

A LITERATURA CINEMATOGRAFICA DE *O INVASOR*

Thiago Lins da Silva¹

RESUMO: O presente artigo pretende analisar a influência que o cinema exerce sobre as técnicas narrativas do romance brasileiro contemporâneo. O *corpus* é composto pelo romance *O invasor*, do escritor paulista Marçal Aquino.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Literatura. O invasor. Marçal Aquino.

Résumé : Cet article analyse l'influence que le cinéma a sur les techniques narratives du roman brésilien contemporain. Le *corpus* est composé du roman *O invasor*, écrivain Marçal Aquino.

MOTS-CLES: Cinéma. Littérature. O invasor. Marçal Aquino.

INTRODUÇÃO

Lançado originalmente em 2001, *O invasor*, terceiro longa-metragem do cineasta paulista Beto Brant, mostra um triângulo complexo com valores compartilhados entre bandidos e a cultura empresarial paulista. Contratado para assassinar um executivo, o “invasor” do título não se contenta em matar, e como os seus contratantes, aspira se aburguesar, ascender socialmente. A linguagem vigorosa e contemporânea do filme traduz uma realidade social degradante, aliado a uma visão impiedosa da sociedade. No mesmo plano, bandidos e empresários compartilham o desejo de ascensão e multiplicação a qualquer custo.

¹ Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS)

O filme partiu de um trecho do romance homônimo inacabado do escritor paulista Marçal Aquino, que anteriormente escrevera com Beto Brant os roteiros dos longas-metragens *Os Matadores* (1996) e *Ação entre amigos* (1998). A partir do trecho selecionado por Brant, Aquino, junto com o cineasta e produtor Renato Ciasca, iniciou a escritura do roteiro. Só depois do filme pronto é que Aquino viria a concluir o romance, no intuito de lançá-lo junto com o roteiro cinematográfico. Trata-se de um caso muito peculiar na cinematografia brasileira, um processo híbrido de construção narrativa aplicando o processo inverso de uma adaptação clássica, sendo o romance concluído a partir das opções narrativas que foram escolhidas para o filme.

Tendo em vista que o texto literário estabelece uma relação com o filme que varia em grau de intensidade, a proposta deste trabalho reside em analisar como a literatura brasileira contemporânea recorre a procedimentos e recursos próprios do cinema, medida que tem colaborado para alterar sensivelmente a narrativa literária. Aos nos determos na escrita desenvolvida para a tela de Marçal Aquino, a versão romanesca de *O invasor* pode ser vista, em certos aspectos, como o reatamento do diálogo da literatura com o cinema feito em bases contrárias do que fora proposto pelas adaptações mais convencionais, numa relação que se dá de várias formas e que pode ilustrar a dimensão intertextual entre as duas artes na contemporaneidade.

1. CINEMA, LITERATURA E ADAPTAÇÕES

Desde os seus primórdios, o cinema mostrou-se influenciado por outras linguagens, a exemplo da literatura e do teatro. É emblemático o exemplo do cineasta norte-americano D.W Griffith, que sistematizou o uso de plano e outros recursos como angulação, enquadramento e montagem a partir do modelo narrativo do romancista inglês Charles Dickens. Isso não conduziu o cineasta a uma reprodução meramente mimética dos meios; ao contrário, os recursos serviram de parâmetro para elaboração de seus filmes, como assinala Sergei

Eisenstein (2002). O cineasta e teórico russo já atentara para o caráter múltiplo do motor narrativo cinematográfico. Para Eisenstein, Dickens deu muito mais ao cinema que a idéia da montagem de ação paralela. O filme, como os romances de Dickens, poderia compelir o leitor a viver as mesmas paixões notadas nos livros. De modo semelhante, o filme poderia extrair, a exemplo da literatura, “o extraordinário, o incomum, o fantástico, da existência aborrecida prosaica e cotidiana” (EISENSTEIN, 2002a, p. 184), além de revestir a existência “comum e prosaica com sua visão especial.” (EISENSTEIN, 2002a, p.184)

Eisenstein deixou claro que o cinema, ao descobrir sua dinâmica capacidade para contar histórias, recorreu à literatura. O cinema, que ainda não se desenvolvera como um todo, viu no miolo literário uma fonte inesgotável de trajetórias humanas revestidas de possibilidades; ou seja, deixara de ser só um experimento ótico ou cinemático, recorrendo à literatura para uma articulação mais palpável de procedimentos narrativos. Como afirmara o teórico-cineasta Jean Epstein no seu ensaio sobre o cinema e as letras modernas, “a literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura.” (EPSTEIN, 1983, p. 269) Mas a tarefa, a princípio, parecia impossível, pois os procedimentos estilísticos da literatura são verbais. As ações e objetos eram descritos de acordo com o ritmo do texto, e “não de um eventual caráter fotográfico da escrita capaz de ser transformado adiante em fotografia em movimento” (AVELLAR, p.11). Todavia, a incorporação de novos procedimentos estilísticos não se restringiu só ao cinema. Como o próprio Eisenstein apontara em *O Sentido do Filme* (2002b), num estudo minucioso de uma descrição feita por Leonardo Da Vinci, certos textos ou imagens já apresentavam um caráter cinematográfico, produzidos numa época anterior à invenção do cinema. Uma conjuntura de detalhes que já apontava para uma particular coordenação sonora e visual (EISENSTEIN, 2002b). E é na contrapartida do teórico e cineasta russo que se torna plausível para Marinyse Prates de Oliveira:

admitir não só os reflexos da literatura sobre o cinema - que realmente foram expressivos – mas também as ressonâncias de procedimentos cinematográficos sobre o território das letras. São bastante abundantes os casos de textos, literários ou não, em que se registra um forte parentesco com elementos, que, após o surgimento dos meios tecnológicos, assumiram feição declaradamente cinematográfica. Recursos como montagem e o monólogo interior preexistiram ao cinema e, no entanto, após sua utilização por esse meio, ganham feições tão peculiares, que passaram a ser associadas prioritariamente à cinematografia. (OLIVEIRA, 2002, pp. 14-15)

É válido admitir que o cinema, por ser uma linguagem específica que inclui tanto uma diversidade de gêneros narrativos como o uso de certas técnicas vinculadas à montagem, som e fotografia, pode ser resultado do entrelaçamento de diferentes tipos de linguagem estéticas, permitindo-nos divisar um processo de interdiscursividade entre as linguagens. Uma vez que se tratam do cinema e da literatura, é de grande importância nos ater acerca da construção do espaço tratado pelos dois meios. Na literatura, a construção do espaço é baseada principalmente na sugestão e descrição, às vezes minuciosa, dos objetos, situações, ações ou reações elencadas de acordo com a visão do narrador. No cinema, a apresentação do espaço é feita inicialmente através de um narrador cinemático, que, em geral, não é necessariamente uma voz, mas um agente que nos mostra o filme. Através da imagem visual, o espectador tem a ilusão de visualizar objetos reais, diferentemente da linguagem escrita que possibilita o leitor criar sua própria imagem mental dos fatos. O filme, portanto, pode materializar a descrição de uma cena apenas sugerida pela narrativa verbal, permitindo, como assinala Randall Johnson (1982), uma maior abstração ou criação maior de imagens simultâneas na nossa mente. Isso nos coloca diante do processo que chamamos de transposição ou adaptação.

Comumente tal processo se configura como uma transformação de um sistema estético para outro, ou para alguns, um simples ato de trocar um meio expressivo por outro. Logo quando se deu o contato inicial entre cinema e

literatura, não se pode negar que o cinema, em sua busca para legitimar-se como linguagem, recorreu a adaptações de autores canônicos do período clássico como Shakespeare, Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Flaubert, Machado de Assis, Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa - para citarmos alguns nomes basilares do cenário literário mundial - que não apenas ajudariam a sustentar os enredos das produções, mas que trariam um bem-vindo prestígio para a arte cinematográfica, tornando a arte erudita acessível ao grande público (OLIVEIRA, 2002). No entanto, como ressaltava Bakhtin (*apud* AVELLAR, 2007), a linguagem é um fenômeno fundamentalmente contraditório e em movimento. Por conseguinte, a questão da adaptação literária pode ser problematizada em muitas dimensões.

Quando um texto literário é adaptado para o cinema geralmente ouvimos comentários e análises a respeito de noções de “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação ao romance ou peça em que se baseia. O que se revela problemático em certas expectativas da recepção da obra original adaptada para a tela é o cerceamento de significados, imediatamente imposto pelo texto literário. Esse cerceamento denota uma espécie de fidelidade “canina” do filme para com o texto, dentro de certas especificidades que devem criar uma condição de dependência ao romance ou peça adaptada. Nessa maneira de proceder, o filme ganharia legitimidade, respeitando uma hierarquia de valores que definem o romance como obra única e representativa de uma certa época ou sociedade. Contudo, essa perspectiva redutora de adaptação reduz seriamente o campo de atuação da obra cinematográfica, ignorando uma análise mais contextualizada do filme adaptado, no tocante ao momento histórico-cultural em que ele é produzido ou inserido. Na assertiva de Ismail Xavier (2003), o livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do tempo, em princípio distinguíveis pelas imagens e as encenações da palavra escrita. Por outras palavras:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. (XAVIER, 2002, pp. 61-62)

Portanto, por não ter exatamente a mesma sensibilidade do escritor, o cineasta altera e promove novas perspectivas, numa ressignificação do espaço narrativo que evidencie um diálogo intertextual entre as artes. O filme pode expandir, criticar e reatualizar o texto original, dotando-o de uma atmosfera que seja equivalente – enfim, uma tradução – do que se admite como realizado no romance por meio da palavra (XAVIER, 2003).

Logo, a adaptação não pode ser vista como tradução fidedigna de um romance ou de um texto literário, mas como uma obra independente capaz de atualizar os significados do texto adaptado. E em se tratando dos níveis de intertextualidade entre as duas linguagens, vale frisar que a riqueza imagética de ambos imprime novos atos de reconhecimento e interpretação que circundam o contexto no qual o filme e o livro estão inseridos. Visto por esse prisma, é indiscutível que o fenômeno da intertextualidade esteja diretamente ligado ao conhecimento de novos valores, devendo ser compartilhado tanto pelo produtor quanto pelo receptor de textos (KRISTEVA, 1974).

Nessa perspectiva intertextual, a imagem do cinema pode se aproximar da palavra enquanto dimensão imagética e criativa, numa troca profícua de signos. Logo, a relação verdadeiramente criativa entre cinema e literatura deve fazer parte do “entendimento de que uma expressão e outra se fazem sob um comum princípio de construção.” (AVELLAR, 2007, p.13) Por conseguinte, estimular “a

literatura e o cinema a criar novas formas de composição.” (AVELLAR, 2007, p.13)

No tocante às relações intertextuais na contemporaneidade, é salutar a estrutura do romance *O invasor* (2002), do escritor paulista Marçal Aquino. Trata-se de um caso atípico de adaptação: um romance que virou filme antes de ser romance. Por conta da especificidade técnica e da qualidade da produção do filme de Beto Brant, a narrativa de Aquino assume contornos que nos permitem repensar o diálogo da literatura com o cinema, e notar como a produção literária recente internaliza novas mudanças de perspectiva narrativa.

2.3. O FILME POR ESCRITO

Marçal Aquino nasceu em São Paulo, em 1958. Publicou os volumes de contos *As fomes de setembro* (1991), *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti de Ouro, *Faroestes* (2002) e *Família Terrivelmente tristes* (2003), além do romance *O invasor* (2002) e a novela *Cabeça a Prêmio* (2003). Seu livro mais recente é o romance *Eu receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios* (2005). Sua produção também inclui uma série de livros infanto-juvenis para a editora Ática nos anos de 1990.

Aquino faz parte da geração de escritores que viria a ser denominada como Geração 90. Essa geração, composta por escritores como Luiz Ruffato, Marcelino Freire, entre outros, compreenderia os autores que trabalham nos seus textos temas mais relacionados ao cotidiano das grandes cidades. Como ressalta Nelson de Oliveira, organizador do livro *Geração 90: Manuscritos de Computador* (2001), na qual consta Marçal Aquino, é a primeira geração de escritores cuja infância fora bombardeada por uma forte descarga de conquistas estéticas dos que precederam essa nova geração de escritores. Embora tal classificação não deva ser vista como um rótulo, permite-nos contextualizar o autor focado em questão dentro da nova

geração de autores brasileiros. Comumente, a escrita de Marçal Aquino é associada ao brutalismo que permeou quase que abundante na literatura dos anos de 1970. Uma literatura que frequenta jornais e frequentadores de bares, violenta, fragmentada e multifacetada, e que faz da cidade o espaço contemporâneo por excelência.

Todavia, foi graças a seu trabalho no cinema, que inclui a roteirização de textos de sua autoria, que deu maior exposição do autor junto à mídia, ressaltando Marçal Aquino como um dos principais nomes da literatura brasileira atual. Em 1991, o cineasta paulista Beto Brant procurara Aquino no intuito de adaptar um dos contos de *Fomes de setembro*, que acabou não se realizando. Dali partiria outras colaborações, culminando no primeiro longa-metragem de Brant, *Os Matadores* (1996), adaptado do conto de Aquino *Matadores*, publicado em 1994 na coletânea de *Miss Danúbio* (1994). A dupla Aquino/Brant já demarcara seu espaço no cinema contemporâneo brasileiro. A colaboração entre os autores evidencia uma forte experiência da forma de desdobrar a linguagem cinematográfica na narrativa literária, além, é claro, de outros desdobramentos. O que parece provável é que boa parte dos cineastas atuais brasileiros estão buscando uma nova experiência na realização da forma cinematográfica, numa visível tentativa de demarcação de estilos e gêneros. Em entrevista cedida a Hermes Leal para a *Revista de Cinema*, Brant declarou que fora a forte presença cinemática dos contos de Marçal Aquino, ancorada pela experiência como jornalista do autor, que despertara o seu interesse. Para Brant:

Ele tem estilo, suas motivações são muito fortes, por retratar um quadro do país, essa crise moral, essa urgência, essa loucura de tentar revelar o mundo de outra forma, sem maniqueísmo [...] Aí sim eu vi que a literatura dele era cinema. Por ser uma literatura que se experimenta como estilo, como forma poética, lírica, subjetiva. A literatura dele é muito subjetiva, é muito imagética, você começa a ler, logo tem toda

uma estrutura de construir personagens, de mexer com o tempo; a narrativa. (BRANT, 2001, p. 14)

O invasor (2002) resultou de uma parceria que produziu anteriormente dois filmes, *Os Matadores* (1996) e *Ação entre amigos* (1998), ambos inspirados pela ficção de Marçal Aquino e dirigidos por Beto Brant. Em ambos, a violência como tema premente do Brasil contemporâneo, ocupa o centro das tramas (GANDIER, 2004). No que seria talvez uma estética do cinema atual, a parceria de Beto Brant e Marçal Aquino, que culminara com o lançamento de *O invasor* e seu livro homônimo, pode ser vista, em alguns aspectos, como o reatamento do diálogo da literatura com o cinema, feito em bases contrárias ao que foi estabelecido pelo cinema clássico no que tange a uma adaptação plasmada pela fidelidade fidedigna ao texto literário. Na assertiva de Angela Gardier (2004), o reatamento do diálogo da literatura com o cinema na contemporaneidade reflete as experiências que buscam, “através de procedimentos técnicos e formais, superar as dificuldades da crise representação que agora vivemos.” (GANDIER, 2004, p.138)

O invasor (2002), de Marçal Aquino, é um romance que virou filme antes de ser romance (GANDIER, 2004). O longa-metragem é baseado no romance homônimo que não havia sido terminado por Aquino, mas que Beto Brant considerou pronto para uma adaptação para o cinema. Por conseguinte, o texto inacabado, que fora transformado em roteiro, encontrou sua forma definitiva durante as filmagens. Aquino, mesmo depois da finalização do filme, decidira manter o texto inédito. Como o próprio autor esclarece em entrevista cedida ao site da Sesctv (2008), retomar o romance não fora uma decisão fácil, sobretudo em decorrência das soluções narrativas impostas pelo filme:

Comecei a escrever esse livro em 1997, quando o Beto estava terminando de filmar o *Ação entre amigos*. Fui até um terço do livro, quando ele leu o material e quis fazer um roteiro. Parei o livro e fizemos então um roteiro. Eu, quando estou escrevendo, pouco sei sobre a história. Ao contrário de muitos escritores, que fazem um resumo de cada capítulo, eu gosto de

escrever no escuro. Claro que é arriscado, porque às vezes você chega no meio e para tudo, mas eu prefiro assim por conta do prazer que é ser seu primeiro leitor. De *O invasor*, eu sabia até aquele pedaço que eu tinha escrito, o resto foi criado no contato com o Beto. Quando terminamos o roteiro, entendi que não deveria voltar para o livro porque eu já tinha resolvido todas as pendências dramáticas da narrativa. Porém, havia da parte do Beto uma questão de eu ter “perdido” o livro anterior, que era o *Ação entre amigos*, porque quando fizemos o roteiro, abandonei a idéia de fazer o livro. Dessa vez, ele me incentivou a retomar o romance e voltei para *O invasor* cinco anos depois. Conte o livro até onde era possível contar, porque naquele momento já tinha até set de filmagem, já sabíamos que o Paulo Miklos seria o invasor, por exemplo. Mesmo assim, voltei e mantive a fidelidade do projeto inicial meu, porque o livro é narrado pelo personagem que morre. Então, eu só podia contar o que esse sujeito tinha visto, o ponto de vista dele. Ao contrário do cinema, em que há deslocamento de ponto de vista, eu não tive isso no livro. Foi essa dificuldade que usei como mote para terminar essa obra. No entanto, espero não repetir essa experiência; não foi saboroso, prazeroso. (AQUINO, 2009, *on-line*)

Do referido esclarecimento, podemos notar que Aquino imprimira outras focalizações narrativas diversas do filme, numa tentativa de tornar o livro narrativamente distinto do longa-metragem; todavia, não deixamos de entrever no livro os elementos intertextuais que o relacionam ao filme de Beto Brant. De acordo com essa intertextualidade estética, faz-se necessário frisar dois aspectos. O primeiro é que estamos diante de um processo híbrido de adaptação. Como ressalta Arthur Lins (2007), trata-se primeiramente de uma “adaptação clássica a partir de uma obra literária e depois o processo inverso, sendo o romance concluído a partir das opções narrativas que foram pensadas para o filme.” (LINS, 2007, p. 123) Veremos mais detalhadamente como a narrativa incorpora à sua estrutura recursos imagéticos característicos do cinema. O segundo aspecto diz respeito à aguda presença de significados visuais no texto de Marçal Aquino. No artigo publicado na revista Iararana sobre a coletânea *Geração 90: manuscritos de computador*, Nelson

de Oliveira (2001) destaca a narrativa de Aquino como já imbricada de expressões oriundas da linguagem cinematográfica; um dos contistas em conluio com a economia cinematográfica.

Além da violência e do cenário, a narrativa de Marçal Aquino é freqüentemente associada às formas de percepção e representação do cinema. Isso fora notado por Sérgio Rodrigues (2002), na ocasião do lançamento do livro. Como atesta o jornalista:

Se é raro mostrar a violência de forma explícita, Marçal embrulha seus personagens nela como na atmosfera engordurada de um dos bares de beira de estrada ou da periferia paulistana que eles freqüentam. Sugere mais do que diz, mas entendemos tudo. São todos infelizes – quem não é? O efeito de autenticidade que ele obtém com seu olhar falsamente “jornalístico” e seu vocabulário simples e aterrador. (RODRIGUES, 2002, p. 1)

O efeito “jornalístico” mencionado pode ser traduzido sem agravos para uma linguagem comprometida com a expressividade visual, cinematográfica, portanto, vertida para narrativas concisas que tentam dizer o essencial com o mínimo de meios. O próprio Aquino, em entrevista a Luciano Serafim da revista *Conhecimento Prático – Literatura*, reforça sua enorme afinidade pelas técnicas cinematográficas, plenamente visível no miolo narrativo de *O invasor*, além de ressaltar o impacto visual de outras mídias em sua literatura:

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, p. 17, grifo nosso)

A versão livresca de *O invasor* contém tanto o texto quanto o roteiro do filme antes das modificações imprimidas durante o processo de filmagem. E como ressalta Luiz Zanin Oricchio (2003), essa colaboração estreita entre autor-roteirista e o diretor não é o único traço original de *O invasor*.

Na sua versão romanesca, *O invasor* mantém o mesmo encadeamento narrativo do filme: dois engenheiros de classe média contratam um matador da periferia para se livrar do sócio incômodo. Feito o serviço, acabam ganhando a contragosto um novo sócio, este mais incômodo ainda: o assassino. Porém, Marçal Aquino opta por uma nova focalização, distinta do filme, embora este mantenha no tecido cinematográfico como uma das mudanças de perspectiva: o ponto de vista do narrador agora é de Ivan, um dos engenheiros. Ivan será o personagem que regirar a representação narrativa, que, assim como o filme, terá como ponto de partida o acerto com o matador de aluguel Anísio, habitante da periferia de São Paulo.

No livro, acompanharemos principalmente a trajetória de Ivan. Como será ele que narrará o romance, todos os aspectos da trama, incluindo a descrição dos ambientes e das outras personagens, estarão marcados pela sua subjetividade. No texto de Marçal Aquino, não temos uma autodescrição nem física e nem psicológica. Estes aspectos estarão diluídos nas impressões que Ivan compartilhará com o leitor durante o desenrolar da trama. Corrobora uma das assertivas de Antonio Candido (1995) no tocante à caracterização da personagem literária na estrutura romanesca. Como atesta Candido:

Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de

organização interna que de equivalência à realidade exterior.
(CANDIDO, 1995, p. 74)

Exatamente como seu equivalente fílmico, Ivan deixará transparecer insegurança e paranóia, num crescente de loucura e culpa que o levará mergulhar sem rumo nas ruas escuras de São Paulo. O livro, assim como o filme, condensa-se em uma situação dramática cheia de pormenores morais e sociais. Acentua a violência como presença insólita em qualquer camada social, multiplicada na configuração das grandes cidades. A transformação do espaço urbano, tendo São Paulo como cenário, reflete a transformação pela qual passa a sociedade contemporânea, uma intensa alteração perpassada pela inclusão de diferentes valores sociais. Numa das passagens do romance essa impressão torna-se premente:

Ao me levantar, depois de apertar a mão de Anísio, notei que os quatro homens haviam interrompido o jogo e agora bebiam cerveja sentados sobre a mesa de bilhar. Tive a sensação de que me olharam demoradamente quando passei, como se quisessem registrar minhas feições. Paranoia minha, pensei. Mas isso não me tranquilizou. (AQUINO, 2002, p. 16)

Essa é a principal vertente crítica da realidade brasileira levantada pelo romance de Marçal Aquino. A questão do crime disseminada em todas as esferas sociais, “separadas por um *apartheid*, revogado quando os interesses dos sujeitos das classes sociais distintas convergem para objetivos comuns.” (GANDIER, 2004, p. 135) Ao problematizar a realidade brasileira através do binômio cidade/violência, livro e filme dão um passo além, ao naturalizar esse encontro e mostrar que as marcas da periferia habitam o coração da metrópole. No entanto, embora vinculada à denúncia dos males da sociedade, chama-nos especial atenção a concepção formal do livro, afigurada nas técnicas cinematográficas.

Como vimos, *O invasor* de Marçal Aquino chama-nos a atenção para a peculiaridade da relação entre o cinema e a literatura. Aquino, por sugestão do

cinasta Beto Brant, interrompera a escrita do romance de mesmo nome para transformá-lo no roteiro do filme. Concluído o filme, Aquino retoma a tarefa de concluir o romance, num efeito inverso ao que normalmente ocorre (o cinema que adapta obras literárias). Depois do filme pronto, a Geração Editorial lança *O invasor*, publicando ainda na mesma edição o roteiro e fotografias de cenas do filme. Temos aqui um caso atípico e ímpar no cenário literário brasileiro: o cinema que antecede o livro.

O que se evidencia no romance é o diálogo estreito com a linguagem cinematográfica, ou mais especificamente com o roteiro cinematográfico. A violência serve como pano de fundo para o conflito interior que envolve o narrador-protagonista. Porém, é na relação intertextual estabelecida com o cinema que o romance de Aquino dá mostras de uma nova dinamicidade imprimida no discurso literário, fruto da necessidade de revigorar o assunto por meio de novas soluções narrativas. O texto de *O invasor* é formado por frases curtas, claras e objetivas, sem muitos recursos de adjetivação, medida esta tomada para reforçar o posicionamento e movimento dos personagens, atada ao conteúdo visual do relato, isto é, ao seu espaço físico. Vários fragmentos extraídos da narrativa remetem a recursos usuais no cinema de distanciamento ou aproximação do foco, quase uma pré-realização de uma imagem a ser filmada, bem notada, por exemplo, quando o protagonista observa sua esposa adormecida:

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, pp.31-32)

Levemente sobrepostos uns aos outros, os diálogos do livro reforçam a dinâmica visual da narrativa:

Mais uns dias e o nosso tormento acaba. Acho que isso merece uma comemoração.

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

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

(AQUINO, 2002, p. 17)

No trecho abaixo, pouco antes do assassinato do seu sócio, Ivan conversa com ele, imaginando como seriam seus próximos passos. O grau das descrições diferencia-se do que usualmente é notado na linguagem literária, assemelhando-se ao uso de uma câmera que acompanha atentamente os movimentos dos personagens:

Quero dizer pra você que lamento muito o que está acontecendo.

Pronto, Estevão começa a falar. Eu levanto os olhos, mantendo a lapiseira na boca, e espero. Anísio pode colocar uma bomba sob o carro de Estevão. Não, bomba é coisa de cinema de filme americano. No Brasil isso não acontece.

Acima de tudo, somos amigos, ele diz, olhando a fumaça que se desprende da cigarrilha. Sei que há muito tempo você e o *Alaor* (Giba no filme, grifo nosso) estão insatisfeitos com o dinheiro que conseguem retirar aqui. Sei também que os dois trabalham pra caralho e esta empresa deve muito a vocês. Mas eu não posso concordar com o que vocês estão propondo, você me entende?

Não o interrompo, apenas acompanho sua fala com olhar fixo. Anísio pode levá-lo para um daqueles galpões abandonados que vi e arrancar suas unhas, furar seus olhos, *putz*.

(AQUINO, 2002, p.35)

Alguns trechos se assemelham abertamente ao fragmento de um roteiro cinematográfico. Temos o emprego de uma linguagem mais concisa e objetiva,

permitindo-nos facilmente visualizar toda a cena. Vejamos primeiramente o fragmento extraído do romance:

Eu me afastei dos dois, caminhando com cuidado – sabia que Alaor e Cícero me observavam – e, parei próximo ao tapume que fechava a entrada da obra. O rapaz sem camisa tinha jogado água no tórax e agora assobiava, enquanto passava o sabão nas axilas. Naquele momento não havia mais sol, porém, a temperatura continuava alta. O nome Araújo & Associados estava escrito em vermelho numa placa de metal acima do tapume, as letras maiúsculas desalinhadas, compondo o logotipo da construtora: a fachada estilizada de duas casas, num efeito rebuscado. Logo abaixo vinham os nomes de Alaor, Estevão e o meu. Engenheiros responsáveis. (AQUINO, 2002, p.42)

Atentemos agora como o referido trecho se assemelha ao roteiro para o filme na sua enxutez e objetividade:

IVAN então se afasta dos dois e caminha novamente em direção à entrada da obra (tapume). O rapaz sem camisa joga água nas axilas, enquanto assobia. IVAN, ao caminhar, acaba por tropeçar/escorregar em algum material que está largado na obra, revelando sua pouca intimidade com o serviço de campo.

Quando GILBERTO se aproxima de IVAN, este está olhando para a placa de responsabilidade civil da obra: Araújo & Associados, Estevão Araújo, Gilberto Vialli, Ivan Soares, engenheiros responsáveis.

(AQUINO; BRANT; CIASCA, 2002, p.161)

Os excertos elencados evidenciam que a representação ficcional do livro aceita a premissa já preponderante na modernidade: o de aceitar a premissa que liberta o artista de inovar e criar outras formas de linguagem, cogitando a emergência de uma linguagem que se alimenta de outra, despreocupada na mescla

de estilos; um procedimento talvez adotado para conferir um novo valor ao texto literário, visto que foge dos padrões do cânone moderno. Na assertiva de Marinyze Prates de Oliveira (2002), esse procedimento formal alarga as possibilidades do próprio dizer literário, fazendo com que a “escrita magra em palavras seja compensada pela abundância de imagens e sons que invadem.” (OLIVEIRA, 2002, p. 55)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso percurso analítico tratou de demonstrar como o longa-metragem *O invasor*, dirigido por Beto Brant, estabelece uma relação com o filme que varia em grau de intensidade, promovendo uma análise de como a literatura brasileira contemporânea recorre a procedimentos e recursos próprios do cinema, medida que tem colaborado para alterar sensivelmente a narrativa literária.

Aos nos determos nas incursões do discurso cinematográfico na prosa de Marçal Aquino, a versão romanesca de *O invasor* pode ser vista, em certos aspectos, como o reatamento do diálogo da literatura com o cinema feito em bases contrárias do que fora proposto pelas adaptações mais convencionais, numa relação que se dá de várias formas e que pode ilustrar a dimensão intertextual entre as duas artes na contemporaneidade.

Percebemos neste estudo, entre outras possibilidades, como a narrativa cinematográfica e literária na contemporaneidade não traz apenas ao campo das representações ficcionais temáticas recorrentes no meio midiático – a exemplo da violência nos grandes centros urbanos – mas também, acima de tudo, um arcabouço de técnicas discursivas empregadas por outros meios de comunicação. Tal cenário nos permite evocar a máxima de Ítalo Calvino (1990) acerca da multiplicidade do texto literário, como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Marçal. **O invasor**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- AQUINO, Marçal . **O livro é um cinema dentro da cabeça do leitor**. Entrevista. In: *Sesc TV*. Disponível em: http://www.sescvtv.org.br/revista.cfm?materia_id=35. Acesso em 28 de Fevereiro de 2009.
- AQUINO, Marçal . **Literatura cinematográfica ou cinema literário**. Entrevista a Luciano Rodrigues. *Conhecimento Prático-Literatura*. São Paulo: Escala Educacional, ano II, nº 21, Janeiro de 2009, pp.15-19.
- AVELLAR, José Carlos. **Cinema e Literatura no Brasil**. São Paulo: Rocco, 2007.
- BRANT, Beto. Entrevista a Hermes Leal. In: **Revista de Cinema**. São Paulo: Editora Krahô, ano II, nº 23, Março de 2002, pp. 12-18.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem da ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- GANDIER, Angela. *O invasor* de Marçal Aquino: quando os manos e os bacanas cheiram o mesmo pó. In: DIAS, Maria Ângela; Glenadel, Paula (org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.
- JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1982.
- LINS, Artur. Perspectiva narrativa e processos de adaptação no filme *O invasor*, de Beto Brant. In: **Revista Graphos**. João Pessoa: Editora da Universidade, v.9, nº1, Jan./Jul./2007.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a Tela Invade a Página : laço entre literatura, cinema e João Gilberto Noll**. Salvador : SCT, FUNCEB, EGBA, 2002.
- OLIVEIRA, de Nelson. Antologia geração 90 : manuscritos de computador. In : **Iararana : revista de arte, crítica e literatura**. Salvador : ano III, nº 6, julho a novembro de 2001, pp. 19-22.

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

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)

RODRIGUES, Sérgio. Um tiro na literatura brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 abr. 2002, cad.2, p.1.

XAVIER, Ismail. Cinema: Revelação e Engano. In: NOVAES, Adauto (org). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme : a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In : PELEGRINI, Tânia(org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo : Editora Senac São Paulo : Instituto Itaú Cultural, 2003.