Prêmio Resgate, em *Os matadores*. Houve o PIC-TV, em *Ação entre amigos*. Mas no Brasil são praticamente apenas as empresas estatais que investem no cinema, porque as particulares, com as quais tive contato, são muito difíceis, querem ter um controle maior sobre a posição ideológica do realizador. O perigo é que haja uma censura nos filmes. Triunfam os projetos estereis na discussão de questões políticas e sociais. (NAGIB, 2002, p. 124)

³⁹ *Aurora* (1987), *Dov'é Meneghetti* (1989) e *Jó* (1993).

⁴⁰ Dirigiu os videoclipes do grupo Titãs, no álbum *Titanomaquia* (1993).

Mantido o projeto de firmar-se na cena independente, Beto Brant criou em 2001, junto com Renato Ciasca e Bianca Villar, a produtora Drama Filmes, a fim de realizar o filme *O invasor*. Com isso, pode-se dizer que o cineasta assumia um discurso de afrontamento ao cinema comercial atrelado à lógica econômica do *blockbuster* norte-americano e ao monopólio da comunicação audiovisual exercido, no país, pelas Organizações Globo. Diz Brant: “não abro mão da minha integridade apenas para me inserir na grande mídia. Não negociamos com coprodutores de televisão e de grandes estúdios. Liberdade criativa não se negocia” (BRANT, 2006). É importante salientar o contexto no qual esta fala se inscreve, na medida em que também compartilha um discurso de resistência com outros cineastas como Tata Amaral, Claudio Assis, Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Eliane Caffé, entre outros, que se destacaram na cena independente desde os anos 1990. O que é interessante ressaltar, nesta perspectiva, é que os longas-metragens realizados por eles, embora se contraponham politicamente aos ditames da indústria cultural, na maioria das vezes não exibem um radicalismo estético, como outrora se averiguava em muitos filmes do Cinema Novo e Cinema Marginal.

Assim, pode-se dizer que o cinema de Beto Brant se inscreve neste cenário em que se evita tanto as narrativas cinematográficas convencionais do mercado, quanto o experimentalismo formal que possa limitar ainda mais o alcance de público. E talvez, nesse ponto, o contato com o campo literário possa ser significativo para ressaltar certo discurso de resistência ao apelo mercadológico que assedia o campo cinematográfico.

Por outro lado, se a literatura investe o cinema de certo prestígio, Beto Brant procura não sobrevalorizar o texto literário em sua fala, apontando para ideia de diálogo ao invés da tradução no processo de adaptação:

Com a literatura, estabeleço diálogos, faço uma leitura cinematográfica do livro, não tento recriá-lo. Isso tudo é um ponto de partida para uma viagem que eu e o Renato [Ciasca] empreendemos. Saímos andando, procurando esses lugares e personagens. Acabo incorporando muito do que vemos no caminho. (BRANT, 2012)

Compreender a criação cinematográfica em diálogo com a obra literária significa, portanto, reconhecer os limites semióticos de cada linguagem, e que a busca pela tradução de um meio a outro pode, muitas vezes, limitar a liberdade criativa do artista. Dialogar significa assumir a fala do outro em uma rede intertextual que poderá expandir a criação estética em uma rede ampla de referências e interferências.

Se o cinema de Brant está vinculado à literatura, nota-se que o cineasta procura não só romper com a noção de fidelidade ao texto-fonte, como também minimiza a personalização autoral em seus projetos, apostando antes em uma construção colaborativa. Sob este aspecto, a escrita a três mãos do roteiro (Aquino, Brant e Ciasca) significa, em seu entender, um processo coletivo de construção da trama que, embora parta de uma narrativa literária, não se restringe a ela. Sobre a parceria com Aquino, diz o cineasta:

A minha relação com o Marçal não tem capricho, é promíscua mesmo, não temos essa coisa de vaidade, o que é de um e o que é de outro. Claro, ele tem toda uma autoria literária, mas não reclama de mudanças no roteiro. Escrevemos juntos. Aliás, ele não escreve uma linha do roteiro – quem digita é ele – sem eu e o Renato estarmos ali juntos. Sentamos durante longas e demoradas tardes e noites criando cada cena juntos. E o bacana de três é que você tem que convencer dois. É um jogo muito legal. (BRANT, 2012)

Segue-se, também, que a produção do roteiro, a partir de sua matriz literária, não é colocada como centro do processo de criação fílmica. Para o diretor, não se trata tanto de apontar o roteiro como peça acessória, mas antes considerar a participação de diversos interlocutores no processo criativo: “os filmes sempre ficam melhores que o roteiro (...). Porque quando nós estamos escrevendo o roteiro, nós estamos em três cabeças, e nas filmagens vem um monte de gente” (BRANT, *Entrevista com Beto Brant*, 2003, p. 116). Portanto, ao mesmo tempo em que sujeita roteiro e texto literário a um processo coletivo de construção cinematográfica, Brant não apenas nega a proeminência da arte da escrita, como também o protagonismo

da figura do cineasta, mistificada a partir do cinema moderno em torno do conceito de “cinema de autor”⁴¹.

Marçal Aquino, por sua vez, também minimiza a importância do roteiro, contrapondo-o expressamente ao fazer literário:

A literatura é um território mágico, em que você cria e propõe ideias. Terminado o livro, restarão as interpretações de cada leitor sobre a história. O roteiro é uma peça meramente informativa que deve se limitar a fornecer dados para o coletivo, para a equipe que vai trabalhar no filme e criar a partir desse texto. Roteiro não é um produto final, é uma espécie de molde, no qual você aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde. Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção. (AQUINO, 2010)

No discurso do escritor, evidencia-se uma dicotomia muito clara entre o fazer literário como atividade que ofereceria liberdade imaginativa e estética, ao passo que o roteiro apenas deveria ser reconhecido como elemento transitório na produção fílmica, sendo sujeito a regras técnicas que condicionam as possibilidades criativas. Mais adiante, Aquino declara: “sou um escritor que escreve roteiros e não um roteirista que escreve livros” (AQUINO, 2010).

No entanto, esta separação de projetos entre literatura e roteiro de cinema nem sempre pode ser estabelecida com precisão. Se pensarmos, por exemplo, o caso de outra parceria recente entre cineasta e escritor, Alejandro Iñárritu e Guillermo Arriaga, podemos ver que, na visão do autor mexicano, roteiro e texto literário são compreendidos como parte de um mesmo projeto estético. Neste caso, Arriaga considera-se, também, um “escritor de cinema”:

Considero o que faço em romance e em cinema a mesma coisa: literatura. Em espanhol, guionista (roteirista) também indica o sujeito que orienta o tráfego. Sou um escritor que escolhe modos diferentes de contar uma história, que pode ser um romance ou um filme. Tenho o mesmo cuidado, o mesmo trabalho no que escrevo em ficção ou no cinema. Surgem os mesmos problemas de linguagem,

⁴¹ A partir da Nouvelle Vague e dos textos publicados nos *Cahiers du Cinéma*, configurou-se a proposta de um cinema a ser realizado unicamente a partir de sua própria linguagem e seus próprios meios técnicos, prescindindo da chamada “tradição de qualidade” que sobrepuja o texto literário à criação cinematográfica. Nesta perspectiva, devia-se valorizar a criação individual do cineasta, seu estilo, contra a atribuição da autoria a roteiristas-escritores. Assim, Truffaut, em 1954, sentenciou: “não concebo adaptação válida senão escrita por um *homem de cinema* (TRUFFAUT, 2005, p. 265)

os mesmos problemas de estrutura. Os mesmos de construção de personagens. (ARRIAGA, 2007)

Não por acaso, a parceria entre ambos findou-se em divergências, uma vez que Arriaga passou a reivindicar a coautoria das películas e, após o rompimento, assumiu também a direção no longa-metragem *Longe da terra queimada* (ARRIAGA, 2008). De algum modo, pode-se dizer que o escritor mexicano põe em xeque o paradigma “cinema de autor”, colocando no centro do processo a criação narrativa, agora não mais discriminada entre literatura e cinema. Em última instância, a figura do escritor roteirista exerceria o protagonismo na construção fílmica, sendo o cineasta, conforme já polemizara Gore Vidal, “um plagiário, contando histórias que não lhe pertencem” (VIDAL, 1987, p. 87).

Tais visões opostas – Aquino e Arriaga –, por consequência, exemplificam a dificuldade de se delimitar esteticamente o gênero roteiro cinematográfico. Contudo, apontam para uma assertiva fundamental: o roteiro de cinema, apesar de ser historicamente encerrado em formatos textuais predeterminados para o aproveitamento industrial, não se limita a uma forma específica, nem a uma finalidade restrita. Nesse sentido, apesar de o gênero definir-se pelo uso de didascálias (ou rubricas) e diálogos, comporta uma diversidade de formas:

(...) os roteiros podem assumir, como de resto o próprio romance, diversas formas, ao se apropriar de técnicas e expressões de outros gêneros (teatro, romance, poesia, cinema). Duas abordagens são possíveis quando da leitura de um roteiro: ou a técnica impõe-se sobre a narrativa, ou o contrário. (VIEIRA, 2007, p. 59)

Frente a isso, nota-se que o roteiro pode ou não ser assumido como objeto estético de valor dependendo do modo como o roteirista o desenvolve como projeto. Em suma, são evidentes as diferenças entre um roteiro como *Hiroshima mon amour* (DURAS, 1984), marcado por rubricas e diálogos longos que se aproximam da própria narrativa romanesca e do drama teatral, e o formato industrial preconizado por manuais como os de Syd Field, caracterizado pela ação acelerada e pela estrutura clássica em três atos: *apresentação*, *confrontação* e *resolução* (Ver FIELD, 2001, p. 16).

No caso dos roteiros de Aquino, Brant e Ciasca⁴², nota-se que há a preocupação em se elaborar um texto enxuto, com poucas indicações cênicas ou prescrições de decupagem. Valorizam-se, ainda, diálogos curtos, um encadeamento clássico das cenas, com seus *plot points*⁴³ facilmente destacáveis. Mesmo assim, não se pode dizer que seguem à risca o modelo norte-americano comercial. No caso do roteiro de *O invasor*, é interessante destacar que, durante um laboratório de roteiro realizado pelo Instituto Sundance em 1999, o texto foi considerado pouco eficiente dentro das convenções do gênero, tendo recebido muitas sugestões de mudanças na trama. Segundo Brum, os “problemas” apontados pelos técnicos do laboratório desvelam o fato de que:

O roteiro de *O Invasor* não se acomoda dentro de uma fórmula “simplista” do modelo hollywoodiano na qual é facilmente detectável a presença de um protagonista, necessidade dramática, antagonista, obstáculos, pontos de virada, etc. (BRUM, 2003, p. 32)

Como trataremos do roteiro de *O invasor* junto à análise do filme no quarto capítulo, estas questões serão retomadas. Por hora, convém apenas ressaltar que o roteiro de Marçal Aquino (geralmente realizado em parceria com Beto Brant e Renato Ciasca) apresenta um relativo grau de liberdade composicional⁴⁴, o que não o impede de recorrer a fórmulas mais convencionais dos filmes de gênero (como o *thriller* em *Os matadores* e *Ação entre amigos* ou o melodrama em *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*), articulando-as com o texto literário que lhe embasa.

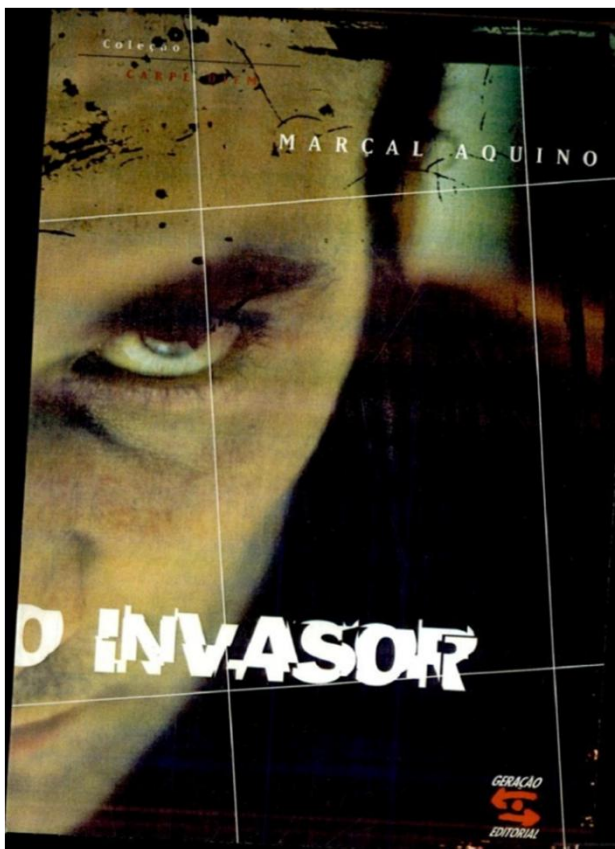
Quanto ao problema da relevância do roteiro de cinema como texto autossuficiente, capaz de justificar sua publicação, percebe-se que, ainda que Brant e Aquino não destaquem seu valor, o próprio mercado tem se encarregado de construir uma relação deste com o público leitor. Neste caso, os leitores de Marçal

⁴² Nesta pesquisa, tivemos acesso aos roteiros de *O invasor*, *Cão sem dono* e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*.

⁴³ Ou *ponto de virada*. Semelhante à *peripécia* de Aristóteles, define-se como “(...) um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (FIELD, 2001, p. 101)

⁴⁴ Sobre o uso de manuais de roteiro, Marçal Aquino afirma: “O manual é uma máscara que se põe no computador para ir preenchendo as áreas em branco. Não funciona.” (apud LORENÇATO, 2002).

Aquino e os espectadores do cinema de Beto Brant são impelidos à convergência, estabelecendo-se a finalidade do roteiro como leitura informal, e não mais apenas a especializada. Nesta perspectiva, compreende-se que o mercado, ampliando o leque de consumo, tenta criar mecanismos de identificação que possam, de imediato, assediar o leitor/espectador. Destaca-se, neste âmbito, a publicação do roteiro do filme *O invasor* junto ao texto literário em 2002, após o sucesso do longa-metragem em 2001. Lançado pela Geração Editorial, o livro ainda trouxe na capa o ator Marco Ricca e um *book* com fotos do filme:



(AQUINO, 2002, p. 1; 129; 133)

Analisando estas estratégias, Aragão ressalta:

Essa tentativa de separar livros e roteiros nem sempre se revelou eficaz. Além disso, a própria marca autoral de Marçal Aquino pode servir como um elemento bastante atraente para o mercado. Seu nome ganha o potencial de grife. Ter um roteiro assinado por Aquino é para muitos a garantia de uma narrativa com contornos policiaescos em que a iminência de um conflito violento é sustentada

pela construção de personagens consistentes. O estilo 'Marçal Aquino' é um valor que o mercado tenta circunscrever e apropriar. (ARAGÃO, 2011, p 85)

Desse modo, a partir do momento em que o mercado se apropria da criação cultural e constrói suas estratégias de propaganda visando à convergência para o consumo, o texto literário e o roteiro são aproximados a partir da "marca" autoral, assimilando ao mesmo tempo os públicos de literatura e cinema. Assim, embora Marçal Aquino adote o discurso firme de separação entre sua atividade como escritor de literatura e autor de roteiros, pode-se notar que vários fatores contribuem para a maior aproximação e intercâmbio entre ambos os gêneros.

2.4 Cinema e literatura: a imagem como problema e possibilidade

Se texto literário e roteiro podem ser publicados conjuntamente, compreende-se também, em nível de expressão e conteúdo, um processo de hibridação que tem caracterizado boa parte da ficção literária contemporânea. Nesta perspectiva, notam-se não apenas procedimentos de apropriação entre gêneros da escrita (roteiro e romance, por exemplo), integrantes da mídia verbal, mas de interpenetração entre mídias diversas que passam a caracterizar o fenômeno da intermedialidade na própria composição literária.

Se as mídias audiovisuais, sobretudo o cinema, são assimiladas em forma e conteúdo pela narrativa literária, configurando o que a autora chama de "estilo imagético", é de se notar que tal fenômeno intermediário na atualidade é também resultado da exacerbação de um processo histórico que, no decorrer do século XX, caracterizou a transmissão de imagens como fator comunicativo preponderante na civilização ocidental. Desse modo, nota-se hoje que o impacto das mídias audiovisuais, acentuado pelos suportes eletrônicos e pela digitalização das formas de informação e comunicação, deve-se à intensa produção de imagens a serem consumidas cada vez mais rapidamente, seguindo a lógica de obsolescência das

mercadorias. Ao considerar o impacto cultural deste fenômeno na atividade do escritor de literatura, Italo Calvino afirma:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos, sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (CALVINO, 1990, p. 107)

Ao estabelecer a “visibilidade” como proposta estética para o escritor contemporâneo, Ítalo Calvino compreende a literatura como possibilidade de se recuperar a imaginação narrativa em uma sociedade saturada de imagens, na qual esta inflação resulta no próprio esvaziamento da capacidade de narrar, de se atribuir sentido ao que se vê. Além disso, a reprodução técnica abarcou não só o fazer artístico, como também o narrar sobre a experiência humana tem sido substituído pelos modelos programados de informação (conforme já alertara Walter Benjamin em 1936⁴⁵). Para Calvino, a literatura “parte da palavra para chegar à imagem visiva” (1990, p. 99), o que significa afirmar que, por meio do signo linguístico, ela poderia de algum modo recuperar a faculdade de se pensar por imagens. Por meio da escrita, o pensamento articular-se-ia com a expressão imagética, tornando-se registro consciente do imaginário do escritor. Sobre este processo de “imaginação literária”, o autor ainda destaca:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 110)

Apesar de Calvino valorizar esta imaginação literária que se pautaria pela proposta da “visibilidade” na escrita, pode-se dizer que sua tese responde por completo a um problema fundamental instituído na contemporaneidade: a morte do

⁴⁵ O autor, ao apontar a falência do narrador tradicional, afirmava que “se a arte narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (Ver BENJAMIN, 1987, p. 203)

real. Tem se tornado cada vez mais difícil compreender a experiência sensível do olhar para além das imagens fabricadas pela indústria cultural, o que torna difícil a crença em uma observação direta do mundo real. A imagem fabricada vem sempre antes desta percepção direta, impondo-lhe sempre um modelo operativo de apreensão. Portanto, esta “precessão dos simulacros” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8) aponta a substancial colonização do olhar pela informatividade visual que transborda na sociedade contemporânea. Esta informatividade gerencia as possibilidades de construção da realidade, reduzindo cada vez mais a experiência individual do olhar a uma imagem reconhecível, operacionalizada e pré-determinada. No caso da literatura, torna-se difícil representar o real sem a mediação das imagens reproduzidas pelos *mass media*, pois são elas que fundamentam os modos de compreensão da realidade nos tempos atuais.

Todavia, é justamente a literatura, enquanto mídia verbal/escrita, que pode fazer frente ao clichê das imagens reproduzidas em larga escala pelas mídias eletrônicas. Sua natureza verbal/conceitual e a consequente submissão do espaço ao tempo na narrativa fazem da imagem literária o resultado de um processo cognitivo. Ao comparar a imagem na literatura e no cinema, Brito aponta:

Sendo o romance eminentemente conceitual e mediatizante, e o filme, eminentemente espetáculo atualizante, presentificador, o espaço aparece sempre naquele primeiro como se temporalizado, ao passo que o tempo aparece neste segundo sempre como que espacializado. Isso porque o que em literatura é resultado (a construção da imagem mental, advinda da decodificação da linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta). (BRITO, 2006, p. 146).

Segue-se, portanto, que o desafio posto para a literatura na atualidade seria o de absorver as imagens fabricadas, as formas midiáticas que as determinam, enfim, a própria realidade construída por elas, e por fim ter algo significativo a dizer sobre elas, reconstruindo-as pela escrita. Em tempos de comunicação ininterrupta, pela qual o simulacro oculta a si mesmo cultivando o mito da informação total sobre o real, parece ser justamente esta a especificidade do discurso literário: desnudar o próprio simulacro, encontrar nas estratégias discursivas da escrita formas de registrar uma realidade que se desencarna nas telas. Retomando Baudrillard:

Falar, falar, comunicar incansavelmente. Tal é a violência praticada contra o ser singular e contra o seu mistério. É, ao mesmo tempo, uma violência contra a linguagem, pois esta, a partir disso, também perde a originalidade, não sendo mais do que médium, operador da visibilidade, perdendo toda a dimensão irônica ou simbólica – que torna a linguagem mais importante do que sobre o que se fala. (BAUDRILLARD, 2002, p. 8)

Compreender, portanto, em que medida a literatura ainda pode manter-se como discurso relevante sobre as representações da realidade envolve, primeiramente, perguntar se a atual convergência midiática, impulsionada pelo mercado cultural globalizado e pela tecnologia digital, não aponta justamente para o fim das fronteiras artísticas e para uma padronização ainda maior da comunicação humana. Se o cinema foi visto por Metz como potência imaginária, capaz de “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado” (METZ, 1972, p. 28), há no presente esta sensação de que tudo já foi mostrado e que todas as imagens já foram exibidas. No caso da literatura, o mal-estar é semelhante: tudo já teria sido narrado e a experiência não poderia mais ser recuperada pela linguagem ou ser transmitida sem ser pela lógica da informação massificada. Apesar do tom pouco otimista que tem predominado, a convergência midiática que se observa na atualidade coloca para os campos artísticos o problema da imagem como um tema crucial. Nos casos do cinema e da literatura, esta discussão envolve diretamente suas possibilidades de narrar e o que ainda lhes resta de específico como discurso e como mídia. De algum modo, aquilo que Silviano Santiago entusiasticamente chamou de “narrador pós-moderno” expõe muito bem esta centralidade da imagem para a escrita contemporânea, seja como problema, seja como possibilidade:

Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa. (SANTIAGO, 2002, p. 59-60)

No caso brasileiro, as obras de Marçal Aquino e Beto Brant propiciam boa margem de discussão sobre o problema da imagem na contemporaneidade, além de estimularem uma discussão importante sobre a encenação do político e do social

quando as grandes narrativas se desmancharam na vertigem da simulação midiática a serviço do capital. A seguir, propõe-se uma leitura de *O invasor*, obras fílmica e literária, para retomar essas questões, pondo em destaque o problema da imagem em sua relação com as representações da violência e da realidade social.

CAPÍTULO III

O INVASOR, TEXTO LITERÁRIO:

Um depoimento sobre o arrivismo e o medo na cidade

Neste capítulo, desenvolve-se uma análise da novela *O invasor*, de Marçal Aquino, dividida em dois momentos: 1. Uma leitura estrutural da obra, pautada pelo estudo semiótico da narrativa e suas implicações no contexto social; 2. Uma descrição de procedimentos formais da novela que apontam uma íntima relação com o roteiro e a linguagem cinematográfica.

Assim, no primeiro momento, será destacada a composição narrativa, sobretudo como o relato de Ivan, narrador intradieético, adquire um tom de depoimento que, independentemente de estar ou não falando a verdade, suscita uma reflexão sobre o arrivismo e o medo nas grandes cidades. Tratando da relação do sujeito com o espaço urbano que o circunda, a narrativa coloca em primeiro plano a representação dos territórios da cidade e as tensões de classe que condicionam a ação violenta no percurso narrativo. Nesta representação, destaca-se a necessidade de se recorrer a instrumentos de análise semiótica da narrativa literária para compreender melhor como o medo se desenvolve como *paixão*⁴⁶. Compreendendo tal processo dentro do universo diegético delimitado, é possível, por fim, destacar uma aproximação entre texto literário e sociedade, fazendo com que, da análise interna, possa-se alcançar um diálogo com a realidade histórica da qual a obra emerge como discurso.

No segundo momento, investiga-se o diálogo estabelecido entre literatura, roteiro e cinema no plano formal de composição da novela. Situando-a no processo de migração narrativa entre literatura e cinema, destaca-se o fato de que a obra de Aquino já traz, em sua configuração estético-narrativa, marcas da linguagem

⁴⁶ Ao utilizar o conceito de “paixão”, a semiótica apropria-se, antes de tudo, de seu significado culturalmente convencionado: “estado afetivo e intelectual muito forte, capaz de dominar a vida do espírito, pela intensidade de seus efeitos, ou pela permanência de sua ação”. (BERTRAND, 2003, p. 360)

cinematográfica e da forma do roteiro. Tal conclusão reforça a tese de que, no processo transcriativo, no qual o texto literário não ocupa o lugar de “texto-fonte”, a hibridação formal aponta justamente a necessidade de compreensão multissemiótica das narrativas migrantes. Destaca-se ainda a reflexão teórica sobre a imagem em sua possibilidade de construção pela mídia verbal/escrita, na qual se reconhece a influência direta da linguagem cinematográfica.

3.1. Uma narrativa sobre o medo e o arrivismo na cidade

Investigar as representações do medo na literatura contemporânea envolve pensá-lo como tema recorrente de narrativas que, nas últimas décadas, tomaram como núcleo de interesse o modo de vida do homem metropolitano. Desse modo, evidencia-se que o registro literário deste mundo urbano e suas personagens está investido da *paixão* do medo justamente porque ele representaria, em última instância, a própria relação do sujeito com o espaço no qual está inserido. Sobre a cidade representada na literatura contemporânea, diz-nos Gomes (1994, p. 25):

É a cidade interminável por onde circulam a atrocidade e a insensatez. É ela um ato de violência, imposição do poder: atemoriza. Desorienta os sentidos com sua arquitetura sem fim. A monumentalidade pela monumentalidade. (GOMES, 1994, p. 25)

Nesse contexto, a obra de Marçal Aquino assume esse viés de uma literatura urbana e, à esteira da matriz fonsequiana que definiu a base do que Antonio Candido chamou de “realismo feroz”⁴⁷, preocupa-se com os temas que dão a tônica para as possibilidades de representação das metrópoles no texto literário: a violência exacerbada, o medo constante e inapreensível, a cidade partida, fracionada em guetos que se consolidam geográfica e simbolicamente, o impacto dos meios de comunicação na construção da subjetividade, entre outros. Assim, a novela *O invasor* (2002), ao inserir-se nesse contexto de produção literária, é transpassada por esses temas, dentre os quais tomamos o medo como objeto de

⁴⁷ O termo aparece em seu conhecido ensaio “A nova narrativa” (CANDIDO, 1987).

análise neste trabalho, buscando compreendê-lo em sua íntima relação com a vida urbana contemporânea (no caso específico da novela, a metrópole paulistana).

Seguindo a estrutura de uma novela policial, *O invasor* tem como entrecho o relato de Ivan, um engenheiro de classe média que, juntamente com Alaor⁴⁸, amigo e sócio em uma construtora importante, decidem eliminar o sócio majoritário da empresa, Estevão, para controlarem de vez os negócios. Para tanto, resolvem contratar um matador de aluguel na periferia de São Paulo. Após executar o serviço, Anísio, o matador contratado, começa a chantagear ambos, Alaor e Ivan, a fim de conseguir favores e, por fim, tornar-se também sócio da construtora. Sendo Ivan um narrador intradieético, o seu relato passa a ser marcado pelo ponto de vista de alguém que, para obter ascensão social e financeira, lança mão da violência julgando poder controlá-la, mas que acaba sucumbindo ao defrontar-se com o medo incessante.

Contudo, antes de esmiuçarmos melhor o texto literário, façamos uma breve reflexão sobre o medo enquanto *paixão* e suas implicações na estrutura narrativa.

Entender o medo como uma *paixão* que pode ser apreendida a partir da semântica narrativa, não significa estabelecer uma verdade conceitual que paira sobre o texto e o explica. Trata-se, antes, de formar relações entre o texto e o universo linguístico que lhe permitiu emergir, entendendo as paixões como representações culturais e simbólicas que investem de sentido a *performance* do sujeito. Nessa direção, é importante considerar:

A abordagem do componente passional ilustra particularmente o fenômeno: as lexicalizações passionais, depositadas na língua pela história e pelo uso, oferecem estruturas de acolhimento para os estados de alma efetivos, conferindo-lhes estatuto, sentido e valor. Esses estados de alma, e com eles os sujeitos passionais que o incorporam, tomam forma através do crivo léxico-cultural que a língua propõe. Essa dialética da práxis (sedimentação/ inovação) questiona pois, prioritariamente, a espessura cultural do sentido. (BERTRAND, 2003, p. 88)

⁴⁸ No filme de Brant, a personagem se chama Giba.

Assim, o primeiro passo para se estudar a *paixão* semioticamente é considerar sua lexicografia, estudar os significados que lhe são atribuídos pela comunidade linguística que constrói suas possibilidades de significação. Desse modo, localizar as definições propostas em dicionário se faz importante na busca pela construção do sentido da *paixão* do medo. De acordo com Mello, o medo define-se como “sentimento de grande inquietação ante a noção de um perigo real ou imaginário, de uma ameaça; susto, pavor, temor, terror” (MELLO, 2007, p. 2). Pautando-se no estudo de Greimas e Fontanille, o autor ressalta o *aspecto durativo* do medo, uma vez que se trata de uma *paixão* que acompanha o sujeito no decorrer de sua ação, e não apenas quando este se defronta com o elemento *disfórico* que o aflige.

Outro fator importante, em uma primeira investigação sobre o medo, é compreendê-lo como uma *paixão prospectiva*, ou seja, como um sentimento que se projeta para frente, criando uma perspectiva futura, uma vez que, ao expressar-se como sintagma passional, define-se como um “saber poder estar em conjunção com algo disfórico” (FIORIN, 1992, p. 57). Diante da possibilidade de concretizar no futuro próximo a ameaça a partir de tal conjunção (“perigo real ou imaginário”, conforme o dicionário), o sujeito de estado faz-se então sujeito amedrontado:

Pode-se dizer que o ponto central do lexema medo é “a sequência presumida” (la séquence présumée) ameaça, que é um estado passional (état passionnel) indesejável. Assim, a definição do lexema medo permite entrever o estado de ameaça (disforia), em seus direitos, em que se encontra o sujeito. É justamente este ‘estado de alma’ que faz surgir o medo. (MELLO, 2007, p. 8)

Postas estas considerações iniciais, podemos de imediato reconhecer em *O Invasor* os primeiros traços do medo que se depreende no relato de Ivan (narrador-protagonista) e em seu comportamento. Movido, a princípio, pelo desejo de usurpar o lugar do sócio majoritário na empresa (cobiça), ele decide, junto com Alaor, eliminar o obstáculo (*oponente*) que o impede de entrar em conjunção com o *objeto-valor* (riqueza, status social). Contudo, ao romper uma regra moral (“não matarás”), temos a primeira expressão do medo que se desvela a partir de uma forma reconhecível: a punição social pelo cometimento do delito (*sanção pragmática negativa*). Ainda que a execução do crime tenha sido delegada a outrem (o matador

de aluguel é quem dará cabo de Estevão), Ivan e Alaor podem ser enquadrados pela lei, na medida em que penalmente se considera tal crime como sendo de dupla autoria (mandante/executor)⁴⁹. Desse modo, Ivan passa a ser atormentado por esta ameaça, o que é figurativizado, primeiramente, em reações corporais e situações nas quais a personagem lida com o perigo de ser descoberta. Após terem cometido o crime, Alaor pergunta a Ivan, ao vê-lo nervoso: “Do que você tem medo? - Ora, do que eu tenho medo... A polícia vai cair matando nesse caso.” (AQUINO, 2002, p. 55). À primeira vista, Ivan deixa entrever que o objeto de seu medo é a possibilidade concreta de punição que se materializa pela investigação policial (o que caracterizaria o tom policialesco da narrativa).

Caracteriza-se ainda o medo como paixão *durativa* na medida em que já não é necessária a confrontação direta entre sujeito e o possível agente punidor para que a *paixão* incida: “(...) Levava um susto cada vez que o telefone tocava. Achava que era a polícia avisando que vinha me apanhar” (AQUINO, 2002, p. 58). Ressalta-se ainda que o medo é figurativizado a partir de reações corporais disfóricas que afetam a *performance* do sujeito na busca pelo *objeto-valor*, mantendo-o na condição passiva: “Eu fiquei em silêncio, de estômago revirado, dentes apertando o horror que sentia. Pensei em dizer a ele que mudara de ideia e queria cancelar tudo. Mas olhei para Alaor e vi que era impossível” (AQUINO, 2002, p. 15). Em outra situação, quando Ivan julga estar sendo vigiado pela polícia, relata: “Eu permaneci parado na porta do aeroporto, recuperando o fôlego. No táxi, a caminho da construtora, eu ainda sentia meu coração bater na garganta” (AQUINO, 2002, p. 82). Destarte, ficar em silêncio, permanecer inerte, deflagra o caráter passivo daquele que sofre o medo e, por conseguinte, sublinha o fato de que o sujeito amedrontado é aquele que está em constante declínio de suas *competências modais* (querer, saber, poder):

(...) ao sujeito atemorizado, que perdeu o seu “equipamento” modal, restam apenas um corpo e a estrutura sensorial, afetada por muitas modificações que exprimem os diversos modos de contato com o outro e por reações de defesa: o frêmito, as palpitações, os arrepios

⁴⁹ Segundo o sociólogo César Barreira: “o crime de pistolagem configura-se a partir da existência do autor material e do autor intelectual, na execução do assassinato. Em outras palavras, o que diferencia o crime de pistolagem dos outros crimes é a presença de dois personagens: o executor de uma ação nomeada de ‘serviço’ ou ‘trabalho’, e um segundo, o mandante” (BARREIRA, 2006, p. 46).

causados pelo contato com uma superfície imprópria; a crisperção, a constrição e o estreitamento de todas as aberturas corporais (notadamente no caso da angústia) que respondem e resistem à tentativa de invasão. (NASCIMENTO; LEONEL, 2005, p. 630)

Em outra cena, podemos avaliar com muita clareza o medo como elemento que paralisa o sujeito, as reações corporais provocadas, na medida em que a ameaça de ocorrência da sanção punitiva mais uma vez se configura com a aproximação do agente policial:

A viatura rodava tão devagar que, quando passou ao meu lado, o policial que ia ao volante e seu companheiro tiveram tempo para me examinar com atenção. *Eu nem respirava*. Nossos olhares se cruzaram e o policial que dirigia moveu a cabeça, num cumprimento. (...) Um homem de bem, devem ter pensado. E eu era. Um homem de bem que havia feito uma grande besteira. (AQUINO, 2002, p. 109-110; grifo nosso)

Contudo, nessa cena, outro elemento chama atenção: embora Ivan reconheça ter cometido o crime hediondo (ao qual o sintagma “uma grande besteira” serve como eufemismo), ele julga-se “um homem de bem”, ou seja, supõe partilhar de um *sistema deôntico* que o colocaria como alguém que se adéqua à ordem social (nesse sentido, o comportamento dos policiais corrobora a percepção de Ivan, uma vez que, por este usar trajes típicos de alguém de classe média, é visto com bons olhos por aqueles). Nesse sentido, vislumbra-se uma atenuação no suposto sentimento de culpa em Ivan e, ao mesmo tempo, as expressões do medo podem ser compreendidas de maneira mais complexa e difusa, deixando de figurar apenas a partir de formas reconhecíveis da *sanção pragmática negativa* (a prisão, a polícia, perda do *status* social), que limitariam a narrativa à estrutura policialesca convencional.

Ampliando a reflexão sobre o medo que investe o sujeito de estado no *percurso narrativo*, podemos pensá-lo ainda a partir de dois graus diferentes: a representação de suas *formas observáveis* e de sua *intensidade de expressão* (NASCIMENTO; LEONEL, 2005, p. 628). Assim, entende-se que as formas observáveis são aquelas que se fazem visíveis e materializáveis em uma dada narrativa (a polícia que persegue; o bandido que ameaça; uma tempestade que

pode arrasar; etc.), enquanto que a intensidade de expressão refere-se à própria maneira como o medo se apresenta, repercute e afeta as *competências modais* (querer, poder e saber) do sujeito. Logo, caso a novela de Marçal Aquino se estruturasse nos moldes convencionais da novela policial, teríamos ambos os graus representados em alto índice. Contudo, trabalhamos com a hipótese de que, enquanto a intensidade de expressão do medo é forte (o medo acompanha o relato de Ivan, sendo figurativizado constantemente na narrativa), a representação de suas formas observáveis se dilui na medida em que se percebe que o que causa a *disforia* não pode ser compreendido a partir de um único objeto simbólico (como a punição representada pela autoridade policial ou o remorso), mas antes está intimamente ligado à incapacidade do sujeito em perscrutar e entender o espaço que o rodeia. Para compreendermos melhor tal assertiva, cabe destacar:

Quando o desenvolvimento das formas é fraco e a intensidade, forte, manifestam-se as “forças do medo” em forma de presença ameaçadora. O efeito de presença estranha decorre do apagamento das formas identificáveis e da atualização de propriedades secretas, impalpáveis, sem aparência, que agem profundamente sobre o sujeito, como operadores tímicos e proprioceptivos. (NASCIMENTO; LEONEL, 2005, p. 629)

Assim, tomando como base a reflexão de Fontanille sobre a *paixão* do medo⁵⁰, as autoras supõem a acentuação da perda das competências modais e da incapacidade de reação do sujeito quando o objeto disfórico não pode ser facilmente reconhecido. Logo, o medo cresce na medida em que o sujeito não sabe do que tem medo (*fonte* não reconhecível):

Essa perda da competência do sujeito atemorizado resulta do caráter vago da fonte, no decorrer do processo de identificação deletério. Ao contrário, apreender e compreender a estrutura daquilo que ameaça, poder avaliar a sua força, a sua estratégia e as suas intenções, é encontrar as condições comuns da confrontação e poder adaptar as próprias intenções, a própria estratégia e desenvolver a resistência. (NASCIMENTO; LEONEL, 2005, p. 629)

⁵⁰ As autoras fazem uma releitura de um ensaio do autor francês, “Sémiotique des passions” (2004) ainda não publicado no Brasil.

Supondo, portanto, que o medo não tem uma forma observável evidente na narrativa, é pertinente ressaltar que, dada a intensidade de expressão de tal paixão, temos uma *fonte* de caráter vago que constantemente propicia a sua figurativização a partir de locais diferentes e pouco definidos. Um primeiro ponto a se considerar é que, no decorrer do relato de Ivan, gera-se uma sensação de ubiquidade do medo, sendo este capaz de manifestar-se em qualquer território por onde circule o sujeito. Nesse sentido, a ambientação, que tem como fundo a cidade de São Paulo, leva-nos a reconhecer a própria espacialidade da metrópole como geradora desse pavor difuso. Assim, no momento em que Ivan e Alaor vão à periferia contratar o matador, como se estivessem entrando em um território proibido, lemos:

Mesmo seguindo as indicações de Anísio, demoramos um bocado para encontrar o bar, numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar medonho.

Estacionei perto do que parecia ser uma fábrica abandonada, um galpão enorme e cinzento, com as paredes pichadas e vitrôs com vidros quebrados. (AQUINO, 2002, p. 7)

Neste espaço onde se destacam a escuridão da rua, a imagem da fábrica abandonada, os vidros quebrados, nota-se que Ivan e Alaor perdem suas referências, pois adaptados ao “outro lado” da cidade (no qual, de maneira oposta, tem-se o sucesso empresarial, a rua iluminada, os condomínios guarnecidos, etc.), sentem-se amedrontados frente a um universo que não *podem* e não *sabem* como decifrar (todavia, eles *devem*, pois seria arriscado conversar com o matador na construtora).

Contudo, o medo não se limitará à geografia da periferia retratada. Caso assim fosse, ele seria localizável, evidenciando, como *oposição semântica fundamental*, a dicotomia centro *versus* periferia. Ao contrário, para além do problema da segregação estabelecida nos espaços urbanos, é como se toda a cidade, representada também como um grande território desconhecido, pelo qual se olha pelo vidro do carro, alimentasse um constante estado de tensão. Em outro momento, lemos:

Paramos num sinal e uma velha desgrehada se aproximou, tentando vender chocolates. Acionei os vidros, verifiquei a trava da porta. (...) O ruído da velha batendo no vidro começou a me deixar

inquieto. Evitei olhar para ela e fiquei torcendo para o sinal não demorar. (AQUINO, 2002, p. 18)

Trata-se aqui de compreender o medo de Ivan não apenas relacionado à arquitetura e execução do crime, como já discutimos anteriormente, mas também como resultante de forças estranhas (fontes incertas) que adquirem intensidade expressiva a partir da relação entre o sujeito e os territórios da metrópole (não só o circunscrito à periferia). Travas, vidros fechados, alarmes, ao mesmo tempo em que supõem proteção, reforçam simbolicamente o pavor de ser invadido pelo desconhecido, figurativizado na imagem da “velha desgrenhada”. Nesse sentido, o medo que se avulta na representação da metrópole sustenta a *performance* disfórica da personagem, cada vez mais reduzida em suas competências modais: “O sinal abriu e voltou a fechar sem que as filas de carros se movessem. Eu estava me sentindo zozzo. Fraqueza” (*idem*, p. 10). O próprio ritmo da cidade leva o sujeito a sentir-se impotente, aturdido, incapaz de reagir ou mesmo de mover-se. Nesta representação passional envolvendo o sujeito e o espaço à sua volta, o texto literário nos leva a pensar a ubiquidade do medo em um contexto social específico: a vida nas metrópoles atuais. Nesse sentido, a reflexão sociológica de Zigmunt Bauman sobre o que chama de “medo líquido”, vem a propósito:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 8)

Na perspectiva do sociólogo polonês, o medo se agrava à medida que se liquefaz (ou seja, não adquire forma definida, sendo pura fluidez) e se dissemina na cultura metropolitana atual. E sua difusão significa que ele já não pode ter suas fontes localizadas ou delimitadas em meio ao caos ruidoso das grandes cidades. É nesse contexto que podemos situar a personagem Ivan, analisá-la também como um *tipo social* específico, como alguém que tem medo não tanto por conta de uma

personalização da culpa, mas principalmente porque, na medida em que representa uma tipologia, não pode confiar em nada que está a sua volta – sobretudo as pessoas que habitam a cidade. Pertencer à classe média e almejar a condição do grande burguês, valer-se de instrumentos ilegais para desenvolver a *performance* arrivista, significa também reconhecer que o arrivismo é a regra e que, no vale-tudo social, todos estariam tentando ascender socialmente às custas do rebaixamento ou eliminação do outro. Segue-se que, na narrativa, serão comuns momentos em que isto será discursivizado, seja pelo protagonista, seja pela voz de Alaor⁵¹:

No fundo, esse povo quer o seu carro, Ivan, Alaor disse. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, entendeu? É só surgir uma chance. É isso que nós vamos fazer com o Estevão: vamos aproveitar nossa oportunidade antes que ele faça primeiro. (AQUINO, 2002, p. 48)

Nota-se que a competição social, a “luta pela sobrevivência” em uma sociedade marcada pela exploração e pela desigualdade, servem como legitimadores para a ação violenta. Por isso, para Ivan, tal como Alaor, matar passa a ser visto como justificável enquanto prática, ainda que condenável sob um prisma moral: “Aquilo que estávamos fazendo era autodefesa. Mas esse tipo de pensamento não servia para me alegrar” (AQUINO, 2002, p. 19). Sem lugar para formas de solidariedade nos territórios da metrópole, a confiança não pode se estabelecer e o medo em relação à alteridade se faz constante. Ivan terá medo de Anísio, o matador contratado que irá chantageá-lo na construtora, do próprio Alaor – “Olhei para o rosto de Alaor. Eu não confiava nele” (AQUINO, 2002, p. 48) – e a única pessoa em quem confia, Paula, a sua amante, será descoberta como espiã de Alaor e Anísio, que se tornam aliados. Nota-se, portanto, que a *desconfiança*⁵² entra também no percurso do medo, como se lhe fosse um agente potencializador.

⁵¹ Cabe dizer que a voz de Alaor, enquanto debreagem interna, emana do próprio relato de Ivan. A abdicação dos travessões, recurso utilizado pelo enunciador, faz com que tais vozes se confundam à de Ivan, o narrador. Logo, pode-se supor que a voz de Alaor está contida no relato/depoimento de Ivan.

⁵² Importa pensar o lexema “desconfiança” como o sentimento que se cria a partir do rompimento de um contrato fiduciário (MELLO, 2007, p. 2).

Por fim, Ivan percebe que não poderá fugir com Paula e que, no auge da experiência do medo (que coincide com o clímax da narrativa), resta enfrentá-lo a partir de sua forma mais reconhecível: o suposto complô de Alaor e Anísio contra ele. Nesse momento, cabe ressaltar que, num processo gradual de assimilação da experiência do medo, o sujeito que a princípio é reduzido em suas competências modais, acaba por tomar como modelo de conduta a forma reconhecível ou a fonte vaga que lhe causa pavor:

Quando se tenta delimitar a experiência sensível elementar do medo, partindo da morfologia imprecisa da fonte e do corpo “outro”, chega-se à última fase da análise, ao núcleo fenomenológico da experiência: o impossível e/ou traumatizante ajustamento hipoicônico do corpo ao outro corpo. (NASCIMENTO; LEONEL, 2005, p.631)

Assimilar o “outro” que promove o medo passa a ser o paradigma de resposta do sujeito invadido. Por isso, Ivan tentará agir como se fosse um matador, criando o simulacro de uma possível vingança a partir do momento em que se apodera de um revólver e decide ir ao encontro de Alaor e Anísio: “Só queria chegar até o carro e pegar a arma no porta-luvas. Eu iria matar Alaor. E, se entrasse em meu caminho, Anísio também morreria. Eu não tinha mais nada a perder” (AQUINO, 2002, p. 117). Logo, o simulacro refaz provisoriamente as competências modais (*querer, saber e poder*) do sujeito por conta do espelhamento deste no possível agente causador do medo. Em certo momento, Ivan dirá: “pensar na arma fez com que eu me lembrasse de Anísio” (AQUINO, 2002, p. 115).

Contudo, o simulacro da vingança não se concretiza. Vagando pelas ruas a fim de tentar encontrar Alaor, Ivan bate o carro e, machucado e exposto à voragem urbana, decide entregar-se à polícia, disposto a confessar o crime. Porém, o delegado responsável pelo plantão estava envolvido com os negócios de Alaor e Anísio, e acaba levando Ivan preso em uma viatura, entregando-o nas mãos dos dois comparsas. Na cena final do romance, o medo novamente paralisa Ivan, uma vez que está na iminência de entrar em conjunção com o objeto disfórico (neste caso, entrevisto como a morte inevitável):

Pássaros cantavam nas árvores da rua. Fechei os olhos e pensei em Paula com um misto de ódio e saudade. Se pudesse pedir algo

naquele momento, eu desejaria revê-la por mais um minuto. Não sei o que faria. Provavelmente nada.

O investigador ligou o motor da viatura. Eu abri os olhos. (AQUINO, 2002, p. 126)

Neste desfecho, apesar dos pássaros que cantam na rua, não há espaço para sonhos ou qualquer alívio: Ivan não consegue superar o medo (ainda que tente postar-se no mesmo lugar de suas formas reconhecíveis, imitando Anísio ou Alaor) justamente porque ele se arraiga em coisas que lhe são estranhas e imprevisíveis (mesmo o agente punidor inicial – a polícia – revela outra face que amedronta: seu pacto com mundo do crime), em uma realidade por ele vivenciada como pesadelo incessante, na qual a violência e ausência de confiança produzem a constância do medo, incapaz de assumir uma única forma, disperso, em sua natureza líquida, na monumentalidade da metrópole.

Ao considerar o medo como *paixão* que, a partir de um percurso específico, abre importantes caminhos de significação para o texto literário, compreende-se que a obra *O invasor*, configurada a partir de uma estrutura de novela policial, transcende a intriga que foca apenas o crime, a investigação policial e a conduta do assassino.

Colocando em primeiro plano o espaço urbano – em acordo com boa parte da literatura atual –, representa o medo como algo fluido e ubíquo, como se fosse um sentimento comum a populações assentadas nas grandes cidades, nas quais se tem por princípio a competição aguda entre seus membros arrivistas e a falta de confiança de uns para com os outros. Daí se compreenderia a constante segregação e guetização dos espaços urbanos nos tempos atuais, restando a violência e o crime como pontos de intersecção entre esses espaços (Ivan e Alaor invadem a periferia em busca de instrumentalizar a violência, contratando o matador; Anísio invade a construtora e o universo burguês de seus contratantes, pois sabe que o crime circula também por ali, logo, pode ser também o seu lugar). O medo que atravessa o relato de Ivan – e que também é o do homem das grandes cidades – é, portanto, constituído a partir de fontes incertas que, justamente por não poderem ser definidas (localizadas), não podem ser enfrentadas.

3.2. Uma literatura feita de cinema: o discurso entre o realismo e o simulacro

Sendo a *paixão* do medo fundamental para se compreender a estrutura narrativa, a maneira como as *modalizações do ser*⁵³ regem o plano de conteúdo da novela, passamos agora a refletir sobre o modo como esta análise em *nível narrativo* se relaciona com a própria instância enunciativa, ou seja, o modo como o texto literário manifesta sentido pelo seu plano de expressão e como são projetadas no texto as categorias de *pessoa, espaço e tempo* (BARROS, 2005, p. 54). Desse modo, passamos agora a uma análise da novela *O invasor* em seu *nível discursivo*⁵⁴, procurando abstrair algumas considerações sobre as projeções da enunciação no texto literário e, de maneira mais ampla, procurando situar o fenômeno enunciativo no contexto da literatura e da arte contemporânea.

3.2.1 *Literatura, cinema e roteiro: realismo como imagem-ação*

Um primeiro ponto a se considerar é que o texto literário que aqui chamamos “novela” (sobretudo pela agilidade no encadeamento das cenas, pela valorização das peripécias e da ação em detrimento da inquirição psicológica), em boa medida apresenta um vínculo direto com o gênero roteiro de cinema e, de maneira mais ampla, com a própria linguagem cinematográfica. Assim como outros autores que dialogaram – e dialogam – diretamente com a sétima arte no processo de criação literária, Aquino, caracterizado como escritor multimídia, reafirma este diálogo na contemporaneidade, sobretudo pelas questões que se colocam em torno dos bens

⁵³ De acordo com BARROS: “é a determinação que modifica a relação do sujeito com os valores investidos nos objetos”. (2005, p. 83)

⁵⁴ Segundo BARROS: “As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. O sujeito da enunciação faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia.” (2005, p. 53)

culturais no capitalismo tardio e pelas novas articulações midiáticas que atingem os segmentos artísticos.

Karl Erik Schollhammer, ao considerar Marçal Aquino como um escritor que de algum modo retoma certa tradição de cunho realista na literatura brasileira contemporânea (assim como Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Fernando Bonassi, Patrícia Melo, entre outros), define assim sua literatura: “a proximidade entre as duas linguagens [literatura e cinema] certamente é um traço importante no percurso de Aquino e favorece uma prosa sucinta, sem extravagâncias descritivas e com objetividade na construção narrativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 60). Ora, esta objetividade na construção narrativa, assim como o a escrita “sucinta” remetem, em boa medida, à escrita jornalística e, de maneira mais direta, à lógica da montagem clássica e às técnicas de roteirização. Em suma, o que se pode depreender de tal constatação é que, de maneira geral, este “realismo” que se define tradicionalmente pela crença no *referencial*, agora é rearticulado pelos códigos da cultura de massa, deflagrando a impossibilidade de se atingir o real sem passar pela mediação em *simulacro dos mass media*.

Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa. Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo da situação sociopolítica do país, as novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 57)

Importa assinalar, portanto, como esta escrita híbrida necessita ser compreendida para além da estética realista tradicional, pois já não se tem a ilusão de representar o real pela linguagem. Hal Foster, ao perceber o “retorno do real” (FOSTER, 2005) como uma forte tendência nas artes no pós-modernismo, afirma que este “hiper-realismo” já não diz mais respeito à crença no *referente* como base para a representação artística, mas trata-se de reconhecer que ela se preocupa agora em colocar no centro do processo a problemática que se estende entre o *referente* e o *simulacro* na configuração da realidade contemporânea – o que o autor chama também de “realismo traumático” (FOSTER, 2005, p. 165).

Compreender *O invasor* a partir desta perspectiva, envolve, portanto, avaliar como o discurso literário se configura em uma tensão que há entre a emulação de um realismo objetivo, de leitura fácil e rápida, e o uso de estratégias extraliterárias de construção narrativa que apontam recursos da linguagem cinematográfica que, no fim das contas, estabelecem a imagem escrita entre o *referente* e o *simulacro*.

Primeiramente, cabe ressaltar que, em *O invasor*, há o predomínio do que Pellegrini chama “estilo imagético”:

[...] o despojamento da linguagem atinge às vezes um ponto em que temos apenas uma seqüência de “tomadas” em série. Nada se descreve além da ação ou da continuidade delas; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes*, *takes*, *shots*; trata-se de um estilo imagético, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva. (PELLEGRINI, 2003, p. 29)

A prosa de Aquino, construída a partir de frases curtas, tece a narrativa a partir de cenas breves, marcadas por *flashes* rápidos que não permitem o adensamento descritivo do espaço, nem o aprofundamento psicológico. Há sempre um registro encadeado dos fatos que são agilmente conectados, quase sempre linearmente, para que a *imagem-ação*⁵⁵ predomine na representação. Obviamente, o foco na ação remete ao subgênero novela que, como já vimos anteriormente, contribuiu para o desenvolvimento da linguagem do cinema clássico a partir da incorporação da estrutura folhetinesca pela montagem griffithiana. Ora, o fato é que, na pós-modernidade, é o cinema que transfere seu *modus operandi* à literatura e, por meio de sua linguagem, afeta diretamente os modos de representação da realidade, criando a noção de que a imagem literária resulta, em boa medida, da percepção sensório-motora estimulada pelo registro audiovisual. Em determinado momento da narrativa, por exemplo, lemos:

⁵⁵ Ao retomar o conceito de *imagem-ação* proposto por Deleuze ao definir o cinema clássico, Roberto Machado assim a descreve: “o encadeamento das imagens existe em função da ação. As forças do meio agem sobre um personagem criando uma situação na qual ele é tomado, o personagem reage, respondendo com uma ação a essa situação, e o resultado é uma nova situação, uma situação modificada. Produz-se, assim, uma representação orgânica, um liame, um encadeamento sensório-motor.” (MACHADO, 2010, p. 202-203)

EM CASA, tomei um banho rápido, mas já estava suando de novo antes de sair do banheiro. Cecília ainda dormia, deitada de bruços com o rosto contraído e a boca aberta. Parecia indefesa, acuada por alguma ameaça contra a qual nada podia fazer. A camisola que ela vestia estava levantada e pude ver que sua calcinha saíra do lugar, deixando exposta a carne branca de suas nádegas. (AQUINO, 2002, p. 31-32)

Aqui, a cena configura-se a partir de planos rápidos que, ao deter-se na personagem feminina, aproxima a “lente” para, em plano fechado, focalizar o rosto e, depois, conduzindo o olhar pelo corpo de Cecília, aproximar a visão até “a carne branca de suas nádegas”. A percepção cinematográfica da cena deve-se, antes de tudo, ao modo como o registro nos impele a reconhecer a figura do *close up*, usualmente empregado para salientar um detalhe ou a expressão de uma emoção (o “rosto contraído” e a “boca aberta” relacionados à crise conjugal e ao medo de Cecília; “a carne branca de suas nádegas” relacionada à percepção de Ivan, dividida entre o desejo libidinoso e a rejeição pela esposa). De todo modo, o *close up* literário mantém explícita também uma peculiaridade: pela escrita dá-se a possibilidade de uma leitura subjetiva mais precisa da imagem, algo mais difícil de ser conseguido no cinema (por exemplo, pela escolha das palavras “carne” e “nádegas”, a contemplação erótica é neutralizada pela frieza da expressão verbal, apontando a rejeição de Ivan à Cecília).

Em geral, a novela mantém um ritmo veloz, em que cenas muito sucintas são cortadas por um espaço entre parágrafos e palavras iniciais maiúsculas, criando imagens em bloco que, agilmente decupadas, compõem o relato de Ivan:

Abri os olhos e ergui a cabeça no momento em que ouvi o ruído da porta do banheiro. A tempo de ver Paula sair por ela, linda, vestida apenas com seus brincos.

DE MANHÃ, tomamos café numa padaria, e depois eu deixei Paula em frente a um edifício classe média na Aclimação. Eram quase nove horas. (AQUINO, 2002, p. 68)

O narrador, “simulacro discursivo do enunciador” (BARROS, 2005, p. 83), ao ser projetado como alguém que padece do medo incessante e que, de acordo com o

tempo da narrativa, conta o que lhe aconteceu após ter sido capturado por Anísio e Alaor, impregna o relato de certo nervosismo, não permitindo pausas ou elucubrações. O ritmo veloz no encadeamento das cenas suprime diálogos longos, descrições minuciosas ou mesmo uma melhor caracterização das personagens, tanto física quanto psicologicamente. Paula, a amante de Ivan, figurativiza sua evasão da realidade em busca de um delírio erótico. Em uma frase como “vestida apenas com seus brincos”, cria-se uma imagem rápida, mas precisa o suficiente para estabelecer tal interpretação. Descrever-lhe o corpo, o modo de caminhar, o café da manhã, o lugar onde se encontram, tornam-se encargos desnecessários, até porque, em boa medida, a amante idealizada por Ivan é abstrata ao ponto de ser vista como a cópia de diversas personagens femininas que desempenham o papel de *femme fatale* em narrativas policiais, seja escritas ou filmadas.

Ainda sobre a construção cênica, é interessante ressaltar que a escrita supõe em geral uma leitura linear, enquanto o cinema pode apresentar diversos signos concomitantes em um mesmo plano. Tal constatação nos permite compreender como o narrador usa uma estratégia cinematográfica dentro das limitações da escrita em prosa, pois a técnica narrativa, na medida em que vai construindo o foco a partir de planos mais abertos e mais fechados, intercalando-os, elabora a cena com agilidade:

Alaor estava de costas, no centro do canteiro de obras, em meio a feixes de ferro, retalhos de madeira, montes de areia e tijolos espalhados pelo terreno escavado, como se acompanhasse uma autópsia topográfica. Vestia a mesma roupa do dia anterior.

Ele conversava com o encarregado da obra, um sujeito de cabelos escorridos e barriga saliente. Havia um rapaz sem camisa esfregando sabão nos braços diante de um tambor enferrujado cheio de água, a poucos metros dos dois. Foi o primeiro a me ver e levantou a mão num cumprimento rápido. Alaor estava com o braço esticado, indicando um ponto ao fundo do terreno, e disse alguma coisa ao encarregado, que concordou, movimentando a cabeça. Andei com dificuldade pelo solo irregular e ambos se voltaram ao mesmo tempo, atraídos pelo ruído que produzi ao pisar numa pedra e escorregar. (AQUINO, 2002, p. 41)

Nesta cena, pode-se dizer que o encadeamento da ação sugere uma sequência de planos: o *plano geral* do início (canteiro de obras) cede ao *plano médio*

(Alaor vestindo “a mesma roupa do dia anterior”), ao *close up* (“o braço esticado”), havendo ainda a alternância de foco, pois se a princípio acompanhamos o olhar de Ivan, ao final, em *contraplano*, é Ivan quem é observado pelos demais personagens na cena, que o veem escorregar. Se, por um lado, a escrita literária possibilita diretamente a *símile* do chão escavado como “autópsia topográfica” – reforçando a percepção paranoica de Ivan, cujo medo sempre lhe remete à figuração do crime cometido –, a visualidade da cena é, como se vê, pautada por uma mecânica cinematográfica na condução do olhar, ainda que esta mecânica não se revele de maneira explícita (nesse ponto, a montagem cinematográfica clássica é assimilada com êxito pela literatura, sobretudo por conta do efeito de *transparência*⁵⁶ que suscita).

Segue-se que, em diversos momentos da novela, a visualidade cênica é construída a partir de técnicas de montagem que, sutil e agilmente, determinam o ritmo da narrativa, definido pelo encadeamento sensório-motor das imagens, cuja finalidade maior é a composição orgânica do movimento contra a dispersão temporal. É o que vemos na seguinte cena, quando Ivan recebe o abraço de Araújo (pai da vítima), na qual a agilidade do movimento expõe duas ações em um mesmo plano, como se o foco estivesse se expandindo em perspectiva, buscando a profundidade de campo:

A sensação de relaxamento, porém, durou pouco. Só até o momento em que o doutor Araújo, bastante emocionado, por sinal, me abraçou e me deu tapas vigorosos nas costas. Porque, por cima de seu ombro, eu olhei para o janelão da sala de reuniões – e vi Anísio conversando com Marina no estacionamento da construtora. (AQUINO, 2002. p. 85)

O encadeamento ágil da ação, além de determinar o ritmo da narrativa, abre-se ainda para o efeito de *sobreenquadramento* (“o janelão da sala de reuniões”) que, definindo-se pela inserção de uma moldura dentro do espaço diegético, reforça as estratégias enunciativas de focalização cinematográfica do

⁵⁶ Esse efeito basicamente sintetiza a tendência realista da representação clássica, pois se trata de “um cinema ‘transparente’ ao mundo representado, ou seja, um cinema em que o trabalho significativo, o enquadramento, a montagem e a interpretação do ator sejam quase imperceptíveis como tais, e se deixem, de certo modo, esquecer em prol de uma ilusão de realidade acrescida. (AUMONT, 2003, p. 292)

espaço, apropriadas pela escrita. O mesmo ocorre, por exemplo, em “Ouvi vozes de crianças e uma pipa amarela surgia na janela, enquadrada contra um céu muito limpo” (AQUINO, 2002, p. 73). O *sobreenquadramento* torna-se uma figura habilmente articulada na cena em que Ivan se encontra, pela última vez, com a amante: “Paula usou o pulso para abrir uma clareira no espelho embaçado e notou que eu a admirava. Sorriu.” (AQUINO, 2002, p. 105) Aqui, o espelho, outra moldura diegética, duplica o plano e, ao mesmo tempo, expande semanticamente a possibilidade da representação falsificada, o que, na narrativa, remete ao jogo constante do parecer frente à ocultação do ser, um tema fundamental na relação estabelecida entre as duas personagens.

Por fim, cabe ainda destacar que, sendo a *imagem-ação* posta em discurso literário, há ainda na novela uma íntima relação com o gênero roteiro cinematográfico. A concisão descritiva e a busca pelo encadeamento entre imagens precisas podem ser relacionadas com a técnica de se escrever as rubricas em um roteiro. A centralidade da ação dramática, a articulação entre cenas com descrição rápida e diálogos curtos criam, portanto, a impressão de que novela e roteiro têm muito em comum.

Importa assinalar que, dada a semelhança entre os gêneros (roteiro e novela), será no terceiro capítulo da obra literária o momento em que esta relação será melhor evidenciada. No capítulo inicial, narra-se como ocorreu o contrato firmado entre Ivan, Alaor e Anísio para assassinar Estevão. No segundo capítulo, destaca-se a comemoração nervosa de Ivan e Alaor após o contrato firmado. No terceiro capítulo, o narrador-protagonista relata seu encontro com Estevão após a encomenda do crime. Aqui, a ação gira em torno da cena em que o sócio procura persuadir Ivan a apoiá-lo na empresa e evitar o esquema ilegal de licitações proposto por Alaor. Neste capítulo, o que causa estranhamento é o fato de que o tempo verbal da narrativa assume o presente do indicativo sem uma razão mais evidente dentro da sequência temporal proposta:

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. (AQUINO, 2002, p. 33; grifos nossos)

A princípio, a cena, narrada no tempo presente, aproxima-se drasticamente da escrita em rubrica, pois nela se busca trazer informações básicas sobre a cena e a disposição das personagens no espaço, criando a impressão de que tudo ocorre no momento atual. Em suma, a rubrica nada mais é que a indicação prévia, por escrito, da experiência do olhar diante do ecrã, ou seja, a de que, no cinema, independentemente do tempo narrativo (entrecortado por *analepses* ou *prolepses*), está-se sempre diante de imagens que se encadeiam em um fluxo contínuo, presentificando e atualizando a ação dramática. No mais, “ao ler o guião, deve estar a ver-se o filme” (NOGUEIRA, 2010, p. 14). Por extensão, ao lermos a novela de Aquino, assemelhada ao roteiro em vários aspectos, podemos ter também a impressão de que o texto antecipa ou recupera a obra cinematográfica. Contudo, fica a pergunta: por que apenas o terceiro capítulo está narrado no tempo presente, enquanto nos demais a narrativa dispõe-se a partir do pretérito? Uma hipótese seria a seguinte: ainda que a narrativa seja o relato do narrador-protagonista a partir de suas memórias, o terceiro capítulo, ao presentificar a cena em que Ivan e Estevão conversam, ressalta o impacto que tal acontecimento exerce no relato do protagonista. Em outras palavras, a cena presentificada expressaria justamente a persistência deste momento em meio às memórias conturbadas, com força suficiente ao ponto de explodir no presente, talvez como um remorso latente que acompanha o relato do protagonista. Pode-se dizer que, paradoxalmente, o capítulo mais cinematográfico é também aquele que traz indícios de uma percepção do tempo como *duração*, ou seja, de que as memórias não podem ser recuperadas como uma sequência homogênea e retilínea, mas antes apontam para um percurso particular de composição que se opõe à linearidade do movimento. Desse modo, há também na novela a possibilidade de se transcender o reconhecimento da *imagem-ação*.

3.2.2. A imagem literária: para além da imagem-ação

Por fim, após reconhecermos o hibridismo formal que permite à novela *O invasor* apropriar-se das técnicas de roteiro e da montagem cinematográfica clássica, tendo por resultado mais direto a expressão escrita da *imagem-ação*, resta perguntarmos: qual é ainda a especificidade do discurso literário frente à linguagem

cinematográfica? Ou, caso almejemos atribuir um juízo de valor estético, para que serve uma literatura que somente emula, nas limitações da mídia verbal/escrita, a arte cinematográfica em sua potência plurimidiática?

Em um primeiro momento, podemos dizer que a apropriação paródica ou parafrásica da linguagem cinematográfica pela literatura já não pode ser vista como uma experiência estética inovadora. Tal atitude vanguardista que já aparecia no modernismo heroico brasileiro em obras como *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, ou *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado, na pós-modernidade, por vezes, parece não ir além do pastiche infecundo e da constatação de que a informatividade audiovisual limita cada vez mais a figura do narrador literário a certos paradigmas de composição da imagem. Nesse sentido, a *imagem-ação*, ao simular o efeito de transparência da montagem cinematográfica e fabricar seu próprio discurso realista estaria, no fim das contas, dificultando o processo de *singularização*⁵⁷ na escrita literária. Reconhecer na literatura a influência exercida pela linguagem cinematográfica, a princípio, seria supor, a partir de uma avaliação formalista, a incapacidade de a imagem literária alcançar originalidade o suficiente para vencer os automatismos da linguagem pois, na literatura, “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKY, 1978, p. 50).

Por outro lado, assim como Deleuze compreendeu a importância da *imagem-tempo*⁵⁸ como a possibilidade criada no cinema moderno para questionar a

⁵⁷ O conceito de Chklovsky, desenvolvido a partir do estudo de narrativas como as de Leon Tolstói, é assim definido: “O procedimento de singularização em L. Tolstói consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disso, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos. (CHKLOVSKY, 1978, p. 46).

⁵⁸ Segundo o filósofo, a partir do Neorealismo Italiano e da *Novelle Vague*, cineastas procuraram romper com os esquemas sensório-motores da montagem clássica, sobretudo o encadeamento da ação. Com isso, a *imagem-tempo*, segundo Deleuze, define-se como a possibilidade de haver “personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade. (...) ‘O tempo sai dos eixos’: ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas no mundo, mas também os movimentos do mundo. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A

montagem clássica e os esquemas sensório-motores da *imagem-ação*, pode-se dizer que, apesar de a literatura contemporânea estar ancorada no imaginário audiovisual dos *mass media* e na narratividade cinematográfica, parece ainda haver a possibilidade de se recuperar a visão do singular contra o reconhecimento confortável dos clichês.

Nesta perspectiva, a novela *O invasor* institui-se em meio a essa discussão que, de modo geral, retoma a pergunta sobre o que há para se narrar quando a informatividade e sua lógica condicionam a percepção humana a reconhecer somente imagens em séries preestabelecidas. A obra de Marçal Aquino, vinculada diretamente à linguagem cinematográfica e algumas marcas de roteiro, a nosso ver, não se limita a reproduzir a *imagem-ação* em uma trama policial. Em determinados momentos, podemos ver que a concisão cênica traz, de modo perspicaz, uma ruptura com o puro encadeamento das imagens voltado à ação dramática. É o que ocorre, por exemplo, quando percebemos que uma estratégia discursiva que define em boa medida o estilo do autor é a capacidade de registrar em uma mesma cena imagens estranhas à ação dramática que rompem o movimento orgânico. No início do capítulo treze, a cena inicial apresenta Ivan observando o edifício onde Paula reside, aguardando-a para fugirem juntos de São Paulo com o dinheiro da firma. Nesse tempo de espera, surge um casal de adolescentes na rua:

Um avião passou voando baixo no céu sem nuvens e se inclinou na direção de Congonhas. A tarde chegava ao fim, mas o calor persistia. Um casal de adolescentes subiu a rua de mãos dadas. O rapaz tinha os cabelos longos e vestia apenas uma bermuda folgada de surfista. O jeans justo e a camiseta curta que a garota usava mostravam que ela estava um tanto acima do peso. Ainda assim, era sensual. (AQUINO, 2002, p. 109)

Sem conexão com o desenvolvimento da trama, a imagem, estabelecida a partir de uma distância considerável em relação ao olhar de Ivan, sugere a princípio apenas o reconhecimento do clichê, seja pela descrição das roupas (“bermuda”, “jeans”, “camiseta curta”), os “cabelos longos” que reiteram o visual “surfista” do

relação *situação sensório-motora/imagem indireta do tempo* é substituída por uma relação não-localizável, *situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta*. (DELEUZE, 2005, p. 55)

rapaz, a sensualidade da jovem, ainda que fuja ao padrão de beleza. Conforme o casal se aproxima de Ivan, a imagem ganha densidade:

A viatura sumiu na esquina. A luz diminuiu mais um pouco. O trinado longo de uma cigarra partiu de uma das árvores da rua. Não tinha volta, eu sabia. Tentei imaginar qual seria a reação de Alaor e não consegui. Os adolescentes reapareceram. Caminhavam abraçados, ele carregando uma sacola com pão e leite. Pareciam felizes, livres, como se nada no mundo pudesse ameaçá-los naquele momento. Quando passaram, notei que a garota estava grávida. Ela percebeu que eu a observava e sorriu com simpatia. Em minha vida nova, eu poderia até mesmo pensar em filhos. Um casal de velhos entrou na alameda ajardinada que conduzia ao hall do edifício. O homem se apoiava na mulher e caminhava com dificuldade. Saí do carro e atravessei a rua. (AQUINO, 2002, p. 110)

Agora mais próximos do olhar de Ivan, o casal possibilita uma maior identificação com a situação psicológica do protagonista, uma vez que este projeta na imagem suas próprias expectativas em relação ao futuro com Paula, após fugirem: “Pareciam felizes, livres como se nada no mundo pudesse ameaçá-los (...)”, “em minha vida nova, eu poderia até mesmo pensar em filhos” (dada a gravidez da garota). Até aí, a projeção de Ivan na imagem do casal serve a um propósito operacional no sentido em que revela uma expectativa psicológica, um *querer-ser*, a partir de uma figurativização. Contudo, é interessante notar que, ao fim da cena, surge um “casal de velhos” que se opõe à imagem do casal jovem e, sendo salientada a dificuldade em andar do idoso, recoloca uma perspectiva disfórica à Ivan, obrigando-o a retomar a ação (“saí do carro e atravessei a rua”) e sair da postura de idealização e projeção futura alimentada pela imagem dos adolescentes.

Ainda no capítulo 13, destaca-se um processo de montagem descontínua, pois cenas anteriores à inicial são colocadas na sequência (a ida de Ivan à sua casa arrumar as malas para a fuga; a ida de Ivan à construtora para transferir o dinheiro da firma para sua conta). Na quarta cena do capítulo, retoma-se a continuidade da primeira cena, e só então percebemos que o casal de velhos cumpre também uma função orgânica na ação dramática: como Ivan não possui as chaves para entrar no edifício onde Paula mora, vale-se dos idosos para conseguir subir até o apartamento da amante:

ASSIM que a velha abriu o portão, eu me aproximei e o segurei para que ela e o velho entrassem no edifício. A velha agradeceu com um sorriso simpático. Depois, pegou outra vez no braço do homem para ajudá-lo a locomover-se. Ele tinha a boca repuxada e andava devagar, arrastando a perna esquerda. Derrame, calculei. Entramos juntos no elevador – eles iam para o sétimo andar e eu, até o quinto. O velho me olhou e resmungou algo que não entendi. A mulher o repreendeu. E então falou:
 Ele pensa que você é meu amante.
 Por trás das lentes esverdeadas dos óculos, seus olhos pareciam ampliados, desproporcionais naquele rosto enrugado e manchado. Não queira ficar velho, meu filho, ela disse. É uma desgraça. (AQUINO, 2002, p. 114)

Como se vê, a montagem descontínua favorece uma relação psicológica entre o casal de velhos e o casal de adolescentes em detrimento do puro encadeamento orgânico das imagens, pois a primeira cena valoriza a oposição temática velhice *versus* juventude, realidade negativada *versus* idealização positivada e a quarta cena, por sua vez, retoma a perspectiva disfórica figurativizada pelo par de idosos (ciúme, doença, o envelhecimento como “desgraça”). Mais do que cumprir uma função orgânica na ação dramática, as personagens da cena abrem-se para papéis temáticos inusitados, figurativizando os conflitos íntimos do narrador intradieético.

Por fim, o que é importante salientar é que a imagem, na novela de Aquino, em vários momentos abre-se para novas possibilidades de sentido que fogem ao pragmatismo do encadeamento narrativo da ação. É comum observarmos, no decorrer da narrativa, o surgimento de personagens sem inserção direta na ação dramática, que muitas vezes parecem saber algo sobre o drama pessoal de Ivan, mas desaparecem de maneira enigmática na arquitetura da cidade.

O estilo objetivo de Marçal Aquino, a imagem precisa, pode também ir além da composição orgânica do movimento, pode superar sua funcionalidade no encadeamento da ação dramática. Em *O Invasor*, esta transcendência da *imagem-ação* não chega a minar o efeito de *transparência* que o realismo cinematográfico impõe à escrita, mas, por outro lado, abre a possibilidade de se reconhecer também as peculiaridades do discurso literário, mesmo quando se explora o imaginário audiovisual, sujeito ao clichê e à serialização das formas de representar. De todo modo, trata-se de compreender tal literatura nos limites de um realismo possível e que, justamente por querer-se realista, propõe um olhar pessimista sobre a realidade

social, na qual se representa o embate entre o sujeito e o mundo. O *herói problemático* ainda é colocado no centro da narrativa, mas diferentemente do realismo psicológico ou do determinismo naturalista, parece restar apenas o homem visado em sua performance, por vezes apenas reproduzindo papéis oriundos das narrativas que circulam nos *mass media*. Entre o realismo que vende e o realismo recuperado pelo olhar artístico (que não necessariamente se excluem), resta a possibilidade de mostrar as falhas nos modelos narrativos do espetáculo:

(...) o realismo, saindo pela porta da frente, volta sempre pela dos fundos, como um modo – uma forma – de se impor ao sujeito como **presença** inescapável, **representação** da existência concreta do mundo, mesmo como simulacro. Volta como afirmação da própria impotência da criação autônoma diante do “super-poder do mundo-coisa” (Adorno, 1980, p. 270), do “mundo hostil”, infinitamente multiplicado e reiterado pelo espetáculo, que é sua linguagem. (PELLEGRINI, 2009, p. 34)

Por fim, cabe destacar que a novela de Aquino desenvolve-se como parte de um percurso transcriativo que, em boa medida, deve ser compreendido em relação ao filme e o roteiro, pois se há peculiaridades importantes no discurso literário, de outro lado, no texto cinematográfico, a começar pela sua própria linguagem plurimidiática, a narrativa se abre para novas experiências, expandindo o foco narrativo e propondo uma leitura estética e política da realidade brasileira no início do século XXI. Passemos ao filme.

CAPÍTULO IV

O *INVASOR*, TEXTO FÍLMICO:

As vozes urbanas, a câmera-na-mão e o olhar político

Em 2002, *O invasor* foi eleito o filme do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), ganhador da categoria melhor filme pelo *Festival do Cinema Brasileiro de Miami* (EUA, 2002), o mais premiado no *Sundance Film Festival* (EUA, 2002), selecionado para o *Festival de Berlim* (Alemanha, 2002), além de ter conseguido notável êxito nos festivais nacionais. Esse sucesso de crítica (ao qual não correspondeu uma grande bilheteria) pode ser compreendido pela maneira inusitada em abordar o tema da violência urbana no filme, destoando de certo segmento da Retomada que, ao focalizar o problema, geralmente recaía no lugar comum dos filmes de ação contemporâneos, na espetacularização convencional do *thriller* ou mesmo no melodrama, sobretudo nos casos em que a violência assumia uma dimensão mais íntima ou familiar.

Desse modo, este capítulo traz uma apresentação do processo de composição de *O invasor*, apontando como o viés colaborativo entre diversos atores possibilitou a confecção de uma obra aberta às diversas formas de expressão urbana, ampliando de maneira significativa o foco narrativo proposto na narrativa literária. Para tanto, destaca-se como os limites orçamentários propostos para a produção do filme resultaram em usos criativos do material disponível, sobretudo a câmera-na-mão, capaz de ir além dos clichês já estabelecidos no seu uso, tanto na configuração do *thriller* quanto do *documento* (principalmente quando atrelado ao discurso jornalístico).

Estabelece-se, ainda, uma reflexão sobre como a periferia e o centro, postos em contato pela trama, são representados como zonas conflituosas e pouco definíveis, ampliando a reflexão a que aludimos no capítulo anterior sobre o texto literário. Por outro lado, enquanto a narrativa literária desenvolve de maneira determinante o percurso do *medo* como paixão, definido a partir do relato de Ivan, a narrativa fílmica abre-se para diversas vozes que, inseridas em um imaginário

urbano-midiático, expandem novos percursos narrativos. O medo, caracterizado na *performance* disfórica de Ivan, deixa de exercer predominância na narrativa fílmica, que se abre para o coprotagonismo de Anísio, lançando novos matizes para o sentido global da obra.

Por fim, conforme pretendemos demonstrar, tal abertura proposta no filme, somada aos temas do arrivismo e do medo na cidade contemporânea (advindos do texto literário), possibilita um renovado olhar político sobre a nação, valendo-se da força das imagens e da música e evitando atribuir uma tese explicativa ao que se mostra.

4.1 Baixo orçamento, literatura na cabeça e câmera-na-mão

No segundo capítulo, discutimos brevemente as dificuldades enfrentadas pelos produtores de cinema brasileiro que, mesmo depois de estabelecidas as leis de incentivo fiscal, Lei do Audiovisual e Lei Rouanet, tiveram ainda que limitar-se a orçamentos pequenos para a produção de filmes, muitas vezes sendo condicionados pelo mecenato empresarial ou limitados pela incapacidade de distribuição nos cinemas do país. Se o Cinema da Retomada apresenta um catálogo grande de filmes produzidos desde os anos 1990, isso não quer dizer que produzir cinema no Brasil tenha sido tarefa fácil.

Em um primeiro momento, cabe ressaltar que tal cenário não se estabeleceu de modo muito diferente em relação ao processo histórico de produção do cinema brasileiro. Basta lembrar o percurso de movimentos como o Cinema Novo, Cinema Marginal ou os filmes da Boca do Lixo que, limitados pelas agruras da falta de financiamento, tiveram que encontrar soluções estéticas para lidar com os míseros orçamentos, além de enfrentar a patrulha ideológica vigente no período 1964-1980. No caso do Cinema Novo, o lema glauberiano *uma ideia na cabeça e uma câmera na mão* representava uma tentativa de constituir, a partir da carestia material, uma estética capaz de incorporar a própria precariedade como um valor fundamental, cujo conceito sociopolítico mais amplo seria a *fome*:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (...) O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo. (ROCHA, 1981, p. 30)

Para Glauber, portanto, o miserabilismo afirmado em forma e conteúdo pelo cinema terceiro-mundista significava honestidade intelectual e artística, pois só assumindo esta condição o cinema poderia representar com justeza a realidade brasileira. Daí o repúdio ao aparato técnico cinematográfico, aos estúdios, à imagem tratada e, em seu lugar, a ênfase na câmera solta, perscrutando homens e lugares reais, adaptando premissas do neorealismo italiano ao subdesenvolvimento brasileiro, à “cultura da fome” (GLAUBER, 1981, p. 31). Nesta perspectiva, opondo-se a um cinema industrial, firmava-se no Brasil um cinema moderno que se queria nacional-popular e que, em seu horizonte discursivo, chamava para o diálogo a tradição literária brasileira, sobretudo a literatura modernista dos anos 1920-1930. Assim, diretores como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Leon Hirzman, Walter Lima Júnior, ao recuperarem autores como Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Guimarães Rosa (este tendo se destacado a partir dos anos 1940), apostaram no diálogo com a literatura brasileira para tratarem a realidade vigente nos anos 1960 e adiante. Ainda que Glauber, por sua vez, não trabalhasse no limite da adaptação, a arquitetura lírica e alegórica em obras como *Terra em transe* (1967) e *A idade da Terra* (1980) ou ainda o resgate do mito de Antonio Conselheiro em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), diálogo direto com *Os sertões* de Euclides da Cunha, afirmavam esse primado do literário como base programática de um discurso artístico que compensaria as limitações orçamentárias da produção cinematográfica do período.

No Cinema da Retomada, no entanto, o diálogo com a literatura assume uma posição diferente: destacam-se obras literárias contemporâneas no processo de adaptação/transcrição, o que sugere um deslocamento de perspectiva, na medida em que o cinema deixa de recuperar obras consolidadas do passado e passa a se

configurar junto à obra literária, compartilhando o mesmo momento histórico, gerando trocas constantes entre diretores e escritores, mesclando públicos e elementos típicos aos campos cinematográfico e literário. Por consequência, a parceria entre Beto Brant e Marçal Aquino insere-se nesse contexto em que a literatura vai ao cinema no mesmo momento em que este a transpassa. Se pudermos pensar em um cinema literário assinado por Brant, também poderemos assinalar a literatura cinematográfica de Aquino, na qual serão visíveis as marcas da linguagem do cinema incorporadas ao processo de escrita, conforme procuramos demonstrar no terceiro capítulo.

No caso específico do filme *O Invasor*, é interessante destacar o seu processo de realização, principalmente o modo como foi imposto um limite orçamentário a Beto Brant como diretor e a Renato Ciasca e Bianca Vellar como produtores. O roteiro que começou a ser escrito a três mãos – Aquino, Brant e Ciasca – no final de 1997, foi premiado em um concurso de roteiros de cinema em 2000, promovido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. O regulamento deste concurso, no entanto, dispunha que só poderiam concorrer roteiros para filmes de baixo orçamento (com valor inferior ou igual a um milhão de reais). Com isso, trezentos e oitenta mil reais foram repassados diretamente pela Secretaria do Audiovisual, enquanto mais quatrocentos e vinte mil foram captados em patrocínio mediante a Lei do Audiovisual, restando duzentos mil convertidos em serviços prestados por empresas como Tibet Filmes, Europa Filmes, Quanta, Estúdios Mega que assumiram a coprodução do filme⁵⁹.

Diante de tal limite orçamentário, os produtores impuseram a Beto Brant algumas condições para as filmagens: não gravar em estúdio, prescindir o máximo possível de luz artificial, usar câmeras leves, sem maquinário para operação, e até mesmo evitar a figura de campo/contracampo a fim de economizar em película. Em consequência, tais exigências materiais sedimentaram a própria configuração estética do filme, influenciando diretamente nas possibilidades de realização do longa-metragem feito por Beto Brant e sua equipe.

⁵⁹ Ver BRUM, 2003, p 54.

Apesar de tais restrições, os produtores e o diretor mantiveram-se otimistas, sobretudo pela aposta que fizeram na literatura de Aquino e no roteiro já pronto. A confiança no argumento apresentado por Marçal Aquino que, ao suspender a escrita do romance em 1997 (havia escrito até então quatro capítulos), passa a dedicar-se ao roteiro junto com Brant e Ciasca, respaldava-se na capacidade do escritor paulista em construir tramas eficientes e personagens interessantes, como já havia demonstrado nos roteiros de *Os matadores* (1997) e *Ação entre amigos* (1998). Por outro lado, não era tanto a eficiência no uso de técnicas de roteiro que parecia legitimar o trabalho de Marçal Aquino junto ao cinema, mas antes sua própria escrita literária, além de seu próprio valor estabelecido no campo literário. Nesta perspectiva, pode-se dizer que o roteiro de Aquino, em boa medida, respaldava-se mais pelo seu conteúdo literário do que propriamente por sua eficiência técnico-formal.

Dividido em cento e oito cenas, o roteiro final apresenta a mesma sequência cronológica da narrativa literária, em boa medida reproduz as falas das personagens do livro e, diferentemente das técnicas de roteiro que apontam para uma estrutura padrão com apresentação-desenvolvimento-desenlace, a apresentação de Anísio, por exemplo, é feita no meio da narrativa, enquanto o final em aberto recusa uma saída que pudesse ser vista como fecho convencional. Assim, por mais que o próprio Marçal Aquino procure descaracterizar a importância do roteiro de cinema (como vimos anteriormente), definindo-o apenas como uma peça descartável dentro do processo de confecção do filme, parece-nos importante ressaltar que o próprio roteiro mantém um vínculo estreito com a composição literária na medida em que abre mão de uma estrutura cerrada, apresentando maior liberdade criativa, típica à literatura.

Diante disso, cabe destacar algo fundamental na relação que se estabelece entre a literatura de Aquino e o cinema de Brant: o baixo orçamento, mais do que limitar a realização técnica do filme, possibilita, em oposição, uma maior liberdade de experimentação e criação para o cineasta, aproxima-o mais da própria literatura, uma vez que os custos do filme a ser feito não precisam de um retorno de capital alto, o que, fosse o contrário, justificaria um maior enquadramento do roteiro e das técnicas de filmagem ao padrão industrial. Nessa perspectiva, entende-se que a

simplicidade da câmera-na-mão representa um maior potencial de expansão criativa, sobretudo na relação mais imediata entre a literatura e o cinema. Nesse aspecto, faz-se visível a relação entre os aspectos materiais que subsidiaram a estética do Cinema Novo (ou o cinema menos comercial desde os anos 1960) e o momento da Retomada.

4.2 O trabalho coletivo e a busca pelo social no filme de Beto Brant.

Um aspecto que chama muito a atenção na cinematografia de Beto Brant é a colaboração intensa de outras pessoas para o resultado final do filme. Há em Brant uma discreta rejeição àquilo que se convencionou chamar “cinema de autor” (TRUFFAUT, 2005). Fundamentado no cinema moderno, especialmente a partir da *Nouvelle Vague* francesa, o cinema de autor adquiriu também uma importância mercadológica, uma vez que nomes como Pedro Almodóvar, Martin Scorsese ou Woody Allen, se tornaram também verdadeiras marcas para os produtos cinematográficos, muitas vezes colocando-se acima dos atores-celebridades do *star system*. Assim, Beto Brant procura seguir outro caminho, no qual o processo colaborativo não se sujeita a uma ideia individual, a um esquema preestabelecido, sendo o diretor apenas um elo construtivo entre múltiplas contribuições. Isso explica, por exemplo, porque o roteiro final redigido junto com Aquino e Ciasca praticamente abre mão de rubricas que apontem a decupagem cênica para as filmagens, assim como os seus diálogos escritos não correspondem, em boa medida, às falas encontradas no filme acabado. Em entrevista, o diretor explica:

O processo de confecção de meus filmes é aberto. Todo mundo pode se expressar, não é uma coisa fechada. Cinema autoral parece aquela coisa de o sujeito ter realizado tudo. Não é o meu caso. A gente filma no set; não gosto de filmar no papel. Meu processo de criação é o mais aberto possível. O autoral, no caso, está presente na liberdade e na integridade. (BRANT, 2006)

Assim, um primeiro aspecto a se considerar para se compreender com mais clareza a estética de *O invasor* é justamente reconhecer o processo coletivo de

confeção do filme capitaneado por Beto Brant, no qual a equipe é convidada a interagir e intervir junto à obra. Os integrantes, portanto, extrapolam suas funções: a maquiadora apresenta ao diretor a música do grupo Pavilhão 9, que estará destacada na trilha sonora do filme; o montador ajuda na composição da personagem de Mariana Ximenez porque conhece melhor a cena *rave* paulistana; o maquinista orienta as locações, após ter lido o roteiro; o diretor de arte atua e canta no filme; Sabotage, o *rapper* convidado para fazer uma ponta no filme, reelabora o roteiro, reestruturando a personagem de Paulo Miklos, o matador Anísio, a partir da linguagem da periferia paulistana e do submundo do crime. Além disso, destaca-se o fato de o filme, dado o problema do baixo orçamento, investir na ideia de que os atores sejam também coprodutores, injetando dinheiro nas filmagens (caso de Ricca e Borges), fazendo participações com baixo cachê (Mariana Ximenes e Malu Mader), ficando acordada a participação nos lucros do filme após o retorno de bilheteria. O mesmo ocorreu com os grupos e artistas musicais que, ao participarem da trilha sonora, combinaram com os produtores lançar um CD com as músicas da trilha junto com o lançamento do filme, além da participação nos lucros⁶⁰.

Como se vê, essa concepção participativa, que está na base material de produção do filme, cria as condições para perspectiva colaborativista do diretor e, dada a pluralidade de sujeitos interagindo no processo, favorece substancialmente uma estética que vai ao encontro das vozes sociais, conforme se evidencia em *O Invasor*.

Talvez essa estética colaborativa tenha o ápice de sua expressão com a participação do *rapper* Sabotage no filme. Após ser escolhido para uma ponta, na qual apareceria, junto com Anísio, na empresa dos sócios Giba e Ivan, a fim de chantageá-los e extorqui-los, Sabotage assumiu o protagonismo na reelaboração do roteiro, reescrevendo as falas do pistoleiro (o *rapper*, oriundo da Favela do Canão, bairro pobre da Zona Sul paulistana, em seu passado havia sido traficante de drogas, o que o colocava como legítimo conhecedor do universo linguístico e cultural do meio criminoso). Sabotage trouxe a possibilidade de uma representação mais

⁶⁰ Essas informações são dadas por Renato Ciasca em entrevista concedida a Alessandra Brum para sua dissertação de mestrado. (Ver BRUM, *O processo de criação artística no filme O Invasor*, 2003, p. 149-170)

realista para as falas de roteiro e para a própria representação cultural da periferia paulistana operada no filme.

Em entrevista a Alessandra Brum, Renato Ciasca registra:

O Sabotage apareceu lá, começou a andar com a gente, começamos a conversar mais, querer saber quem ele era e tal e aí fomos, descobrimos esse maluco e ele começou a influenciar muito a gente, porque ele tinha a verdade lá de dentro, uma parte da história ele que sabe, a gente supunha... a gente meio que o contratou pra fazer o personagem do Anísio... e o que a gente percebeu ao falar com ele, é que ele falava umas coisas que a gente nunca conseguiria escrever, nem que ficássemos um ano dentro da favela. (BRUM, 2003, p.159)

A participação de Sabotage na reconstrução do roteiro, assim como na elaboração da trilha sonora, foi ainda exaltada pelo ator e músico Paulo Miklos que, para construir a personagem Anísio, ressaltou a importância do *rapper* no processo:

Fundamental foi a ajuda do rapper Sabotage, que também faz a trilha do filme. Ele reescreveu minhas falas, adotando o código cifrado das ruas. Mas eu não quis usar a linguagem rapper, para não associar à bandidagem. Criamos uma língua própria, que parece nonsense, mas é divertida. (MORISAWA, 2001)

Para termos uma noção do que isso representa na evolução da composição da personagem do roteiro para a tela, podemos comparar um trecho em que a personagem Anísio, após conseguir a amizade de Marina, a filha do engenheiro assassinado, vai até sua casa e fumam um cigarro de maconha à beira da piscina. No roteiro, lemos:

ANÍSIO - Dá pra viver numa boa nesta casa, hein?
 MARINA – Com o tempo, eu vou deixar do meu jeito.
 ANÍSIO – Essa casa é muito branca...
 MARINA – Eu tô pensando em pintar umas paredes. Ali eu vou pintar de vermelho.
 ANÍSIO – Vermelho?
 MARINA e ANÍSIO terminam de fumar.
 (AQUINO, 2002, p. 199)

Na transcrição das falas registradas no filme, pode-se ler:

MARINA – Tô a fim de... de pintar as paredes aí de azul...
 ANÍSIO – Cê é uma menina que tem escolha... azul... azul-royal ... já reparou as nuvens?... são azuis ... elas se movem de canto pra canto, de espaço pra espaço... vão levando toda as força negativa de dentro da casa ... levando tudo pras ondas do mar sagrado... azul... azul da força ... de Odim ... (...) é ... azul de Odim,.. Odim, o príncipe do vento ... aí ó ... to achando uma boa um rosa tamém ... um rosa... um rosa meio acinzelhado assim nas porta ... já é um reforço, cara ... ó ... tanto as força do bem quanto as força do mal ... tranca!... é o seguinte... sabe aqueles dias que você tá “porra, nossa o que que eu faço?”... que cê tá com aquele mau-olhado ... (...) aquela urucubaca, cê tá me entendendo? Que aí cê ... porra ... cê abre a mente, cara... olha pra cima ...
 (BRANT, 2002, 40:00 m.; Transcrição nossa)

Como se vê, a notória modificação entre o diálogo proposto no roteiro e no texto fílmico aponta não apenas para a inserção de uma fala mais próxima das pessoas que habitam a periferia paulistana, mas principalmente para uma configuração mais consistente da personagem Anísio, o matador de aluguel, que, diferentemente do caráter mais circunspecto proposto pelas falas originais do roteiro, se apresenta agora como um sujeito falante, com um discurso marcado por digressões, nos quais fragmentos ideológicos vão se entrelaçando em uma rede interdiscursiva, a partir da qual vemos em Anísio um sujeito que porta elementos da credence popular (Odim, urucubaca, mau-olhado), vinculando-os à sua admiração pela mansão dos pais de Marina, aquela que é “uma menina que tem escolha” porque, sendo de classe abastada, pode comprar as tintas corretas para pintar as paredes e o teto, no caso, o “azul da força”. Não nos interessa, no entanto, averiguar até que ponto a fala de Anísio é apenas criação de Sabotage, do ator Paulo Miklos, ou mesmo uma indicação do diretor, mas é interessante destacar o que o *rapper* trouxe para a cena, uma vez que, em entrevista, ele fala de suas crenças, marca não apenas individual, mas antes típica das comunidades periféricas, nas quais se vive amplamente o sincretismo religioso: “Odim, que dá força e a força vem do vento, sabe, porque eu tenho o meu lado de espiritismo, por que sou batizado no candomblé.” (BRUM, 2003, p. 123). Trata-se de reconhecer, por enquanto, a participação ativa de Sabotage na construção das falas de Anísio como um índice de representação aguda de um grupo social, o que potencializa a tipificação da personagem, tornando-a mais complexa. De todo modo, Sabotage pode ser visto

como o agente mais representativo do cinema social de Beto Brant e da dimensão colaborativa que o diretor impôs à realização do filme.

Embora seja difícil pensar *O invasor* como uma obra realista (conforme destacaremos mais a frente), é importante pensar que certas premissas típicas do Neorealismo Italiano, movimento que inaugura a modernidade no cinema e embasa a própria configuração do Cinema Novo no Brasil, são recuperadas por Brant, principalmente o fato de se valorizar as locações como cenário natural e o registro documental da paisagem humana em oposição ao uso esquemático de figurantes nas cenas. Assim, por exemplo, no momento em que temos Anísio e Marina dançando em uma boate paulistana, a câmera registra o ambiente dos jovens que estão inseridos na cena *rave*. De maneira geral, todas as filmagens dos ambientes noturnos (que predominam no filme) são feitas a partir desse viés documental que abre mão do estúdio e do cenário montado. A incorporação de pessoas do próprio universo representado, inclusive atuando no filme, apontaria ainda essa premissa neorrealista que sustenta a estética de Brant em um primeiro momento.

Por outro lado, quando se afirma que estes procedimentos fundamentam a busca pelo social presente no filme, se torna problemático recuperar a noção de realismo cinematográfico, na medida em que o efeito de real que se cria ocorre menos no modo como a câmera-na-mão recupera o registro direto, mas antes pela própria representação de um imaginário urbano investido previamente de mídias produtoras de imagens e sons que, na condição de simulacro, precedem qualquer possibilidade de um encontro com o real imediato. É com essa consciência que o filme de Beto Brant ganha força, ou seja, no momento em que o social só pode deixar-se representar negando o próprio realismo tradicional como possibilidade estética.

4.3 A câmera-na-mão entre a estética do *thriller* e o documento.

O invasor é um filme todo rodado a partir de um recurso básico de filmagem: a câmera-na-mão. Como já apontamos os aspectos materiais da produção do filme

que condicionam a sua utilização, interessa pensar agora as implicações estéticas deste modo de proceder.

Talvez, um primeiro ponto a se considerar seja o fato de que a câmera-na-mão, ao ser implementada como recurso de filmagem em fins dos anos 1950, a partir do surgimento de câmeras menores e mais leves, tornou-se fundamental para a configuração do cinema moderno em geral. O uso de câmeras com bitolas de 16 e 8 milímetros, possíveis de serem operadas sem tripés, apenas com o suporte dos ombros ou encaixadas na mão, foi fundamental para a proposta do grupo de cineastas franceses que marcou um momento decisivo para a modernização da produção e da estética cinematográfica naquele período: a *Nouvelle Vague*. Interessa destacar, *en passant*, o quanto essas câmeras menores foram fundamentais para a produção dos filmes da nova onda, uma vez que permitiam uma maior liberdade de criação na medida em que se prescindia de pesados e caros equipamentos de filmagem e davam aos diretores maior agilidade para filmar, sobretudo, fora dos estúdios, criando as condições básicas para um sistema de produção de baixo custo. Com Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, entre outros do movimento, constituía-se uma nova geração de cineastas que influenciariam os cinemas novos mundo afora, dando ao cinema uma nova possibilidade de se registrar imagem e som tomando como premissa a câmera-na-mão.

Cabe ainda mencionar o fato de que tal recurso encontrava-se articulado com as reflexões que vinham se desenvolvendo na revista *Cahiers du cinema*, que tinham como grande referência teórica o crítico André Bazin, seu fundador. Ao questionar a montagem clássica que se estabelecera a partir de Griffith, ou mesmo a teoria eisensteiniana da montagem de atrações e sua composição simbólica, Bazin leu no plano-sequência⁶¹ e na profundidade de campo, típicas ao Neorealismo Italiano, a possibilidade de se valorizar a arte cinematográfica por aquilo que ela teria de mais importante: o seu realismo intrínseco. Nesse sentido, negar a

⁶¹ De acordo com Jacques Aumont, “trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. Em princípio, conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada.” (AUMONT, 2003, p. 231)

montagem clássica significava afirmar a possibilidade de uma *imagem-fato*, na qual o artificialismo dos cortes, das alterações entre planos, da continuidade forçada, deveriam ser minimizados para que emergisse uma imagem capaz de se demorar sobre a realidade, captando a multiplicidade de sentidos que dela emana contra o formalismo da montagem em sua univocidade discursiva. Nesta perspectiva, Bazin argumentava:

(...) a natureza da “imagem-fato” não é apenas entreter com outras “imagens-fatos” as relações inventadas pela mente. Estas são, de certo modo, as propriedades centrífugas da imagem, as que permitem constituir o relato. Considerada por si só, cada imagem sendo apenas um fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície da tela deve apresentar uma densidade concreta igual. (BAZIN, 1991, p. 253)

Ainda que este novo realismo referendado por Bazin tenha sido questionado posteriormente, sobretudo a tese de um realismo intrínseco à técnica cinematográfica, o que nos interessa pensar é como esse valor da *imagem-fato* irá então investir de significado o uso da câmera-na-mão, principalmente em sua relação com o plano-sequência, uma vez que, embora não se trate tanto de uma perspectiva sobre o grau de realismo da imagem, o que está em jogo com tal recurso é justamente a sua possibilidade de abertura polissêmica, uma visagem sobre o real que não está encerrada em uma fabulação teatral, em um movimento definido pela montagem, em simplificadora compressão do espaço e do tempo a partir dos *storyboards*. Ao retomar Bazin, Deleuze enfatizará a divergência fundamental entre a *imagem-ação*, típica do realismo clássico e das regras da montagem padrão, e a possibilidade de uma *imagem-tempo* configurada a partir das experiências do Neorealismo Italiano:

(...) a situação não se prolonga diretamente em ação: não é mais sensório-motora, como no realismo, mas, antes, ótica e sonora, investida pelos sentidos, antes de a ação se formar, utilizar e afrontar seus elementos. Tudo permanece real nesse neo-realismo (quer haja cenário ou exteriores), porém, entre a realidade do meio e a da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos. Dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra. (DELEUZE, 2005, p. 13)

Deleuze, ao recuperar Bazin para fundamentar o que chama de *imagem-tempo*, elegerá o cinema de De Sica, Visconti, Antonioni e Godard como expoentes dessa renovadora concepção cinematográfica, na qual já não interessa tanto compor uma narrativa teatralizada, com esquemas de roteiro pronto (apresentação, desenvolvimento, clímax, desenlace), evitando destacar a montagem como um processo determinante na composição orgânica do movimento. Para tais autores do cinema, o que conta é o modo como o olhar do sujeito-câmera intervém na realidade e a maneira como essa realidade mantém-se insubordinada à própria câmera, polissemicamente aberta, em diálogo com o olho que a vê. Assim, o cinema de Godard, ao desconstruir as regras do cinema clássico e romper com a *transparência* cinematográfica da montagem padrão, superar-lhe-ia o discurso alienante⁶², fazendo da câmera-na-mão o meio de se conseguir maior participação do espectador ante o objeto fílmico.

Contudo, compreende-se que assinalar historicamente o emprego da câmera-na-mão a partir do cinema moderno significa apontar como, a partir também da ascensão do vídeo, a imagem eletrônica e digital, ao substituírem a película, propõem novas leituras para o recurso. Um ponto a se considerar é o de que a câmera-na-mão, após a ruptura moderna dos cinemas novos, foi paulatinamente perdendo seu potencial de choque, seu efeito perturbador, para cada vez mais ser utilizada como recurso convencional na programação televisiva, nos *reality shows*, nas reportagens ao vivo, nos documentários de cinema-direto, sobretudo ao estilo *The Police tapes* (Alan Raymond e Susan Raymond, 1977) e também, se pensarmos em uma sociedade cada vez impregnada de tecnologias de vigilância e popularização de câmeras digitais, a proliferação de vídeos caseiros pela *internet* e sua conseqüente reapropriação pela televisão e o próprio cinema. Destarte, a câmera-na-mão faz-se um recurso banal de filmagem, limitando-se cada vez mais a um efeito de real que condiciona a representação a um viés jornalístico, sendo marca central de certo discurso sobre a verdade enunciada pelo cinema, “(...) sinônimo de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada”

⁶² Sobre a Nouvelle Vague e seu questionamento da montagem clássica transparente, Julier também considera: “(...) aos olhos desses diretores, não há nada mais tecnicamente limpo do que um filme nazista ou stalinista, porque a ausência de acidentes, de improvisações, de inabilidades surgidas na excitação do momento trai uma rigidez ideológica – à frieza do plano perfeito corresponde o congelamento dos espíritos.” (JULIER, MARIE, 2009, p 152)

(WINSTON, 2005, p. 17). Com isso, a câmera-na-mão passa a ser um recurso sujeito aos clichês do filme de reportagem que, em um viés histórico, reporta-se às origens de seu uso durante as filmagens feitas no final da Segunda Grande Guerra. Importa ainda assinalar o que significa afirmar essa banalização/esquemáticação do uso do recurso desenvolvendo melhor o conceito de clichê aplicado à imagem cinematográfica, conforme propõe Deleuze:

Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.

(DELEUZE, 2005, p. 31)

Ao retomar Bergson, Deleuze enfatiza o quanto as imagens que circulam na sociedade estão cercadas pelo clichê e, no caso específico do cinema, como a percepção humana é estimulada a ver apenas o já-visto, a serialização da imagem em seu aspecto sensório-motor padronizado, ou seja, a imagem-ação que predomina no cinema industrial. E é nessa perspectiva que podemos compreender que a câmera-na-mão se faz clichê, uma vez que os movimentos bruscos, a “câmera nervosa”, o *zoom* acelerado, os tremores da imagem ou mesmo a ilusão de que o espectador está olhando intimamente o real descortinado diante de si, tornam-se efeitos premeditados, desde a elaboração de documentários que apostam discursivamente no cinema-direto, até o cinema mais convencional, como no gênero *thriller* e suas derivações. Há um hibridismo, inclusive, entre ambos os gêneros, na medida em que se pode perceber em um filme como *Cidade de Deus* (MEIRELES, 2002), a mistura de uma estética publicitária, a exaltação da tensão narrativa no *thriller* sendo reforçada por cenas em câmera-na-mão, emulando uma apresentação “convincente” da realidade imediata, porém limitando-a aos clichês da imagem jornalística e do espetáculo contemporâneo. Filmes como *O homem do ano* (2003), *Contra todos* (2003) e *Tropa de Elite* (2007), seguem essa mesma articulação entre *thriller* e documento, recaindo constantemente na representação jornalística da imagem e seu apelo sensacionalista atrelado ao uso da câmera-na-mão. Por outro lado, no segmento dos documentários produzidos desde a Retomada, a câmera-na-

mão renova-se como recurso básico para se discutir a própria representação do real, os próprios limites e interferências entre simulação e realidade, como em *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Ônibus 174* (2002) e *O prisioneiro da grade de ferro* (2003). De todo modo, a sua assimilação pelo cinema comercial deve-se, sobretudo, ao seu uso massificado pelo documentário de cunho jornalístico desde o final dos anos 1970.

Diante destas primeiras considerações, cabe portanto reafirmar a apropriação dos usos da câmera-na-mão, principalmente em seu efeito jornalístico, pelo *thriller* cinematográfico, este macrogênero que representa grande parte do cinema comercial produzido recentemente. Em um primeiro momento, a câmera-na-mão coloca o espectador numa posição subjetivada diante do registro da cena, possibilitando-lhe que se coloque na condição de uma determinada personagem ou mesmo inserindo-se como uma presença invisível. Logo, o recurso produz efeitos que reforçam esta subjetivação da imagem, esse grau de intimismo dirigido que gera desconforto e excitação no espectador, o que coaduna com os motivos mais imediatos da estética do *thriller*.

O conceito *thriller* deriva da palavra inglesa *thrill* (calafrio, estremeção) e se emprega, indistintamente, para referir-se ao cinema de gangsteres, o cinema negro, o cinema policial, o cinema criminal, o cinema de suspense, o cinema de ação ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione, ainda que seja em termos figurados ou muito gerais, com o crime, a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições, (...) em suma, distintas e heterogêneas formas de construção narrativa ou de agrupação temática contagiadas, de maneira mais ou menos explícita, pelo exercício da violência. (ALMEIDA, 2007, p. 138).

Se no plano de conteúdo será o prolongamento da tensão dramática o valor maior do *thriller*, nota-se que o plano de expressão, a forma, deverá adequar-se a este valor. Se os planos curtos predominam no gênero, associando-o à excitação típica ao ritmo da montagem publicitária ou a do videoclipe, o plano-sequência e a câmera-na-mão podem também criar condições para o exercício desta constante perturbação do espectador em um método premeditado de composição violenta da imagem.

Assim, antes de abordar *O invasor*, parece fundamental reconhecer a função dos usos da câmera-na-mão a partir desta composição estética que se institui nos limites do *thriller* (com destaque para elementos do gênero policial e do suspense) e da representação documental. Assinalar primeiramente os elementos de uma estética do *thriller* em *O invasor* passa por referendar, no plano narrativo, um roteiro que dá margem ao prolongamento da tensão dramática no enredo. A trama urdida a partir do argumento, em acordo com um esquema afeito às novelas policiais mais próximas do romance negro⁶³, coloca no centro não a investigação detetivesca, mas a própria *performance* do criminoso, porém não destacando a exibição do ato criminoso, mas antes a intensidade exacerbada de suas consequências. E é justamente nesse ponto que o *plot*⁶⁴ de *O invasor* se vale do gênero *thriller* de maneira muito peculiar: alimentar a tensão dramática não apenas pela violência dramatizada (mas não exibida) na intriga, mas também pela violência da própria forma. É o que faz o espectador do filme julgá-lo violento sem ter visto sequer uma cena na qual a violência física se concretiza.

A tensão consiste, portanto, não na representação cênica da violência, mas antes em sua constante proximidade, no modo como câmera e música narram a iminência da atitude violenta, eximindo-se, no entanto, de mostrá-la. Subjaz neste procedimento a consciência de que, pela prolífica repetição de cenas violentas nas mídias audiovisuais, estas cenas tornaram-se também produtoras de distensão e conforto, uma banalidade sádica, a concretização de uma imagem já esperada pelo espectador *voyeur*. Por isso, não mostrá-las quando é o que se espera, gera a

⁶³ Sobre a relação entre o *thriller* e o romance negro policial, Massi afirma: “O *thriller* é um tipo de narrativa policial que já figurava entre os romances policiais tradicionais e que se aproxima, em muitos aspectos, do modelo de narrativa policial. A maior diferença entre o romance policial tradicional e o *thriller* é que neste o foco do enredo recai sobre a performance do criminoso, o que contribui para os efeitos de terror e medo despertados no leitor. Além do suspense gerado pela busca da identidade do criminoso, as descrições da ação desse sujeito, do corpo das vítimas, do local do crime geram terror e medo no leitor. O romance policial tradicional, por sua vez, foca a performance do detetive, o que aumenta o suspense, mas não aterroriza o leitor.” (MASSI, 2009, p. 4)

⁶⁴ Para uma definição de *plot*, Nogueira considera: “No que respeita ao guionismo, a forma convencional de tornar a tarefa narrativa bem sucedida consiste numa boa definição e estruturação do enredo, ou seja, no modo como se conta uma história – aquilo que muitas vezes se designa também por intriga ou, em linguagem anglo-saxônica, *plot*. Enredar o espectador numa teia de emoções ou intrigá-lo com uma espécie de desafio intelectual são duas estratégias comuns de comprovada eficiência.” (NOGUEIRA, 2009, p. 26)

tensão. E é nesse ponto que a estética do *thriller* pode encontrar, pelo uso da câmera-na-mão, o documento: a imagem-ação cede lugar a uma exploração do ambiente, da cidade como zona violenta, do cotidiano saturado de imagens e sons que anunciam e evocam esta violência que já está sedimentada no imaginário do próprio espectador. Ou seja, não se trata de ver no uso da câmera-na-mão, por si só, uma possibilidade de se ir ao encontro do real, pois a sua maior utilização nas mídias de massa fez com que se perdesse muito do que esse recurso tinha de perturbador. Trata-se, antes, de averiguar como seu emprego, articulado ao próprio desenrolar da narrativa, foge aos estereótipos de uma emulação previsível das convenções do *thriller* e até mesmo do documentário contemporâneo.

O que parece ser regra agora é que a câmera-na-mão contribui para uma nova forma de *transparência*, um novo efeito de real investido sobre a imagem pelo discurso jornalístico, não só no documentário, como no cinema de ficção. Somando-se ao uso intensivo da câmera-na-mão e sua possível condição de clichê jornalístico, cabe mencionar toda uma série de elementos de filmagem que compõem o chamado estilo *run-and-gun*, já standardizado no *thriller* cinematográfico contemporâneo:

No cinema pós-moderno, é comum o uso do estilo *run-and-gun*, no qual se tenta criar, pelo uso da imagem suja, mal enquadrada, veloz, o efeito de autenticidade (como nas filmagens caseiras, ou nas reportagens ao vivo). Integra-se ao grupo de práticas *lo-fi*. (desconfiam da tecnologia avançada). (JULIER; MARIE, 2009, p. 258)

Daí a importância de se assinalar o que há de específico na linguagem de *O Invasor* se o comparamos com outros filmes que se valem destes recursos, tendo em vista que foram assimilados pelo cinema comercial há um bom tempo.

4.3.1. Um caso exemplar de clichê com a câmera-na-mão.

Para refletir melhor sobre as implicações de sentido que os usos da câmera-na-mão podem assumir, pensemos no filme *Tropa de elite* (2007, José Padilha) como exemplo. Neste longa-metragem que tem como tema a violência resultante do

conflito entre o Estado e o crime organizado, temos várias cenas em que vemos o protagonista, Capitão Nascimento, invadindo com sua equipe a favela para capturar traficantes. Há, em diversos momentos da narrativa, cenas em que a câmera-na-mão acompanha a ação da tropa, criando o efeito documental ao emular procedimentos típicos do jornalismo policial. Nesses momentos em que se exibe a ação do grupo comandado por Nascimento, cenas de tortura são acompanhadas de tremores de câmera entre saraivadas de bala, *zooms* e desfocamentos usados de maneira agressiva, *closes* no rosto dos torturados e dos torturadores, sangue espirrando na lente da câmera, potencializando os efeitos do *thriller* a partir do impacto visual dos tiroteios e perseguições.

Narrado em *voice over* pelo próprio protagonista, nota-se claramente um investimento na tensão dramática⁶⁵ a partir das convenções do gênero, talvez apostando em um choque no espectador, um contato visceral, a partir da exibição mais crua da violência policial frente ao crime organizado nas favelas cariocas. Ao apostar nesse choque, no qual a violência exibida poderia contrastar com o próprio discurso de Nascimento, o filme aparentemente conseguiu um resultado oposto: a mera espetacularização da violência e uma possível catarse do público que passa então a ler no protagonista um herói nacional, capaz de expurgar os males sociais⁶⁶. Uma hipótese relevante seria a de que prevalece a incapacidade de a imagem violenta criar uma oposição semântica à fala do Capitão Nascimento. Mesmo quando a violência exibida chega ao seu extremo – o tiro final contra o espectador (ver figuras 1, 2, 3 e 4) – reside aí o clichê, a imagem industrial de um mundo mediatizado em que a violência exibida nas telas alimenta o medo e o espetáculo ao mesmo tempo, em que o nervosismo da imagem tremida, o estouro da claridade em

⁶⁵ Ainda sobre a tensão dramática: “O *thriller* é, portanto, um dos gêneros onde a tensão dramática se torna mais forte e onde as expectativas narrativas mais são desafiadas. (...) Essa tensão dramática provém, em grande medida, do fato de as personagens atravessarem a história numa situação de risco quase fatal e de perigo iminente – como se a qualquer momento, e a todo o momento, algo de irremediável estivesse prestes a acontecer.” (NOGUEIRA, 2010, p 42)

⁶⁶ A partir do sucesso do filme, o ator Wagner Moura passa a fazer comerciais de TV como a personagem, o que indica a forte empatia do Capitão Nascimento com o público em geral. Braulio Mantovani, o principal roteirista do filme, em entrevista disse “No primeiro *Tropa*, o que mais me surpreendeu nisso foi que uma parcela tão grande da população tenha visto o Nascimento como um herói.” (MANTOVANI, outubro de 2010)

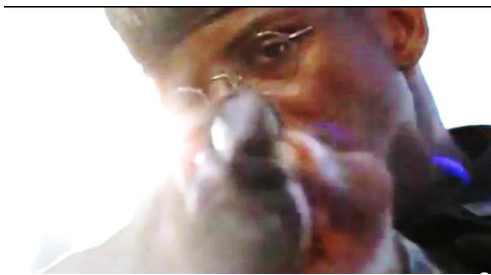
contraluz, não tornam as imagens mais significativas do que as em tempo real das guerras narradas pelo enunciador jornalístico.



(figura 1; 1:52:17)



(figura 2; 1:52:20)



(figura 3; 1:52:23)



(figura 4; 1:52:27)

Em resumo, os recursos que emulam o tom documental, aglutinados em torno da câmera-na-mão, não são capazes de minar a *transparência* do filme de Padilha, e o que resta é apenas um discurso monológico sobre a violência social, sem maiores possibilidades de chocar a plateia, capaz de manter empatia com a moral do protagonista-narrador, de legitimá-la como modo adequado de se proceder em determinado contexto. Resta dizer que a proliferação cada vez maior de imagens violentas, do hiper-realismo resultante das novas tecnologias de gravação e edição, torna o ato violento um espetáculo sensorial que somente o cinema pode produzir, para além da própria visão humana. Nesse processo, se torna problemático pensar qualquer possibilidade de choque do espectador a partir de uma discussão ética quando se estabelece um pacto sinistro no qual o que se exhibe na tela parece ser mais real que a própria realidade. Por extensão, a guerra, evento último da violência, só pode ser discursivizada como enredo cinematográfico:

A partir do momento em que aprende a controlar suas reações nervosas, o público começa a ver a morte como algo divertido; nos *westerns* a morte seria cada vez mais comum e logo nos veríamos

contabilizando as mortes exatamente como ocorre nos comandos militares, onde a relação entre o número elevado de mortos e a deterioração das tropas e equipamentos era considerada como sinal de talento e personalidade dos comandantes e representava até mesmo uma prova da ortodoxia de sua arte. (VIRILIO, 1993, p. 71)

Poderíamos ainda pensar em outros filmes como *Cidade de Deus*, *Estação Carandiru*, *O homem do ano*, *Parada 174*, *Céu de estrelas*, *Contra todos*⁶⁷, enfim, um vasto repertório de filmes da Retomada que tratam da violência e que, em maior ou menor medida, se valem dos recursos audiovisuais que aqui estamos analisando, a fim de avaliar como se dispõem entre as convenções do *thriller* ficcional e o registro documental, como incorporam ou se afastam dos clichês que foram estabelecidos neste modo de representação. No caso de *O invasor*, destacaremos com maior atenção esse problema, visando compreender o que justamente poderia implodir os clichês apontados acima, quando a câmera-na-mão se estabelece entre o *thriller* e o documento no processo de significação. Não se trata, contudo, de se fazer apologia ao “choque” na narrativa fílmica, pois antes é preciso reconhecer que este, na contemporaneidade, também pode ser incorporado como valor de mercado. A imagem chocante, nesse sentido, passa a ser reificada e concebida como um *plus* lucrativo dos objetos culturais, muitas vezes incapazes de potencializar um impacto crítico ou político para além de seu valor de exibição. Deste comércio de imagens chocantes, é o próprio choque que se anula como potência. No caso das representações da violência, o seu próprio excesso visual (a sua hiper-realidade) será também a causa da impossibilidade do choque na narrativa. Nesta perspectiva, aponta Sontag:

Numa cultura radicalmente renovada pela ascendência de valores mercantis, pedir que as imagens abalem, clamem, despertem parece antes um realismo elementar, além de bom senso para negócios. De que outro modo se pode obter atenção para um produto ou uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando

67 Alguns textos importantes para se pensar a violência representada no Cinema da Retomada: NAGIB, Lúcia. “A distopia urbana”. In: A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgias e distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006; PELLEGRINI, PELLEGRINI, Tânia. “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”. In: Revista Crítica Marxista. Nº 21. Rio de Janeiro: Revan, novembro 2005; BENTES, Ivana. “Cidade de Deus promove turismo no inferno”. In: O Estado de S.Paulo, 31/08/02; ORICHIO, Luiz Zanin. “Cidade de Deus’ faz espetáculo da violência”. In: O Estado de S.Paulo, 30/08/02; SOUZA, Ana Paula. “A cosmética da fome”. In: Carta Capital, 28/08/02.

existe uma incessante exposição a imagens e uma excessiva exposição a um punhado de imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença. (SONTAG, 2005, p. 24)

Assim, resta considerar com ressalvas a possibilidade do choque, não tanto por sua eficácia estética, mas por sua sujeição a um amplo processo de consumo cultural cada vez mais onívoro e indiferenciado. Por outro lado, a implosão do clichê apresenta-se como possibilidade mais modesta para a criação artística, pois pressupõe que, para superá-lo, há que se construí-lo primeiro. Aplicando tal prerrogativa a *O invasor*, nota-se que será por meio da reiteração de clichês típicos ao *thriller* ou mesmo à estética do videoclipe que se juntará um esforço em superá-los, sobretudo pelo abandono consciente da estética publicitária e do exibicionismo técnico que se tornou central no cinema de ação contemporâneo. Assim, o trabalho com a câmera-na-mão passa a ser utilizado em uma perspectiva diferenciada, articulando criativamente sua potência formal a um conteúdo narrativo pouco convencional. De um lado, uma narrativa lacunar, pouco preocupada com a verossimilhança realista; de outro, a câmera na mão apegada ao espaço, incapaz de “surfear” sobre a realidade e propor um foco narrativo onisciente. Sobre tal uso, Brant diz:

(...) o filme é muito geográfico dentro da cidade, o filme não tem a câmera por cima, a câmera do satélite, a câmera do avião, do helicóptero, a câmera está o tempo inteiro dentro do intestino desta cidade, eu acho que é um filme muito mais impactante, por isto eu acho que é mesmo um filme de maior maturidade. (BRANT, *Entrevista com Beto Brant*, 2003, p. 111)

Cabe, portanto, analisar algumas cenas em que o uso da câmera-na-mão pôde, a nosso ver, desbaratar os clichês que cerceiam seu emprego pelo cinema contemporâneo.

4.3.2. A câmera-na-mão contra o clichê

Se tomarmos a cena inicial do filme, podemos já perceber o uso peculiar que se faz da câmera-na-mão, colocando desde o início uma premissa fundamental:

estimular o espectador a defrontar-se com o outro, ou ainda colocar-se no lugar do outro a partir de um processo dialógico que se acentua pela encenação das tensões entre classes sociais. Se Ivan, na novela de Aquino, será o protagonista-narrador com o qual nos identificaremos, uma vez que só teremos acesso à sua versão (em tom de depoimento), no filme o foco narrativo se pulveriza e, logo na primeira cena, olhamos o mundo pelos olhos de Anísio, o matador de aluguel que mora na periferia paulistana. No livro, temos o discurso enunciado de uma personagem tipificada, próximo do empresariado de classe média; no filme, ganha voz esse outro que está à margem, o criminoso, o bandido, aquele que estaria do outro lado em uma “cidade partida”⁶⁸.

Nesse movimento, no qual a câmera-na-mão representa o olhar de Anísio, vemos Giba e Anísio chegando à periferia em um carro de luxo (figura 5). O olhar que vê a chegada de ambos por entre as grades do bar revela-nos que há uma segregação evidente, um espaço cercado, um limite que se estabelece entre as classes. Giba e Ivan, assustados em um território desconhecido, vieram em busca do sujeito que porta esse olhar, invadiram seu espaço, daí o semblante preocupado e inseguro no plano de foco, destacada pela baixa profundidade de campo (figura 6). Quando Giba vem em direção à câmera (figuras 7 e 8), o espectador percebe que ele está vindo na direção de alguém e, ao mesmo tempo, em sua própria direção. Percebe que ele se espanta com esse alguém, como se se espantasse consigo (figura 9). Descobrimos que esse alguém se chama Anísio (Giba pergunta “Você é que é o Anísio?”) e que, pelo fato de Giba dirigir-se diretamente à câmera (figura 10), entendemos que no plano do enunciado o matador de aluguel é o dono do olhar pelo qual a cena dá-se a narrar. No plano da enunciação, o espectador é quem está posto no lugar de Anísio, dado o efeito de autoconsciência criado pela câmera que narra. Essa associação inicial já propicia uma abordagem peculiar para o uso da câmera-na-mão. Se a câmera subjetiva já possibilita esta maior participação/inserção do espectador na cena, quando a personagem encara e conversa com a própria lente, o efeito é exacerbado e o espectador/Anísio já não

⁶⁸ Tal conceito popularizou-se com a obra *Cidade partida* (1994), do jornalista Zuenir Ventura que, ao descrever as mudanças na configuração urbana da cidade do Rio de Janeiro desde os anos 1950, destacou a segregação espacial e simbólica efetivada entre a expansão das favelas (morro) e a fortificação das zonas centrais de classe média e alta (asfalto), criando limitações evidentes para a interação social nos espaços urbanos.

pode livrar-se de sua participação direta. Sentados à mesa do bar, Giba e Ivan fecham um acordo não apenas com o matador de aluguel, mas estabelecem esse pacto com o próprio espectador (figura 11).



Figura 5 (00:00:41)



Figura 6 (00:01:06)



Figura 7 (00:01:09)



Figura 8 (00:01:10)



Figura 9 (00:01:12)



Figura 10 (00:01:14)



Figura 11 (00:01:34)

Outro momento em que podemos pensar o uso criativo da câmera-na-mão, principalmente no sentido de subverter as expectativas do *thriller* convencional, refere-se à sequência em que as cenas, ao serem justapostas, criam interpretações

diversas e constroem várias possibilidades de leitura num jogo premeditado de tensão e distensão. Após terem acordado com Anísio a morte de Estevão, Giba e Ivan assumem perspectivas aparentemente opostas em relação ao trato: o primeiro demonstra tranquilidade e segurança, enquanto o segundo começa a manifestar sintomas de ansiedade e medo (reiterando a leitura que fizemos no capítulo anterior sobre a personagem da novela).

Giba retorna à sua vida pequeno-burguesa familiar, enquanto Ivan passa a transitar pela noite paulistana. Assistimos Giba contando uma história infantil para a filha pequena – o conto dos três porquinhos –, a fim de distraí-la após não conseguir dormir. Ao fundo do apartamento no qual se passa a cena, as luzes distantes da cidade ressaltam a elevação e o isolamento do mundo familiar (figura 12). A história contada por Giba ganha uma significação alegórica precisa na medida em que ele diz “o porquinho preguiçoso construiu uma casinha de palha muito malfeita porque ele queria ir brincar” (00:13:52, transcrição nossa). Em seguida, mostra-se Estevão jogando futebol em um clube com os amigos (figura 13). A próxima cena retorna em Giba que narra sobre o segundo porquinho, o “irmão do meio” (figura 14), sendo seguida pela cena em que vemos Ivan em uma casa noturna (figura 15). Ao retornar novamente para Giba, vemo-lo contando o desfecho da história infantil, o momento em que o Lobo Mau tenta capturar os porquinhos descendo pela lareira da casa de tijolos: “só que o porquinho mais velho era muito esperto, muito inteligente... acendeu a lareira, tocou fogo na lareira... aí o lobo entrou na lareira, e caiu e queimou a bunda... e saiu correndo” (BRANT, 2001, 00:14:15, transcrição nossa, ver figura 16). Segue-se a próxima cena mostrando Estevão indo até o carro no estacionamento do clube, sendo acompanhado por uma câmera subjetiva que propõe a ideia de que alguém o está vigiando por detrás dos carros (figuras 17, 18 e 19). A partir dessa figura usual em filmes de suspense, na qual compartilhamos o olhar do perseguidor oculto sobre a vítima despreocupada, propõe-se uma inusitada interpretação para a justaposição de cenas na sequência, pois a cena posposta à que Giba fala dos porquinhos vencendo o Lobo Mau sugere que o próprio Estevão é o Lobo a ser batido pela esperteza dos porquinhos. Novamente, é o pacto do espectador com a violência instrumentalizada por Giba e Ivan, personificada no matador à espreita, que se revela no emprego da câmera subjetiva. Em seguida, já não será mostrada a perseguição da vítima (que também pode ser compreendida

como Lobo nesta inversão de papéis), mas sim retornamos a Ivan em meio ao frenesi de uma casa noturna, circunspeto e isolado, contrastando com o movimento das luzes do ambiente, a música agitada, registrados em uma fotografia muito colorida e saturada (figura 20). O mesmo Ivan que procura alento na vibração noturna (figura 21) será mostrado a seguir imerso novamente na rotina do escritório, espaço disfórico representado sempre em tons de cinza (figura 22).



Figura 12 (00:13:55)



Figura 13 (00:13:59)



Figura 1 (00:14:05)



Figura 2 (00:14:06)



Figura 3 (00:14:15)



Figura 17 (00:14:35)



Figura 18 (00:14:37)



Figura 19 (00:14:41)



Figura 20 (00:15:29)



Figura 21 (00:15:47)



Figura 22 (00:16:03)

Esta predominância do cinza na representação do cotidiano ressalta o tédio e o individualismo que corroem as relações interpessoais no ambiente empresarial ou familiar pequeno-burguês, enquanto as tonalidades lisérgicas e vibrantes para os ambientes noturnos por onde circulam as personagens sugerem uma excitação espiritual, uma possibilidade de se libertar das mazelas cotidianas a partir destes espaços urbanos que funcionam como válvula de escape, onde circulam drogas, música, sexo e a possibilidade sempre iminente do crime ou do acontecimento violento. Contudo o que se destaca e se separa nos usos da fotografia (disforia diurna *versus* euforia noturna) são relativizados pela própria montagem que, ao valer-se do ritmo alternado, desloca sentidos de um plano a outro, fazendo com que a história dos três porquinhos narrada por Giba à sua filha seja também uma alegoria da violência que se exerce nas relações sociais, a mesma violência que alimenta a excitação noturna e as tensões do cotidiano, urdindo na mesma teia a instituição familiar, a cultura empresarial paulistana e sua moral pequeno-burguesa, a periferia e o submundo do crime. Nessa perspectiva, Luiz Zanin Oricchio aponta:

Uma interpretação possível para tanta movimentação é a de que se existe algo que circunda livremente os vários andares da pirâmide é a violência. Não existiriam mais focos de violência a serem combatidos e eventualmente extintos. A violência passou a ser uma espécie de moeda de troca, que atravessa todos os estratos sociais

e une a todos. Passou a ser um dado assustador e cotidiano, um denominador comum nacional. (ORICCHIO, 2002, p. 112)

Muda-se o tom, mas não o tema: a violência invade cada imagem, mas não como exibição explícita (o que seria uma expectativa premeditada e saciada no *thriller*). Assim, a sequência previsível na qual teríamos em *crescendo* a perseguição à vítima, sendo a câmera na mão o olhar do perseguidor/espectador (pensemos novamente nas figuras 13, 14 e 15), é frustrada na montagem, pois são propostas outras associações, e o ato final – a realização do crime, a violência física manifesta – não é mostrado. Ao mesmo tempo em que a violência sempre escapa à sua exibição pela câmera, cada vez mais se intensifica a sensação de que é ela própria quem está à espreita, por trás da lente que vê. A violência, pode-se dizer, é o primeiro invasor, e está diretamente vinculada ao olhar do espectador.

De todo modo, pensar inicialmente o recurso da câmera-na-mão em *O Invasor* significa antes reconhecer sua vinculação direta ao esquema do *thriller* contemporâneo, e não uma pretenciosa recuperação do estilo moderno. O que procuramos destacar é que, por diversas vezes, tem-se a subversão das convenções do gênero, principalmente na medida em que o seu uso é articulado para minar as expectativas já sedimentadas no imaginário do espectador, a partir de aproximações não usuais. Implode-se o clichê ao mesmo tempo em que este é construído.

Em outra via, se buscarmos o documento a partir do recurso da câmera-na-mão, também não o encontraremos integralmente, pois por mais que se tenham usado locações diretas ao invés de cenários, moradores locais ao invés de atores nas cenas filmadas na periferia, o trato expressionista nas cores do filme ou mesmo o constante desfocamento do fundo reduzindo a profundidade de campo, impedem um melhor desempenho da *imagem-fato*, o que inviabiliza qualquer leitura realista (ou neorrealista, para sermos mais precisos) que queira se impor ao filme. Contribui ainda para o baixo índice de realismo a trama pouco verossímil, envolta por personagens esquemáticas postas em um conflito insólito. Mesmo assim, o documento aparece como elemento integrado à fábula e seu ritmo veloz, apontando uma realidade complexa que entorna a ação dramática, sem a pretensão de esmiuçar essa realidade, mas apenas visá-la.

Assim, nessa falta de estabilidade entre a estética do *thriller* e do documento, parece residir a força expressiva de *O invasor* e sua possibilidade de superar as imagens-clichês das quais ele próprio se vale. Neste jogo de representações, muitos podem ocupar o lugar do “invasor”, podem exercer a violência, já que ela não pode ser localizada/mostrada com precisão. Inclusive o próprio espectador.

4.4. A invasão da periferia: videoclipe, rap e falha comunicativa

Se a câmera-na-mão, conforme apontamos, já não é mais índice evidente de *imagem-fato*, passando a ser também uma emulação já clichêizada de um tom documental cada vez mais sujeito à informatividade jornalística, nota-se que o cinema contemporâneo, por mais que tenha como projeto um esforço em registrar o real, arrisca-se a ser vítima de uma armadilha embutida nesse mesmo esforço: a imagem tem precedido o real, ou para dizer como Baudrillard, os mapas precedem o território, pois já não é o espaço que se dá a ver, senão os incontáveis modelos de representação deste espaço que determinam o modo como as coisas podem ser hoje percebidas (ver BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Nesta perspectiva, todo discurso que se queira realista estaria fadado ao embuste, assim como seria falsa qualquer tentativa de separar o real da imagem e a imagem do real. Isto, em última instância, recoloca o problema do imaginário como zona de tensão entre a realidade e a fantasia num momento em que estas categorias parecem cada vez mais insuficientes para se compreender o mundo contemporâneo.

Assim, ao tentar compreender o fenômeno da violência a partir de sua representação cinematográfica, deve-se primeiramente estabelecer como princípio fundamental a noção de que esta mesma violência que perpassa o tecido social e atravessa aquilo que usualmente se denomina “realidade nacional”, já é imagem antes mesmo de chegar ao registro em película, em vídeo, HD, etc. Ou seja, filmar algo como a violência física é antes de tudo tornar imagem uma série incontável de imagens anteriores, algo que antes de ser imagem-movimento, já está posto, a partir

de uma *memória discursiva*⁶⁹ assentada no audiovisual, para ser compreendido socialmente deste modo. Destacando a perspectiva baudrillardiana, trataria de se reconhecer, portanto, a perda definitiva do referente, uma vez que, no adensamento do espetáculo das imagens no mundo contemporâneo, já não se poderia voltar atrás em uma busca pelo referente de todo e qualquer signo, cada vez mais reduzido ao simulacro.

Nesta mesma direção – embora distante do paroxismo baudrillardiano, segundo o qual as simulações fatalmente suporiam um determinismo midiático-tecnológico em todos os processos de representação da realidade –, Frederic Jameson compreende que, considerando o problema da imagem na fase tardia do capitalismo, a proposta de se constituir uma representação estética oposta à cultura das imagens fabricadas em série (atitude fundamentalmente modernista) é cada vez mais dificultada pela própria incapacidade de se compreender o presente em sua singularidade histórica:

(...) a ilusão de uma nova naturalidade surge quando já não há nenhuma distância com relação à cultura das imagens, quando já não podemos reconhecer a singularidade histórica ou a originalidade de nossa situação pós-moderna. (...) Ela significa uma mais completa estetização da realidade que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade. (JAMESON, 1994, p. 120)

Assim, pensar o cinema e a literatura como artes da narrativa, hoje inevitavelmente significa reconhecer não apenas a dificuldade em se discursivizar ou transmitir a experiência histórica, mas também compreender que a possibilidade de se narrar o que quer que seja passa pelo reaproveitamento do repositório de

⁶⁹ Ao discutir o papel da memória na construção de *séries parafrásticas* e *implícitos* na configuração dos textos verbais e visuais, Pêcheux define: “memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.” (PÊCHEUX, 1999, p. 52)

imagens da própria indústria cultural em suas estruturas de encenação continuada do *espetáculo*⁷⁰.

No caso do cinema brasileiro mais recente, há que se levar em conta estas condições para que se possa tomar criticamente o problema da violência sob o olhar cinematográfico. Compreender as imagens da violência significa pensá-las não apenas como representação na tela, mas como elas são arranjadas na própria encenação da vida em uma sociedade que se reconhece pelas próprias imagens difundidas diuturnamente pelos *mass media*. Sintomáticos são documentários como *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000, Marcelo Luna e Paulo Caldas), pela mescla contundente entre entrevistas reais e ficção para tratar de como a violência da periferia de Recife deixa-se narrar pelos próprios gêneros e veículos da cultura de massa (o rap, o rádio, a TV), ou ainda *Ônibus 174* (2002, José Padilha), que ao focalizar o sequestro de um ônibus no Rio de Janeiro por um rapaz sobrevivente da Chacina da Candelária, destaca como as câmeras e repórteres que se posicionaram nos arredores do veículo sequestrado condicionaram a ação policial e a própria conduta teatral do sequestrador. Por outro lado, o que anteriormente foi chamado de “cosmética da fome” (expressão formulada pela socióloga Ivana Bentes) para se referir a vários filmes de ficção da Retomada, destaca o fato de que a violência que se apresenta nas telas apenas reproduz o espetáculo que se nutre de um imaginário prévio sobre o tema (o cinema de ação hollywoodiano, o jornalismo investigativo, a publicidade, o videoclipe, os *games* de guerra, etc.). Ao exibir a violência e a miséria social como espetáculo, reencenam-se também espaços característicos da tradição cinematográfica brasileira desde o Cinema Novo, como o sertão e a favela, só que agora despregados de um discurso político-engajado ou mesmo de um olhar histórico-cultural lançado sobre a nação. Em diversos graus, filmes como *Guerra de Canudos*, *Central do Brasil*, *Eu, tu, eles*, *Cidade de Deus*, seriam exemplos mais evidentes desta “cosmética”, na qual os territórios tradicionalmente representados como bolsões de pobreza produzidos pelo subdesenvolvimento seriam registrados a partir de um filtro estético *pop*:

⁷⁰ Lembremos aqui a reflexão de Guy Debord, em seu clássico livro *A sociedade do espetáculo*: “Nas sociedades modernas, tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação, de maneira que a vida foi reduzida ao espetáculo” (DEBORD, 1997, p.13).

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. (BENTES, 2007, p. 245)

Para além desta discussão que, em última instância, reinsere um problema ético e político ao fazer cinematográfico, evidencia-se uma inextrincável associação entre documento e espetáculo nas produções da Retomada, pois “a virada do milênio se caracterizou pela penetração da realidade documental da violência na ficção e da ficção na violência espetacularizada num coquetel perigoso” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 45). Esse “coquetel perigoso”, contudo, não se deve apenas ao fato de que se embaralham espetáculo e documento na representação da violência, mas antes pelos limites éticos que cada objeto cinematográfico coloca, na medida em que alguns se sentem à vontade nos usos desta estética *pop* (publicitária, jornalística, hollywoodiana, pós-MTV, etc.) e apenas continuam o espetáculo ou, ao contrário, outros se abrem para uma tentativa de interrompê-lo, ainda que isto não signifique, como na atitude moderna, abrir mão de suas estratégias⁷¹. De todo modo, trata-se de reconhecer que o espetáculo é o resultado final da transformação da cultura em mercadoria, mas que explorar suas possibilidades de exibição, sua visualidade, pode ainda suscitar discursos que permitam sutis desvios de sentido, singularizações, momentos em que as próprias imagens podem escapar às *séries* das quais emergem.

Desta situação social problemática, na qual os signos distribuídos e gerenciados pelo espetáculo dos *mass media* são dispersos em regiões de maior tensão entre classes, surgiria também a possibilidade de maior “criação interna” (JAMESON, 1994, p. 137). Trata-se aqui de se compreender o papel ativo de

⁷¹ Robert Stam, em *O espetáculo interrompido*, destaca a função estética e política da “interrupção” para o surgimento da consciência crítica: “O artista moderno conhece a técnica tradicional do encanto. Recusa-se, contudo, a explorar esse poder” (STAM, 1981, p. 23). Ao invés de aderir à transparência do espetáculo, “incorpora a descontinuidade para quebrar o encanto” (p. 23), e, ao fazê-lo, oferece tanto “uma crítica ao ilusionismo quanto à sociedade que alimenta suas próprias ilusões” (p. 26).

sujeitos que, oprimidos entre os limites das próprias condições de existência e a estreiteza das próprias formas de expressão, ressemantizam os padrões massificados de comunicação em condições próprias de representação identitária.

Por consequência, pode-se dizer que os produtos e imagens que são disseminados industrialmente em escala global não necessariamente apontam um determinismo econômico que, a partir da mundialização da cultura, significaria a extinção das culturas locais, afinal, “a comunicação não é eficaz se não inclui também interações de *colaboração* e *transação* entre uns e outros” (CANCLINI, 1995, p. 52). Nesta perspectiva, torna-se difícil falar em cultura popular, a não ser que se tenha em vista o popular como uma reconfiguração de padrões hegemônicos disseminados pelo mercado de bens simbólicos em escala global. Como Ortiz, talvez faça mais sentido, portanto, considerar uma *memória internacional-popular*, uma vez que “refletir sobre a mundialização da cultura é de alguma maneira se contrapor, mesmo que não seja de forma absoluta, à ideia de cultura nacional” (ORTIZ, 1994, p. 116).

Nesta perspectiva, compreende-se que *O invasor* manifesta, em imagem e som, esta possibilidade de se criar internamente a partir de padrões hegemônicos de comunicação massificada. Não obstante, não se trata mais de recuperar a cultura popular e seus legítimos representantes, mas antes de encontrar as vozes que, ao ecoarem discursos hegemônicos de dominação econômica e cultural, articulam desvios como formas de resistência, tanto no plano simbólico quanto material. O filme dirigido por Beto Brant, mediante o processo coletivista que já apontamos anteriormente, é resultado do encontro destas vozes, do modo como elas se nutrem de um imaginário midiático-urbano que reflete modelos oriundos da indústria cultural, mas que possibilita estratégias próprias de relacionamento e comunicação nos territórios conflituosos da cidade.

Primeiramente, cabe destacar como se constrói o efeito videoclipe em *O invasor*, um longa-metragem amplamente construído em torno de gêneros musicais *pop* e *underground*. As canções e mesmo a música eletrônica, mais do que compor uma trilha como complemento às imagens e diálogos, exercem também um papel narrativo e, enquanto gêneros contextualizados, definem ainda o modo como as cenas podem ser interpretadas a partir dos discursos que caracterizam

determinados espaços urbanos e os grupos que por eles transitam. O protagonismo musical será dado pelo *rap* de Sabotage, acompanhado pelo *hardcore* da banda Tolerância Zero, o *rap rock* de Pavilhão 9, o som eletrônico composto por Instituto, Gil Mahadeva, Marcos Dark, Martin Sarrasague e George Maia, além de composições *pop* de Paulo Miklos e Rodrigo Leão (da banda Professor Antena). Desse modo, destacar o fato de que as canções exercem uma função narrativa em diversas cenas e sequências do filme significa, antes de tudo, compreender como isso se desenvolve nos usos da câmera e no processo de montagem. Um ponto fundamental para analisar o protagonismo da música em *O Invasor* será, portanto, verificar como a câmera-na-mão, ao ser atrelada ao efeito videoclipe, desconstrói a sugestão documental, abrindo as possibilidades de sentido para uma narrativa pouco convencional, distante da verossimilhança de tipo realista. Conforme bem percebeu Nagib sobre o filme de Brant:

O ritmo acelerado, promovido pelos cortes abruptos e pela sólida presença da canção, forjando uma construção estética inspirada nos videoclipes, amplifica, ao máximo, diversas sequências emblemáticas do filme. Deste modo, além de sua “anti-estética”, *O Invasor* confere à presença da música uma força que “explode o documento e, paradoxalmente, confere ao filme seu caráter revelatório.” (NAGIB, 2006, p. 167).

Para pensar momentos em que, na narrativa fílmica, o tom documental é “explodido” pelos usos da música associados à estética do videoclipe, pode-se recordar a sequência em que Anísio, após ter ganhado a confiança de Marina, leva-a para um passeio pelos bairros da periferia de São Paulo. Dividida em dois momentos, a sequência propõe, a partir das canções “Na Zona Sul” (Sabotage) e “Aracnídeo” (Sabotage e Instituto), duas leituras diferentes para o *tour* das personagens pelo subúrbio paulistano: enquanto a letra da primeira canção estabelece um relato com discurso bem articulado sobre a “Zona Sul” da cidade, a segunda estabelece uma representação fragmentária da periferia a partir da livre associação de ideias e imagens. Isso implica uma alteração das possibilidades de significação para as cenas, pois as canções, sendo diferentes em forma e conteúdo, exercem um papel narrativo que orienta o que é mostrado pela câmera.

No início da sequência, Anísio e Marina andam de carro pelas ruas da periferia paulistana. Em registro diurno, a câmera ora observa de dentro do carro o espaço ao redor, ora visualiza de fora o veículo deslocando-se por entre os bairros (figuras 23 e 24). Predominam, em seguida, as imagens registradas de dentro do carro. O foco narrativo ora propõe a identificação do espectador com o olhar de Anísio (ao volante), com Marina (à direita, no banco da frente) ou mesmo sugere que o espectador se situe no banco de trás, de carona, vendo a periferia de dentro do carro guiado pelo pistoleiro. Na montagem, destaca-se o encadeamento de planos curtos, trazendo imagens rápidas de moradores, casas, lojas, muros, calçadas e ruas (figuras 25, 26, 27 e 28).



Figura 23 (00:43:29)

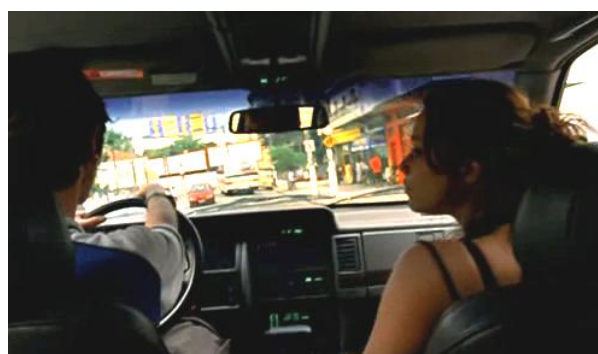


Figura 24 (00:44:01)



Figura 25 (00:43:38)



Figura 26 (00:43:45)



Figura 27 (00:44:21)



Figura 28 (00:44:37)

Neste primeiro momento da sequência, no qual a câmera vê a periferia em sua rotina diurna, a canção “Na Zona Sul”, de Sabotage, exerce, pela letra cantada, função narrativa sobre as imagens, ditando também o tempo dos planos na montagem que, como em um videoclipe, ajusta os cortes ao *andamento* da música. Em quase dois minutos de planos curtos, sucedem-se imagens de diversos bairros suburbanos que, pela saturação das cores proposta na fotografia, sugerem a representação de um cotidiano vibrante que, diferente do dia a dia acinzentado do centro (apartamento de Giba, casa de Ivan, construtora, aeroporto, etc.), é saudado e comentado pela voz poética do *rapper*:

Na Zona Sul, cotidiano difícil
 Mantenha o proceder, quem não conter tá fudido
 É Zona Sul, maluco, cotidiano difícil,
 Mantenha o proceder, quem não conter tá fudido.

Eu insisto, persisto, não mando recado
 Eu tenho algo a dizer, não vou ficar calado,
 Fatos tumultuados nunca me convenceu
 Mais vale a vida, bem vindo às vilas do meu bairro, Deus!
 Corre, escape, tem quinze no pente, chantagem.
 (...)

Dinheiro sujo constantemente nos trai no futuro
 Falsos amigos e aliados pensando em ganhar
 Não adianta passar pano, o pano rasga
 Mundo cão, decepção constrói, transforma
 A pivetada da quebrada num transporte pra droga
 Zona Sul, conheço um povo todo inibido,
 Tanta promessa, enrolação acaba nisso,
 De Vila Olímpia à Rocinha, Conde fundão
 Olha lá, se liga aí, lá está. é o Canão.
 (...)

Viver livre no extremo, andar de encontro ao vento,
 Jardim Edite, Casa do Norte, o papo é sério,
 Ciclone, o Super Homem vive no inferno
 Aqui estou, demorou, zona show, domingo à tarde
 O sol tá forte, aí ladrão é raridade
 Fui pro Vai-Vai, trombei o Loco, o neném, o Sagat
 E o Eduardo muito louco num Passat,
 Som paloso, tenebroso, toca-fita Pionner
 Ouvindo Racionais passear no parque (...).

(BRANT, 2001, 00:43:20 – 00:44:59; transcrição nossa)

Suposto porta-voz da comunidade, o *rapper* cumpre uma função épico-narrativa citando com reverência os espaços em que circula (Zona Sul, Conde-Fundão, Canão, Jardim Edite, etc.), as pessoas, os conflitos e geralmente pontuando, em tom imperativo, advertências e conselhos para os que ali vivem (“mantenha o proceder, quem não conter tá fudido”). Nesse “cotidiano difícil”, a periferia representada ora é o lugar onde se corre sempre grandes riscos, (caso não se saiba o “proceder”), ora é o espaço de encontro entre amigos no domingo à tarde, onde se pode passear no parque e ouvir som de carro (há ainda a referência ao *rap* do grupo Racionais e à canção “Fim de semana no Parque”). Espaço disfórico onde se descreve um “povo inibido”, cansado de promessas e “enrolação” geralmente feitas pela classe política, a periferia, por outro lado, também é descrita como uma “zona show”, lugar bom para se viver desde que se seja alguém forte e resistente, um “Super-Homem” que vive no inferno. Não obstante, é preciso descartar pretensões de interpretar, de maneira totalizante, o sentido da letra, até porque “as letras sozinhas são apenas parte, importante mas limitada, da mensagem político-formal do *hip-hop* como uma tendência artística” (PINHO, 2001, p. 69). De todo modo, pode-se destacar também o fato de que a letra insere-se em um andamento lento, característico do *rap* mais tradicional, em que se valoriza a comunicação efetiva do cantor a partir do *sampling* proposto pelo DJ. Sendo assim, pode-se dizer que, embora o efeito videoclipe neste momento da sequência pressuponha o uso de planos curtos, marcados pelo desfocamento da câmera que se desloca junto ao automóvel (como nas figuras 22 e 23), podemos captar um sentido claro que se enuncia a partir da canção. Em seu papel narrativo, ela conduz a leitura dos planos, combatendo a fragmentação imagética proposta na montagem.

Já no segundo momento da sequência, quando, após Anísio discutir com a cabeleireira que não se dispôs a atender Marina, ambos retomam o *tour* pelos bairros da Zona Sul (figura 29), teremos uma proposta diferente na relação imagem-música. O ambiente se torna crepuscular, destacando-se nos planos os tons escuros e a voragem das luzes noturnas, captadas pela câmera que se desloca mais rapidamente, o que sugere a maior velocidade do automóvel pelas ruas (figuras 30, 31 e 32).



Figura 29 (00:46:28)



Figura 30 (00:46:29)



Figura 31 (00:46:34)



Figura 32 (00:46:59)

Além das imagens captadas em velocidade, os próprios planos são drasticamente curtos – geralmente menores do que 1 segundo –, o que amplifica o efeito vertiginoso gerado na sequência. Novamente, as imagens serão acompanhadas por outra canção de Sabotage. Diferentemente de “Na Zona Sul”, a canção “Aracnídeo”, parceria de Sabotage com o grupo Instituto, apresenta uma mistura de *rap* e *eletronic music*, apresentando andamento acelerado, a partir do qual se desenvolve uma letra cantada também muito rapidamente. Em consequência, torna-se difícil ao espectador-ouvinte compreender as frases disparadas pelo cantor, ao passo que o próprio conteúdo enunciado se torna fragmentário:

Aracnídeo, ah, jogado sempre no lixo, escute, pare, bom *rap*, não
pare
deixe, compadre, não vale, sou Sabotage.

(...)

Quero bem mais, eu quero é mais, eu quero a paz...

Tá esperto a céu aberto, um inferno, um esperto
 Que mete o ferro, no gesto, a céu aberto, inquieto, tava incorreto, eu
 vi...
 Aracnídeo, ah, jogado sempre no lixo, escute, pare, bom rap, não
 pare,
 deixe compadre, não vale, sou Sabotage.
 Agora aqui estou ...
 já são cinco séculos ...
 Que mil por cento dos jovens eu quero...
 já são cinco séculos...
 as mesmas coisas eu peço, ao índio, ao branco e ao negro...
 Ah, check, check, boom, boom, no vídeo sempre é assim...
 my money is like this ... uma mesa cheia de dólares no Brooklin...
 Enfim sonhei, sonhei, nem sei como eu sonhava assim.
 Enfim sonhei, sonhei, nem sei como eu sonhava assim.
 Enfim sonhei, sonhei, nem sei como eu sonhava assim.

(BRANT, 2001, 00:46:10 – 00:47:13; transcrição nossa)

Marcada pela livre associação de ideias e imagens, a letra da canção ainda foge ao padrão tradicional do *rap* na medida em que o *rapper* não canta sobre a harmonia sampleada, mas tem sua própria voz gravada sendo aproveitada como faixa sonora a ser manipulada na composição eletrônica. As frases cantadas, portanto, são colagens sobrepostas à base harmônica. Estabelece-se, assim, uma oposição entre ambos os momentos da sequência: no primeiro, a canção “Na Zona Sul” exerce papel narrativo sobre as imagens coloridas da periferia, revelando com relativa clareza o cotidiano diurno; no segundo, a canção “Aracnídeo”, composta por colagem de fragmentos da voz do *rapper*, não permite uma narrativa coerente sobre a periferia, o que, associados à vertigem das imagens captadas a partir do carro em velocidade, à escuridão do ambiente e à música acelerada, exibem-na como território inapreensível, assustador, ainda que excitante.

Em ambos os momentos, no entanto, será o efeito videoclipe o responsável pela representação possível do subúrbio: de um lado, a possibilidade de a periferia adquirir significado a partir do *rap*, de suas letras, de seu modo de se enunciar por imagens e sons; de outro, a sensação sempre latente de que aquilo que se mostra não pode ser decifrado. Logo, é pelo uso da *imagem-clipe*⁷² que a periferia se

72 “Plano curto, compassado de acordo com a trilha estabelecida”. (JULIER, MARIE, *Lendo as imagens do cinema*, 2009, p 259)

inscreve como *locus* simbólico pouco representável, cujos códigos vão, paulatinamente, tornando-se opacos aos olhos do espectador. Nesta perspectiva, as próprias estratégias tipicamente associadas ao videoclipe são manipuladas a fim de se construir tal representação, pois:

No videoclipe os procedimentos de criação, tanto do cinema como do vídeo, aparecem invertidos criando característica na imagem como descontinuidade, ruptura, rasuras, deformações, desconstruções e todo tipo de características que servem a este propósito. (FARO, 2008, p 62)

Um ponto fundamental a ser ressaltado é, a nosso ver, o fato de que, em *O Invasor*, há o uso do videoclipe visando construir sempre uma imagem que coloca, para o espectador, a si mesma como representação problemática. Ou seja, contra a naturalização do efeito, segundo a qual o videoclipe seria uma modalidade transparente da representação cinematográfica contemporânea, há no filme de Brant uma preocupação em valer-se do *falso-raacord*⁷³, do desfocamento, da granulação, das cores frias na fotografia, do tremor da lente, sempre visando ressaltar um conflito instalado entre o que se mostra e o que se oculta para além desta mesma representação. A periferia, nesta perspectiva, é também o lugar no qual as personagens não são identificadas moralmente ou mesmo em seus *papéis actanciais* (não sabemos qual a relação de Anísio com a cabeleireira, sua ligação com o tráfico de drogas, nem mesmo compreendemos as intenções dos homens que estão em volta de Marina no Bar). Do mesmo modo, as canções de Sabotage não nos darão muitas pistas sobre o que é a periferia, a não ser que compreendamos seu dialeto próprio, seu *ethos* específico. Levando-se em conta um público de cinema tipicamente identificado à classe média, o efeito videoclipe cumpre, dentro da trama proposta, a função de gerar certo desconforto, sobretudo pela opacidade que se instaura em forma e conteúdo. Ao valer-se de um imaginário-midiático que antecede as possibilidades de enunciação da periferia, destaca-se também que, caso não estejamos organicamente situados em relação a ela, nossa compreensão será prejudicada. Assim, o *rap* de Sabotage torna-se discurso esotérico e a tensão

⁷³ Dá-se quando, na ligação formal e semântica entre dois planos, há uma ruptura na continuidade do movimento, como se fosse "(...) uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação" (AUMONT, 2003, p. 116)

cresce, na medida em que o que se vê no filme não necessariamente pode ser decifrado pelo espectador.

Ainda com base na sequência analisada, entende-se que, no plano diegético, há também uma desconstrução estabelecida em torno da visão de Marina sobre a periferia. A princípio, o passeio proposto por Anísio é encarado com curiosidade pela personagem que, deslocada de seu mundo burguês, defronta-se com uma realidade distinta e, em boa medida, hostil. Mesmo a cena quase cômica em que Anísio não consegue convencer a cabeleireira a tratar o cabelo da jovem, já se nota que há uma falha de comunicação entre ela e as personagens daquele meio. Embora ela encare as situações embaraçosas com certo humor e leveza, não se desenvolve um suposto processo de aprendizado. Ao contrário, Marina aos poucos compreende que, se antes se encontrava deslocada no mundo de negócios e interesses do pai e do avô, agora continua sem lugar, apenas tocando a superfície de um território desconhecido. Ainda que faça sexo sem camisinha com Anísio, ainda que um suposto lance melodramático pudesse definir a atuação passional de ambos, só lhes poderia ser dado um papel trágico, no qual as possibilidades de conciliação entre classes, de compreensão de um mundo pelo outro (periferia e centro) são inviáveis. Por isso, Anísio, no final da sequência, dirá que ele e Marina são Romeu e Julieta, e não Adão e Eva, como ela ingenuamente lhe propusera.

Assim como Marina, o espectador é levado a compreender a periferia como zona pouco permeável, no qual a euforia da descoberta, inicialmente embalada pela canção “Na Zona Sul”, de Sabotage, vai cedendo lugar a uma representação fragmentada, na qual o espaço visado repele a invasão simbólica. Uma falha comunicativa se estabelece. Ainda que se reconheçam os códigos do imaginário-midiático reaproveitado (o *rap*, a música eletrônica, o videoclipe), há uma relevante fração de desvios que não permite que imagem e som remetam a uma maior familiaridade, ao mundo estabelecido do clichê, no qual habitualmente se pode sentir-se em casa. Destarte, parece ser reveladora a cena em que Marina, após manifestar simpatia pelas personagens do bar onde Anísio a levou (figura 33), exhibe em seu rosto a desolação, o desamparo de quem não pode sentir-se acolhida pelo que está em volta (figura 34).



Figura 33 (00:48:55)



Figura 34 (00:49:42)

4.5 A invasão do centro: falência moral, violência e impasse político

Anísio é a personagem que conecta periferia e centro. Portador da violência instrumentalizada, ele tem a possibilidade de invadir um espaço social que, de outro modo, ser-lhe-ia inviabilizado. A violência é a moeda de troca corrente entre centro e periferia. Nesta perspectiva, pode-se dizer que o tom político em *O Invasor* reside justamente nesta constatação de que a cidade, ainda que cindida (marcada por processos de exclusão simbólica e territórios demarcados), representa-se como um todo complexo, articulado por vozes sociais em conflito que, a partir do momento em que são postas em diálogo, revelam, ainda que parcialmente, o funcionamento de uma engrenagem perversa, na qual centro e periferia estão em íntima correspondência.

Um primeiro ponto a se considerar é que, em *O Invasor*, centro e periferia compartilham a mesma falência moral. Anísio, ao adentrar o mundo dos negócios de Giba e Ivan, age com naturalidade justamente porque tem consciência desta prerrogativa: aqueles que o contrataram pensam como ele, são violentos como ele. Nesse sentido, a obra abre-se para o social expondo a tese da falência moral entre as classes sociais que, para além do esquematismo das personagens na trama, desvela-se também no uso sofisticado do efeito videoclipe e no caráter narrativo das vozes enunciadas nas canções.

É o que ocorre na sequência conduzida pela canção “Ninguém presta”, da banda Tolerância Zero. A canção é desenvolvida em um largo trecho da sequência que mostra, em pouco mais de um minuto, a cena do crime (o carro abandonado de

Estevão), o velório e a entrada de Anísio na construtora para cobrar o pagamento pelo serviço. Novamente explorando o efeito videoclipe, temos uma canção *hardcore* que, como *cue*⁷⁴ que se prolonga em pouco mais de um minuto e meio, dita o ritmo da montagem em planos curtos e cortes bruscos. A câmera-na-mão, em movimentação frenética para os lados, reitera a harmonia pesada da canção, marcada por acordes dissonantes de guitarra elétrica, andamento rápido e vocais guturais. Novamente, a letra da canção exerce uma função narrativa ao conduzir as cenas da sequência:

Bem-vindo ao pesadelo da realidade!
 Você não consegue fugir da estupidez
 Algo grita em sua mente
 Falando daquela puta, vadia
 Grampeada por todos
 Seu corno prega seu olho
 Não tente se esconder do medíocre que é
 É tudo insano, todos são doentes
 Eu, você, a vadia, todos doentes
 Ninguém presta!
 Eu, você, a vadia, ninguém presta!
 Eu, você, a vadia, ninguém presta!
 Eu, você, a vadia, ninguém presta!
 (BRANT, 2001, 00:23:17 – 00:25:04; transcrição nossa)

A princípio, a letra, em acordo com o tom cinza da fotografia e o desenvolvimento da trama, reforça a ideia de que o centro é um lugar no qual se manifesta o “pesadelo da realidade”, repleto de gente “medíocre”, uma vez que “ninguém presta” (inclusive, o próprio sujeito enunciado na canção). Nas cenas visualizadas, tal proposição é reiterada pela câmera quando mostra a falsidade do pranto de Giba na cena do crime, a presença circunspecta de Ivan no velório de Estevão (figuras 35 e 36), ou ainda, quando a câmera ocupa a posição de Anísio entrando na construtora, a partir da qual associamos a depreciação moral enfatizada na letra aos funcionários da empresa visados pela lente subjetiva (figuras 37 a 39).

⁷⁴ Segundo Berchmans, “(...) cada trecho da música de um filme é um *cue*, por menor que seja. Sendo assim, há filmes que podem ter dezenas de *cues*, dependendo dos pontos de entrada e saída da música.” (BERCHMANS, 2006, p. 31-32)



Figura 35 (00:24:10)



Figura 36 (00:24:40)



Figura 37 (00:24:58)



Figura 38 (00:25:03)



Figura 39 (00:25:08)

O tema da falência moral aparece, por diversas vezes, na fala e nas atitudes de várias personagens, como na novela literária. Nesta perspectiva, é interessante notar que a personagem de Anísio é determinante para compreender a questão: o matador é alguém que vem da periferia executar um crime para homens do centro. Ao terminar o serviço, decide, por meio de chantagem, tornar-se sócio da

construtora, tornar-se também um homem do centro (morar na casa de Estevão, ir a baladas caras, usar roupas de marca, relacionar-se com pessoas abastadas, etc.). Anísio, portanto, compartilha o mesmo objeto-valor (*status* social, dinheiro) de Giba e Ivan. Sobre a tipificação da personagem Anísio, Aragão aponta:

Não se trata propriamente de um excluído, mas de um incluído do lado de fora. A ele são oferecidos todos os mecanismos detonadores do desejo de consumo, mas é interdito o seu acesso aos próprios objetos de consumo. Por outro lado, não pode participar das benesses dos princípios humanistas modernos do Estado de Direito, mas é facilmente alcançável pelo braço punitivo da lei. Além disso, a outra parte – a dos incluídos - não se contrapõe radicalmente em termos éticos ao mundo dos que vivem à margem da lei. O crime pode ser o laço que as une. (ARAGÃO, 2011, p 68)

Anísio, portanto, executa uma *performance* arrivista que, no vale-tudo social, sobrepujaria as diferenças de classe, agora minimizadas e açambarcadas por um mesmo projeto individualista e amoral de inclusão dos sujeitos na realidade socioeconômica.

A “distopia urbana” que pode ser depreendida no filme⁷⁵, deslocada de um horizonte político mais evidente, suscitou também uma leitura negativa de parte da crítica. A princípio, alegou-se que o nihilismo político apresentado no filme, na verdade, apenas reiterava certa vertente contemporânea que haveria tomado por mote criador uma percepção depreciativa do país, já instituída no próprio imaginário coletivo. Em resenha ao filme, Almir de Freitas afirmou:

O *Invasor* representa apenas o ápice de um tipo de cinema que, amparado numa produção literária, há anos vem procurando, com maior ou menor eficiência, dar conta da realidade do país. Nessa evidente dificuldade, o que se acabou cristalizando foi um gênero que simplesmente imita o imaginário coletivo, hesitante entre o mero entretenimento de suspense e o denunciamento vazio. (FREITAS, 2002, p. 44)

Em outra resenha crítica, afirmou-se que *O invasor* seria um *thriller* policial mal composto, sobretudo pela inverossimilhança narrativa e pela forçada vilanização

⁷⁵ Para Lúcia Nagib, *O invasor* seria uma “distopia urbana” na medida em que, ao criar uma representação particular da cidade, fugindo ao registro puramente documental, proporia uma leitura pessimista e exacerbada da decadência moral metropolitana (ver NAGIB, 2006, p. 159)

de todas as personagens. Por fim, apontou-se ainda certo descompromisso do diretor ao não possibilitar uma visão mais clara de como a violência percorre o tecido social, o que tornaria o filme pouco propício para uma interpretação mais adequada da realidade brasileira:

O que incomoda em *O Invasor* é a inesperada isenção do diretor. Seu filme põe na tela o caos social e o clima de degradação moral do Brasil atual, mas o faz de fora, sem causar no espectador o estupor que poderia tornar a obra relevante, do ponto de vista artístico e social. (MERTEN, 2002, p. 14)

A reivindicação do crítico a uma tomada de posição do diretor em sua obra supõe que, em um filme bem acabado, o autor deveria manifestar, pelas pistas do enunciado, uma conclusão ética sobre o que expõe, construindo um discurso interpretativo da realidade exibida. Em outra via, parte da crítica percebeu, a nosso ver de maneira acertada, que justamente a força do filme viria desta incapacidade de a narrativa encerrar-se em uma tese interpretativa da realidade social brasileira:

E a grandeza maior do filme (...) é justamente a de tornar não só o personagem de Miklos, como o universo que ele representa, "o outro". Talvez esta seja a principal diferença do filme de Brant: ele não ignora a realidade brasileira, mas também não pretende filmá-la como se fosse um dos "manos". Ele não pretende solucionar e qualificar de cima para baixo uma situação muito mais complexa do que poderia conseguir, tanto quanto não a pode mais negar. (VALENTE, 2001)

Conforme analisamos no tópico anterior, a representação da periferia não possibilita uma interpretação, mas antes expressa, pelo efeito videoclipe utilizado e pelo próprio relacionamento entre Anísio e Marina, o puro reconhecimento visual de um território ora hostil, ora excitante, mas não decifrável. Por outro lado, quando a câmera vai ao centro da cidade, invade a boate, a academia, o lar burguês, a empresa, não se estabelece uma zona de conforto, pois se trata de valorizar, na ação dramática, a ocupação simbólica desse espaço pela presença de Anísio e seu mundo social. Uma das cenas em que a invasão ao centro ocorre de modo inusitado dá-se quando o pistoleiro, valendo-se do enredamento de chantagem que criou na relação com Giba e Ivan, vai à construtora com um amigo *rapper* (Sabotage) em busca de dinheiro para financiar o seu CD. Aqui, a câmera registra, em um só plano,

a chegada da dupla ao escritório da firma. Após ser apresentado a Giba e Ivan, Sabotage é centralizado no enquadramento e inicia um *rap* junto com Anísio. A cena um tanto insólita desenvolve-se com a câmera percorrendo o escritório e, em acordo com a canção executada, movimentando-se de modo ritmado, acompanhando a música (figura 40). Dada a situação improvável, a cena adquire certa tonalidade cômica por conta do constrangimento de Giba e Ivan, ao mesmo tempo em que apresenta Anísio e Sabotage como figuras intimidadoras (figura 41), até porque o rap cantado, de difícil compreensão, começa com a frase “Não sei qual que é, se me vê dão ré” (BRANT, 2001, 00:55:34).



Figura 40 (00:55:49)



Figura 41 (00:56:55)

O humor da cena, de certa forma, atenua a postura ameaçadora dos “invasores”, mas não gera uma maior identificação com as personagens. Por mais que o espectador⁷⁶ seja convidado pela câmera a aderir ao ritmo do *rap* executado na sala, resta algo de obscuro e violento, tanto na letra da canção, quanto na fala intimidadora de Anísio. Em suma, nota-se novamente que, no momento em que a periferia penetra o centro, não há possibilidade de entendimento de um pelo outro, assim como a câmera não permite que o mundo simbólico trazido por Anísio seja integralmente compreendido.

Em suma, pode-se afirmar que, em *O Invasor*, o ponto mais forte não é a revelação de uma tese complexa sobre a realidade brasileira vigente no início dos anos 2000. O ponto forte é justamente o fato de que o filme tematiza a fissura entre

⁷⁶ Compreende-se aqui o espectador como sinônimo de enunciatário que pode ser apreendido através das próprias estratégias discursivas do texto fílmico e suas projeções.

a realidade social e o próprio olhar cinematográfico, criando perplexidade ao espectador na medida em que a narrativa apresenta uma trama esquemática com personagens planas (à exceção de Anísio), enquanto a representação da cidade faz-se de maneira fragmentada, pouco assimilável e compreendida apenas sob o signo da violência:

Cada ambiente que aparece na tela explica os personagens. Os muitos temas são apenas esboçados, e a narrativa segue adiante, acelerada. Os dados e estilhaços se acumulam e formam um todo multifacetado. (...) Com "O Invasor", São Paulo ganha uma existência cinematográfica à altura de sua complexidade protéica. Alguns dos incontáveis mundos paulistanos, que convivem segregadamente e só se interpenetram sob o signo da brutalidade e do medo, são recriados com brio pelo diretor Beto Brant. (CONTI, 2002, p. 14)

De modo geral, assiste-se a um *thriller* policial eficiente enquanto a câmera nos apresenta uma cidade que, longe de ser mero cenário para a *imagem-ação* ou documento, revela-se como um espaço hostil e multifacetado. Mais do que contar a história de um herói arruinado por uma falha de caráter (Ivan), a narrativa cinematográfica amplia os pontos de vista, por vezes valendo-se das letras de canções que, de certa forma, compõem um coro trágico para o drama, potencializando o viés distópico e a impossibilidade de fuga do protagonista frente à voragem urbana. Em uma das últimas cenas, assistimos Ivan vagando pelas avenidas paulistanas e, após se envolver em um acidente de trânsito, caminha tropeçadamente por uma rua pouco iluminada (figura 42). Em um plano longo, vemos a personagem sentir náuseas enquanto observa amedrontada o espaço em volta (figura 43). A saturação em verde e a granulação reforçam o tom expressionista disfórico, enquanto o refrão da canção exclama:

Boom!! A bomba vai explodir
Ninguém vai te acudir
Sociedade destrói sua vida
Capitalismo por aqui suicida.

(BRANT, 2001, 1:29:25)



Figura 42 (01:27:49)



Figura 43 (01:29:08)

Por fim, poderíamos dizer que o modo como se entrelaçam vozes sociais na representação da cidade, sobretudo para referendar a tese da falência moral e da vitória ideológica do capitalismo no imaginário das classes sociais, resulta em uma leitura distópica da metrópole paulistana ou, por extensão, da realidade brasileira urbana do início do século XXI. Ao mesmo tempo, a opacidade da forma fílmica leva à superação do *thriller* e mesmo do efeito documental insinuado pela câmera-na-mão. Mais do que alimentar o suspense ou apresentar de modo convincente a realidade social, *O invasor* cumpre o papel político de tratar justamente do esvaziamento político da representação. As vozes, sons e imagens que compõem o grande mosaico social não podem ser facilmente compreendidas na difícil ponte para o outro, sobretudo quando o arrivismo torna-se a regra social e o individualismo impede a constituição do que poderia ser a *res publica*. O fato de Anísio relacionar-se com Marina não significa uma utópica conciliação de classes, típica do melodrama, mas ao contrário, apenas reforça a tese de que as classes sociais antagônicas deverão continuar a guerra de sempre, só que orientadas pela mesma crença no capital e em suas formas de consumo, entretenimento e violência. Nessa direção, Lúcia Nagib considera:

O invasor é um filme de ficção. Porém, a ficção pode revelar até mais que o documento através da análise crítica. É o que faz o filme ao atualizar o *thriller* policial com a introdução da linguagem do videoclipe como espaço privilegiado para a representação da alienação contemporânea. Nesse sentido, o personagem de Marina, vivendo só de diversão e movida a drogas e baladas, num tempo desprovido de propostas políticas, é talvez a principal revelação do filme enquanto sintoma do capitalismo tardio. (NAGIB, 2006, p. 177)

Não por acaso, Marina é a personagem que é focalizada na última cena do filme. Destituída de maiores falhas de caráter, apresenta um comportamento ora autômato, ora infantil, deixando-se guiar pela aventura e pelos seus desejos, sempre estimulados pelo consumo de drogas. O espectador/enunciatário, que é estimulado a identificar-se com a personagem não tão corrompida moralmente como as outras, coloca-se atrás da câmera que vigia o sono da jovem (figura 44). Um sono tranquilo afinal, em meio a lençóis e paredes brancas, indiferente à violência que continua à espreita.

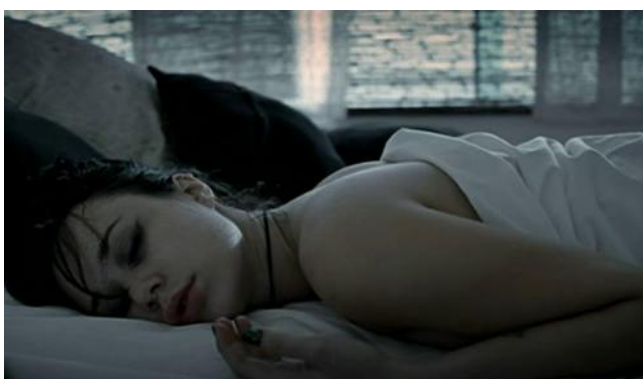


Figura 44 (01:32:30)

A partir de Marina, pode-se depreender um impasse político: a de que, no início dos anos 2000, destaca-se uma nova geração adormecida, entorpecida pelo hedonismo que o capital impôs sobre a cultura contemporânea, mas em boa medida oprimida e portadora de marcas deixadas pela violência disseminada no tecido social. De todo modo, o filme procura apenas expressar esse mal-estar e, evitando o realismo ingênuo, não imprime um discurso moralista ou uma tese sociológica sobre a nação. Nessa perspectiva, *O Invasor* foge à interpretação redentora da realidade e também ao niilismo político (conforme parte da crítica supôs erroneamente). Distante do mandato-popular exercido simbolicamente pelos cineastas durante o Cinema Novo, o filme de Brant não tem a pretensão de interpretar a realidade, muito menos representar o povo, a cultura popular ou ainda criar consciência revolucionária ao deslindar as relações entre opressores e oprimidos. Anísio não é Antônio das Mortes, o jagunço que toma consciência de sua função na estrutura de classes e se

rebela contra os latifundiários a quem servia ⁷⁷. O matador urbano representa, como as outras personagens, a vitória ideológica do capitalismo neoliberal no início do século XXI, mesmo em momento econômico e político conturbado no país, em que se avultavam as tensões entre as classes sociais. É o mal-estar, colocado em forma e conteúdo, sem estetizar a miséria e a violência que o liga a melhor tradição do cinema engajado brasileiro. O final em aberto afirma, portanto, uma ponte entre a ética e a criação estética, fortalecida na sinérgica relação entre literatura e cinema.

⁷⁷ A personagem aparece em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), ambos dirigidos e escritos por Glauber Rocha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A migração narrativa ocorrida em *O invasor*, cujo processo transcriativo entre literatura e cinema procuramos analisar neste estudo, aponta para novas perspectivas de abordagem do objeto artístico na contemporaneidade. As mídias envolvidas no percurso migratório acrescentam possibilidades específicas de criação estética na estruturação narrativa. Compreendê-las em sua relação direta entre produtor e receptor (leitor/espectador) torna-se fundamental quando se percebe que os gêneros literários e cinematográficos se hibridizam, circulam por entre nichos expandidos de consumo cultural, em acordo com o movimento econômico imposto a ele e, também, em acordo com as novas tecnologias de arquivamento, produção, distribuição e reprodução dos objetos culturais.

Frente a isso, esse trabalho procurou compreender as narrativas de *O invasor* em seu contexto material de produção, apontando a aproximação que ocorreu, a partir dos anos 1990, entre o Cinema da Retomada e a literatura contemporânea brasileira. Tal investigação possibilitou, a nosso ver, compreender melhor as potencialidades e dificuldades impingidas à criação estética nos campos literário e cinematográfico. A parceria entre Marçal Aquino e Beto Brant está inserida nesse contexto e, em boa medida, responde positivamente a ele, pois se preocupa em elaborar textos com complexidade e qualidade estética, não aderindo às facilidades de certas narrativas transmidiáticas voltadas ao consumo ampliado. É importante destacar esta especificidade do processo transcriativo, pois reafirma, ainda, a possibilidade de o artista criar obras significativas do ponto de vista estético e político, sobretudo num momento em que os produtos culturais passam a ser arregimentados por grandes grupos empresariais e cada vez mais catalogados em sua função de mercadoria. No caso da escrita de Marçal Aquino, assimilar a linguagem cinematográfica pela prosa de ficção significa a constituição de um estilo próprio, o reconhecimento de que a escritura literária se vale do imaginário cinematográfico para constituir-se como narrativa:

Escrevo do jeito que posso, na verdade. O estilo é sempre o limite de cada escritor, No meu caso, a letra soa visual. Tem a ver com a linguagem do cinema, visto já na infância, e com

quadrinhos, pelos quais fui muito apaixonado. E tem também a ver com o jornalismo, em especial na tentativa de mostrar clareza e concisão. (AQUINO, 2008)

Sobre o filme *O invasor*, conforme procuramos mostrar, não há a preocupação em se elaborar, tanto no plano de conteúdo como no plano de expressão, uma obra de maior apelo comercial. Não por acaso, o filme provocou reações adversas por entre plateias e críticos. Conforme bem apontou o crítico de cinema, Luiz Zanin Oricchio, no filme dirigido por Beto Brant:

(...) Ninguém é herói, ou sequer anti-herói. Nenhum personagem se oferece como modelo viável de identificação para o espectador. O final em aberto aponta para várias direções e não existe redenção em nenhuma delas. Esse final em acorde dissonante tem deixado em choque plateias (sic) que viram *O Invasor* em pré-estréias (sic). Não há aplausos, não há lágrimas. Apenas perplexidade. Talvez seja o preço que o filme tem a pagar pelo retrato sem complacência que faz de um condomínio social falido. (ORICCHIO, 2002)

Ora, se uma obra cinematográfica ainda é capaz de produzir perplexidade junto ao público que a recebe, é porque se rompeu o processo de reconhecimento que o receptor, de modo pouco atento, por vezes espera da narrativa fílmica. Conforme analisou Walter Benjamin, o espectador de cinema é um receptor *distraído* (BENJAMIN, 1987, p. 193), o que significa dizer que, diferentemente do receptor de arte anterior ao predomínio das técnicas de reprodução, não é pela via da contemplação que o cinema pode produzir a reflexão sofisticada e a fruição estética (supostas, no passado, pelo defrontar-se com o objeto aurático). Sem *aura*, o cinema substitui a contemplação pelo olhar distraído como possibilidade de apreensão pelo receptor. Este público amplo, que se reúne em um cinema, pode ser afetado muito mais pelo choque sensorial compartilhado do que pela fixação do pensamento contemplativo do homem isolado no espaço, individualmente estimulado a imergir na realidade da obra de arte. Nesta perspectiva, este trabalho procurou analisar os potenciais efeitos de choque construídos a partir do uso criativo da câmera-na-mão, da música e da fotografia, além da apropriação da trama literária que, em boa medida, possibilitava também um grau de estranhamento em relação ao gênero *thriller* e às convenções da narrativa policialesca. O filme, inspirado em

um texto literário incompleto e guiado por um roteiro pouco prescritivo (poucas rubricas e diálogos rápidos), ampliou as possibilidades de estranhamento à medida que cada recurso da linguagem cinematográfica, em sua potência plurimidiática, estimulava uma percepção pouco convencional, sobretudo no que tange às representações da violência no cinema mais recente. No difícil processo de transcrição entre literatura e cinema, o filme usa a seu favor a mídia verbal/escrita, acrescentando, sobre o texto literário e roteiro, um tom de oralidade inovador e explorando eficientemente a expressão visual. Em termos gerais, o filme dirigido por Brant cumpre com êxito as recomendações de Marcel Martin, formuladas em 1955:

O maior perigo que correm os diretores no que diz respeito ao diálogo é o de fazer prevalecer a explicação verbal sobre a expressão visual: estou querendo dizer que todo o enredo puramente verbal deveria se reduzir ao mínimo em cinema, já que a imagem é capaz de mostrar os acontecimentos, mas sobretudo que, através dos meios à sua disposição (a metáfora e o símbolo em particular, mas também os movimentos da câmera, os ângulos de filmagem, os enquadramentos, os ruídos), o filme pode significar sem ter que dizer, ou seja, pode transpor o sentido do plano da linguagem verbal para o da expressão plástica (p.177).

Ao abordar as narrativas literária e cinematográfica de *O Invasor*, este estudo valeu-se de material teórico referente aos dois campos e, de modo desafiador, tentou mesclá-lo no processo de análise. Assim, entendeu-se que a literatura de Marçal Aquino, ao incorporar recursos da sétima arte, pode ser estudada levando-se em conta, também, instrumentos da crítica cinematográfica. O mesmo ocorre com o filme dirigido por Beto Brant, pois, em seu diálogo com o texto literário, abre a possibilidade de se reconhecer até que ponto a construção de personagens e o uso narrativo da câmera leva a uma apreciação crítica geralmente aplicada à literatura.

Nesta perspectiva de análise dos objetos estéticos, procurou-se desenvolver uma reflexão pautada, a princípio, por instrumentos de análise semiótica do texto, colocando ainda o problema da imagem na literatura e no cinema como fundamental para se articular as relações entre os dois campos. Sobre o estudo semiótico do texto, parece cada vez mais evidente que tal abordagem tende a ser muito eficaz no estudo das narrativas contemporâneas, uma vez que, ao mesmo tempo em que se

vincula à crítica literária de matriz estruturalista, admite uma perspectiva multiteórica que visa responder às demandas internas que cada texto exige. Por outro lado, admite também o estudo da obra como discurso que se enuncia em determinado contexto sócio-histórico:

(...) o texto só existe quando concebido na dualidade que o define — objeto de significação e objeto de comunicação — e, dessa forma, o estudo do texto com vistas à construção de seu ou de seus sentidos só pode ser entrevisto como o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação do sentido. (BARROS, 2005, p. 12)

Quanto ao problema da imagem, procurou-se mostrar que, assim como a literatura folhetinesca sedimentou as bases representativas do cinema clássico, é agora o cinema quem dá à literatura certo modo de se olhar o mundo, por vezes condicionando a percepção da representação literária à *imagem-ação* desenvolvida a partir da montagem-padrão cinematográfica. Isso explica nosso esforço em relacionar o conceito deleuziano à narrativa literária, visando mostrar como a percepção da realidade está imbuída de cinema, o que desvela o jogo entre *real* e *simulação* como tema central para as artes no pós-modernismo. Tal constatação é fundamental para escapar ao realismo ingênuo que uma leitura rasa da novela ou do filme poderia supor.

Mais uma vez, reitera-se que é o próprio objeto artístico que cria suas demandas de análise. Produzido em determinado contexto histórico, exige que se esteja atento às suas marcas enunciativas, ao modo como sua configuração midiática determina suas possibilidades de expressão, tornando-o compreensível ao receptor. O receptor, por sua vez, situa-se também em uma época definida, portando valores histórico-culturais, condicionados também por questões de classe, gênero, etc. Isso explica porque procuramos ressaltar a *paixão* do medo no centro da narrativa literária, pois se vê que a novela dialoga diretamente com a realidade metropolitana brasileira do início do século XXI, na qual tal sentimento adquire uma amplitude social e, até mesmo, industrial. Explica também a longa exposição sobre os usos sociais e culturais da câmera-na-mão, visando compreender suas implicações na história do cinema e no filme de Brant (se estivéssemos em outro momento histórico, o uso do recurso indicaria outros efeitos e outras leituras).

Por fim, compreende-se que a migração narrativa desenvolvida entre literatura e cinema em *O invasor* cria condições específicas de análise que, conforme procuramos demonstrar, fica mais rica quando estudada em sua integralidade. Há especificidades e limitações que as próprias mídias impõem ao discurso literário e cinematográfico e, também por isso, pode-se avaliar o caráter supletivo que uma narrativa assume em relação à outra no processo transcriativo. A partir desta condição relacional, ocorre a criação estética. Se no texto literário há em geral maior possibilidade de aprofundamento psicológico, o filme pode atingir um nível de representação social mais alto, sujeito que está à interferência de diversos atores na produção e à distribuição de pontos de vista pelo uso narrativo da lente. Contudo, é pela capacidade artística de elaboração estética que tanto filme quanto texto literário podem se tornar relevantes na compreensão histórica do presente, o que, a nosso ver, *O invasor* possibilita ao relançar um olhar político sobre a nação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco Antonio de. O Cinema Policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. *Caderno de Ciências Humanas – Especiaria*. V. 10 n. 17, junho de 2007.

AQUINO, Marçal. “Escritor, Marçal Aquino aposta no cinema para ganhar público”. In: *Reuters Brasil*. 15 de outubro de 2013. Disponível em: <<http://br.reuters.com/article/idBRSPE99D07720131014>>. Acesso em 20 de outubro de 2013. Entrevista concedida a Kirsti Knolle.

_____. “Marçal Aquino: roteiro, entrevistas, cinema”. In: *Webwriters Brasil’s*. Setembro de 2010. Disponível em <<http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/marcal-aquino/>>. Acesso em 22 de outubro de 2011. Entrevista concedida a Alexandre Gennari.

_____. *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002. (Coleção Carpe Diem)

_____. “O livro é um cinema dentro da cabeça do leitor. Entrevista”. In: Sesc TV. Agosto de 2008. Disponível em: <http://www.sesctv.org.br/revista.cfm?materia_id=35>. Acesso em 22 de maio de 2010.

ARAGÃO, Aurélio Orth de. *Por onde anda o autor? : a trama da autoria entre o cinema e a literatura brasileiros contemporâneos*. Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AZULAY, Jom Tob. “Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI.” In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. (Coleção Cinema no Mundo. Volume II). (p. 65- 97)

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance.” In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. et al. 4 ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. (p. 397-428)

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E. G. G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARCELLOS, Marília de Araújo. *O sistema literário brasileiro atual: pequenas e médias editoras*. 2006. 149 f. Tese de doutorado (Departamento de Letras PUC-RJ) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BARREIRA, César. “Matadores de aluguel: códigos e mediações”. In: *Revista de Ciências Sociais*, V 37, nº 1, 2006.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4.ª edição. São Paulo: Ática, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.

_____. *À Sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. Trad. Suely Bastos. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. “Big Brother: telemorfose e criação de poeira?” In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, Edipucrs, nº 17, abril de 2002.

BAUMAN, Zigmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAZIN, André. “O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação”. In: *O Cinema: Ensaio*. Trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. (p. 233-257)

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____ . *Obras escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (p. 165-196)

_____. “O autor como produtor - Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (p 120-136)

_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Brasiliense: 1987. (p. 197-221)

BENTES, Ivana. “O espetáculo do contradiscurso”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 18 de agosto, 2002.

_____. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. In: *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, n. 15, dezembro de 2007, p. 242-255.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 2 ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

BEZERRA, Silvia de Paula. *O invasor: do roteiro ao filme*. 2008. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

BOLAÑO, César; MANSO, Anna Carolina. “Para uma economia política do audiovisual brasileiro. Cinema, televisão e o novo modelo de regulação da produção cultural”. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e Economia política*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. (p 82-97)

BONASSI, Fernando. "Entrevista com Fernando Bonassi - por Alexandre Gennari". 2011. In: *WebWritersBrasil*. Disponível em < <http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/fernando-bonassi/>>. Acesso em 22 de março de 2012.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea de cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. (p. 277-301)

BOURDIEU, Pierre,. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRANT, Beto. "Beto Brant em entrevista exclusiva". In: *Revista de Cinema*. 26 de abril de 2012. Disponível em < <http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2012/04/beto-brant-em-entrevista-exclusiva-para-a-revista-de-cinema/>>. Acesso em 27 de maio de 2013. Entrevista concedida a Gabriel Carneiro.

_____. "Brant vem à Unicamp com seu cinema literário". In: *Jornal da Unicamp*. Ed. 324. 28 de maio de 2006. Disponível em < http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2006/ju324pag12.html>. Acesso em 22 de agosto de 2010. Entrevista concedida a Álvaro Kassab,

_____. "Entrevista com Beto Brant". In: BRUM, Alessandra Souza Mellet. *O processo de criação artística no filme O invasor*. 2003. 218 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade de Campinas, Campinas, 2003. (p. 109-119)

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BRUM, Alessandra Souza Mellet. *O processo de criação artística no filme O invasor*. 2003. 218 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992. (p. 31-46)

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995

_____. *Cultura Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Ed.USP, 2003.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. (p.199-215)

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 3ª. Ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHKLOVSKY, Viktor. "A arte como procedimento". In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978. (p. 39-56)

CLÜVER, Claus. "Da transposição intersemiótica". Trad. Thais Flores Nogueira Diniz. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (p. 107-166)

_____. "Intermedialidade". In: *Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes (UFMG)*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2007.

CONTI, Mario Sérgio. "O invasor: estilhaços viram um todo multifacetado". In: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 14, 05 de abril de 2002.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: Modernismo e cinema em Mario de Andrade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Violência, marginalidade e espaço na narrativa brasileira contemporânea". In: *Diálogos Latinoamericanos*, nº 11, p. 72-82, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Antonio Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: _____. *A forma do filme*. Trad. Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 176-224.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. “Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores”. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Espécies de espaços: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (p. 163-178)

_____. *Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio / 7letras, 2011.

_____. “Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia”. In: *Revista Ciberlegenda*, ano 9, n. 17, p. 1-15, maio de 2007.

FIORIN, José Luiz. “Algumas considerações sobre o medo e a vergonha.” In: *Revista Cruzeiro Semiótico*. Porto, Portugal: Associação Portuguesa de Semiótica, nº 16, p. 55-63, janeiro de 1992.

FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, número 8, p. 162-186, julho 2005.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. IN: _____. *Ditos & Escritos Vol. III* – Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos por Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Altran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009. (p 264-298)

FREITAS, Almir de. “Violência vazia.” In: *Revista Bravo!* V. 5, nº 55, p. 44-48, abril de 2002.

GENETTE. Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção*, Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade do consumo*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n.12, p.16-26, jun., 1985.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. “Transformações da imagem na pós-modernidade”. In: _____. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. Org. e Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. (p. 115-144)

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Trad. Suzana Alexandria. 2ª ed. São Paulo : Editora Aleph, 2009.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

LOPES, Denilson. “Entre a literatura e o cinema”. In: SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther (orgs). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (p. 23-33)

LORENÇATO, Arnaldo. “Com uma leva de bons roteiristas, cinema nacional vive fase feliz.” In: *Gazeta mercantil*, 8 mar. 2002. Disponível em: <http://br.geocities.com/marcal_aquino/NOTICIAS/roteiro.html>. Acesso em 13 de novembro de 2012.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. Tradução de Flávia Cera. In: *Revista Sopro*, nº 20, janeiro de 2010.

MACHADO, Roberto. “Deleuze e a crise do Cinema Clássico”. In: *Do abismo às montanhas*. Vitória: Fundação Vale, 2010, p. 200-209.

MACIEL, Kátia. "Mediações Culturais no filme O invasor: Interseções entre a música e o cinema." In: *Revista Contracampo* (UFF), Nº 21, Niterói, p. 217-230, Agosto de 2010.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MELLO, Luis Carlos Migliozi F. de. "As paixões semióticas em "A escola da noite", de Rubens Figueiredo". 2011. Texto cedido pelo autor para fins acadêmicos.

_____. "Reflexões sobre o medo: um olhar semiótico". In: *III Congresso Internacional de Semiótica, 2007*, Vitória - ES. Anais do III Congresso Internacional de Semiótica - Semiótica das Interações Sociais. Vitória: Org.: Maria Auxiliadora Corassa e Moema Martins Rebouças. v. I. 2007, p. 1-9.

MERTEN, Luiz Carlos. "Ninguém presta e o espectador fica meio perdido". In: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 05 de abril de 2002. (p. 13-14)

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRANDA, Suzana Reck; TEREZANI, João Henrique T. "A invasão do cotidiano em *O invasor*: música popular como referente legitimador do "real". In: *Revista Mídia e Cotidiano* (UFF), n. 1, Rio de Janeiro, abril de 2013. Disponível em: <http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midecot/article/view/22>. Acesso em: 13 de junho de 2013.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Trad. Antonio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MORISAWA, Mariane. "Paulo Miklos: tem titã na telona". In: *IstoÉ Gente*. 10/12/2001. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/123/reportagem/paulo_miklos.htm. Acesso em 14 de julho de 2009.

MÜLLER, Adalberto. “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre intermedialidade”. In: *Outra Travessia*. (UFSC), v. 7, p. 47-53, 2008.

MUNIZ JUNIOR, José de Souza. Movimentos recentes das editoras de livros e a situação dos trabalhadores do setor. In: *XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Anais 2008, Natal, 2008.

NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

_____. “O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo”. In: SOCINE (org.). *Estudos de cinema - Socine II e III*. São Paulo, Annablume, 2000. (p.116-127)

NASCIMENTO, Edna Maria F. S.; LEONEL, Maria Célia. “O medo como paixão”. In: *Estudos Linguísticos XXXV*, UFSCAR – São Paulo, 2005. (p 627-636)

NOGUEIRA, Luis. *Gêneros cinematográficos – Manuais de Cinema II*. Covilhã: Labcom, 2009.

_____. *Laboratório de Guionismo - Manuais de Cinema I*. Covilhã: LabCom, 2010.

OLIVEIRA, Nelson de. “Contrabandistas na rua de mão única”. In: _____. *Verdades provisórias: anseios crípticos*. São Paulo: Escrituras, 2004. (p. 23-33)

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

_____. “O Invasor disseca o caos social brasileiro”. In: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 05 de abril de 2002.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____. *Mundialização e cultura*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÊCHEUX, M. "Papel da memória". In: ACHARD, Pierre (et al). *Papel da memória*. Trad. e introd. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. (p. 49-57)

PELLEGRINI, Tânia. "A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado". *Horizontes*, v.15, 1997. (p. 325-335)

_____. "As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea". *Revista Crítica Marxista*, nº 21, Rio de Janeiro: Revan, novembro 2005. (p. 132-153)

_____. "Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura?". In: *Acta Scientiarum*, Maringá, nº 23, 2001. (p. 79-86)

_____. "Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência". *Revista Novos Rumos*, ano 16, nº 35, p. 54-64, 2001.

_____. "Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações." In: PELLEGRINI, Tânia (et al). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. (p.13-31)

_____. "No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje". In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 24, Brasília: UnB, dezembro de 2004. (p. 15-34)

_____. "Realismo: a persistência de um mundo hostil." *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, nº 14, São Paulo: Abralic, 2009. (p. 11-36)

PEREIRA, Marcio Fonseca. A adaptação do romance O invasor para o cinema: tensão e impasse na relação entre as classes sociais. 2007. 139 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. “Em defesa da literatura”. In: *Caderno Mais!*, Folha de S. Paulo, 18 de junho de 2000. (p. 10-13)

PINHO, Osmundo de Araújo. “Voz ativa: rap - notas para leitura de um discurso contra-hegemônico”. In: *Sociedade e Cultura*, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001. (p. 67-92).

RAJEWSKY, Irina. “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade.” In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. (p. 51-74).

RAMOS, José Maria Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RESENDE, Beatriz. “A literatura brasileira na era da multiplicidade”. In: _____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008. (p. 15-40)

RESENDE, Beatriz. “Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma”. In: *Revista Semear*. 7 ed. Novembro de 2001. Disponível em <http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_13.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2008.

ROCHA, Glauber. “Eztetyka da Fome”. In: *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981. (p. 28-32)

ROCHA, João Cezar de Castro. “Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa.” In: OLINTO, Heidrun K.; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org). *Literatura e Cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2008. (p. 37-62)

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. (p. 38-52)

_____. “Uma literatura anfíbia”. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (p. 64-73)

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 09, Brasília, 2007.

_____. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. “Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico”. In: *Rumores*, v. 1, 2009.

SIMONARD, Pedro. “O Cinema Novo e o Cinema da Retomada”. In: _____. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. (p. 113-121)

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. Trad. Rubens Figueiredo. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. “Nostalgias do Cânone”. In: *Crítica CULT*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2002. (p 85-91)

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa John. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Introdução à Teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. 2º ed. Campinas : Papyrus, 2003. (Coleção Campo Imagético)

_____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, Florianópolis, v. 1, n. 51, p.19-53, jul. 2006.

TRINDADE, Liana; LAPLATINE, François. *O que é imaginário?* . São Paulo: Brasiliense, 1995.

TRUFFAUT, François. “Uma certa tendência do cinema francês”. In: _____. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (p. 257-276)

VALENTE, Eduardo. “O Invasor de Beto Brant.” In: *Revista Contracampo*, 2001. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/criticas/oinvasor.htm>>. Acesso em 25 de julho de 2010.

VIDAL, Gore. “Quem faz o cinema?”. In: *De Fato e de Ficção: ensaios contra a corrente*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1987.

VIEIRA, André Soares. “Literatura e roteiro: leitor ou espectador?” In: *Literatura, outras artes e cultura das mídias*, Revista Letras, nº 34, Editora PPGL/UFSM, Santa Maria – RS, p. 55-71, junho de 2004.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

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: SENAC, 2003 (p. 61-89)

WINSTON, Bryan. "A maldição do 'jornalístico' na era digital". In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.), *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosak & Naif, 2005. (p. 14-25)