

MARCÍLIO BORBA GUEDES

# “Prosa Calibre 38”:

Um estudo sobre a personagem Anísio na novela e no filme *O Invasor*

João Pessoa – PB

2010

MARCÍLIO BORBA GUEDES

Área de concentração: Literatura e Cultura  
Linha de Pesquisa: Leituras do Texto Literário

# “Prosa Calibre 38”:

Um estudo sobre a personagem Anísio na novela e no filme *O Invasor*

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Colegiado do Programa de Pós-Graduação  
em Letras do Centro de Ciências Humanas,  
Letras e Artes da Universidade Federal da  
Paraíba, como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Genilda Azeredo

João Pessoa – PB  
2010

**MARCÍLIO BORBA GUEDES**

**“Prosa Calibre 38”:  
Um estudo sobre a personagem Anísio na novela e no  
filme *O Invasor***

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, Curso de Mestrado Acadêmico, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba.

Orientadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Genilda Azeredo

Examinadores:

---

Prof.<sup>a</sup> Íris Helena Guedes de Vasconcelos (UFCG)

---

Prof.<sup>a</sup> Elinês Vasconcelos de Oliveira (PPGL/UFPB)

João Pessoa – PB  
2010

*Há certos cadáveres que, por razões que ignoramos, são imunes a ameaças.*  
Marçal Aquino

À Genilda Azeredo, pelos nortes apontados, pela generosidade e paciência, aos meus professores e suas maravilhosas contribuições, aos meus pais, pelo amor e apoio sempre, à Genilda Gouveia, pelo incentivo e força, a Daniel Ruedman, pelas cores que me inspiraram, à Dulcielly Nóbrega, pelo carinho constante, à Glenda Agra, pela infância que ainda resiste em mim.

## RESUMO

Quais as diferenças básicas que distinguem a literatura do cinema como formas distintas de arte? O livro é sempre melhor que o filme? O que se ganha e o que se perde quando se adapta um romance para a tela? Fidelidade é importante para se ter uma adaptação bem sucedida? Nosso objetivo com este trabalho é tentar responder a tais perguntas, e para isso, tomamos como objeto de análise a personagem principal da novela *O Invasor*, de Marçal Aquino, e de sua adaptação cinematográfica, realizada por Beto Brant. A partir do estudo desta personagem, com foco voltado para as relações de poder (Foucault), procuramos compreender de que maneira funciona o fenômeno da adaptação – como processo e como indústria –, bem como mostrar que tanto a literatura como o cinema possuem maneiras sutis e próprias de contar uma história e que o diálogo entre as duas artes é algo consolidado.

Palavras-chave: literatura, cinema, adaptação fílmica, personagem, *O Invasor*

## ABSTRACT

What basic differences distinguish literature from film as different kinds of art? Is the novel always better than the film? What can we gain or lose when a novel is adapted for the screen? Is the notion of fidelity important if we want a successful adaptation? Our aim in this work is to try to answer these questions, and in order to do that we have taken as our object the main character of the novel *O Invasor*, by Marçal Aquino, and of its filmic adaptation, by Beto Brant. Based on the study of this character, and focusing on relations of power (Foucault) we try to understand how the phenomenon of adaptation works – as a process and industry activity –, as well as show that both literature and cinema have subtle and specific ways of telling a story and that the dialogue between the two arts is something concrete.

Key-words: literature, cinema, filmic adaptation, character, *O Invasor*

## Sumário

1. Introdução: a arte infiel.....	9
2. Análise do personagem Anísio em <i>O Invasor</i> .....	26
2.1.    Invadindo a prosa literária.....	26
2.2.    Invadindo o cinema.....	38
3. Anísio e as relações de poder.....	43
4. O diálogo entre <i>O Invasor</i> da prosa literária e <i>O Invasor</i> do filme.....	74
5. Conclusão.....	83
6. Bibliografia.....	92
6.1.    Fontes primárias.....	92
6.2.    Fontes secundárias.....	92
7. Filmografia.....	98
5.1. Fontes primárias.....	98



## 1. Introdução: a arte infiel

‘O livro é sempre melhor que o filme’. É a frase que comumente se escuta e que sintetiza todo o preconceito que existe quando o assunto é adaptação cinematográfica. Robert Stam (2005), na introdução da sua obra *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, aponta como uma das prováveis razões para esse preconceito o fato de o cinema ser encarado como um tipo de arte feito para as massas, ao contrário da literatura, que abarcaria um público mais seletivo:

Uma sétima fonte da hostilidade ao cinema e à adaptação é a subliminar forma de preconceito de classe, (...). O cinema, talvez inconscientemente, é visto de maneira inferior pela indústria que ele mantém – o grande público em massa, com as suas origens de ‘baixa-classe’ em espetáculos como, por exemplo, o carnaval. (STAM, p.7; tradução minha).

Ironicamente, se prestarmos atenção agora ao que está em cartaz nas salas de cinema, ao material que está sendo produzido e filmado, e até ao que já está sendo finalizado pelos grandes e pequenos estúdios, constataremos que boa parte desse material é adaptado. E como estamos aqui falando sobre o mercado cinematográfico (que é uma indústria altamente lucrativa, se pensarmos, sobretudo sobre o mercado norte-americano), caberia aqui antes de qualquer coisa lançar a seguinte questão e respondê-la de imediato: as adaptações cinematográficas constituem uma fatia lucrativa desse mercado? A resposta é sem sombra de dúvida sim. Basta prestarmos atenção – só para citar dois exemplos - à enxurrada de adaptações de HQ’s<sup>1</sup> e de livros que têm um forte apelo junto ao público infanto-juvenil que aportam anualmente desde o início deste século, mais precisamente no ano 2000.

Naquele ano presenciamos a chegada da primeira adaptação levada realmente a sério pelos estúdios de uma HQ famosa: *X-Men*. Embora a

---

<sup>1</sup> HQ é a sigla usada para história em quadrinhos.

produção fosse modesta em termos de investimento financeiro (afinal era uma aposta do estúdio), deu muito certo e abriu caminho para as outras várias adaptações de HQ's que chegaram e continuam chegando aos cinemas. O próprio *X-Men* ganhou mais duas seqüências e findada a trilogia, os executivos começaram a adaptar o material que conta a origem de alguns dos integrantes da equipe de mutantes - como uma espécie de prequência<sup>2</sup> -, inclusive o primeiro longa chegou aos cinemas esse ano: *X-Men Origens: Wolverine*. Os executivos da indústria cinematográfica perceberam o enorme potencial lucrativo das adaptações e devem continuar investindo nesse nicho do mercado por bom tempo ainda.

Uma outra franquia cinematográfica de estrondoso sucesso que também nasceu de um material adaptado é *O Senhor dos Anéis*, texto do escritor e filólogo sul-africano J.R.R. Tolkien, e o resultado tanto artístico quanto financeiro deu tão certo que um livro anterior de Tolkien, *O Hobbit*, já está sendo adaptado. Cito as duas situações acima para exemplificar de que maneira as adaptações cinematográficas têm se confirmado cada vez mais como uma tendência lucrativa desse mercado que não se satisfaz em adaptar o texto fonte somente: vale produzir séries para a TV, games, prequências, sequências e *remakes* etc, tudo que possa garantir uma sobrevida ao texto fonte e, conseqüentemente, lucro (nem que para isso – em alguns casos - a qualidade e a coerência sejam preteridas); é o que afirma Robert Stam (2005):

Contudo se mutação é o recurso pelo qual o processo evolucionário avança, então podemos encarar as adaptações cinematográficas como “mutações” que ajudam seu texto fonte a “sobreviver”. (STAM, p.3; tradução minha).

Por exemplo, a franquia *O Exterminador do Futuro*, iniciada por James Cameron em 1984, possui hoje em dia uma série para a televisão

---

<sup>2</sup> prequência, do original em inglês *prequel*, é um neologismo utilizado para referir-se em cinema a uma obra que estabelece eventos anteriores a uma outra já existente.

que desenvolve uma outra personagem da mitologia criada pelo diretor, Sarah Connor. O texto de Mario Puzo, *The Godfather*, adaptado para o cinema por Francis Ford Coppola, numa série de filmes em 1972, 1974 e 1990, virou game. No Brasil a tendência também não é diferente: o longa *Ó Pai, Ó*, da diretora Monique Gardenberg – que por sua vez já é um texto adaptado do teatro -, virou série e ganhou sobrevida na TV. Aliás, garantir a sobrevivência do texto fonte e querer que ele nunca acabe parece ser o desejo tanto por parte dos estúdios como por parte dos fãs de obras como a já citada *O Senhor dos Anéis* ou *Harry Potter*, criada pela escritora britânica J.K. Rowling. Linda Hutcheon, em seu ensaio *Theory of Adaptation* (2006) corrobora e ainda acrescenta uma outra nuance a tal constatação:

Há uma diferença entre nunca querer que uma história acabe – a razão por trás de sequências e prequências (...) e querer recontar a mesma história repetidas vezes de diferentes maneiras. Com as adaptações, parecemos desejar a repetição mais que a mudança. Talvez isto se dê porque, aos olhos da lei, a adaptação seja um trabalho ‘derivado’ – ou seja, baseada em um ou mais textos pré-existent, porém “remodelado, transformado” (...). (HUTCHEON, p.9; tradução minha).

Saem ganhando, dessa maneira, os estúdios – que enchem seus cofres - e os fãs de determinadas obras, que ao fim das já bem estabelecidas trilologias se sentem ‘órfãos’. Então, vale adaptar o texto fílmico para outras mídias, como já foi dito anteriormente, inclusive para os palcos: depois do sucesso massivo da adaptação de *Homem-Aranha*, dirigido por Sam Raimi, uma adaptação está sendo preparada para estreiar na Broadway, além de um quarto capítulo que está sendo pré-produzido para o cinema. No caso dos ‘órfãos’ de uma trilogia como *O senhor dos Anéis*, os estúdios correram atrás de novos candidatos ao posto desse tipo de adaptação que deu certo nos cinemas: os romances de fantasia, que juntamente às HQ’s, constituem um dos filões mais lucrativos na indústria do cinema atualmente. Então, depois que *O Senhor dos Anéis*

cumpriu a meta esperada pelos executivos do cinema – financeira e artisticamente (em sua grande parte pela direção do diretor neozelandês Peter Jackson) – e saiu de cena, os estúdios correram atrás de outros romances de fantasia que pudessem repetir o sucesso daquele primeiro.

É – em parte – dessa repetição que Hutcheon (2006) fala – além da repetição que diz respeito à fidelidade ao texto fonte (assunto que aprofundaremos mais adiante neste capítulo). Sai *O Senhor dos Anéis* e entram *As Crônicas de Nárnia: o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005) – adaptação do primeiro de sete livros do escritor irlandês C.S. Lewis – e *A Bússola de Ouro* (2007) – primeiro volume da trilogia *His Dark Materials*, escrita pelo inglês Philip Pulman. Basicamente iguais estruturalmente à saga criada por Tolkien - uma vez que todos eles versam sobre mundos habitados por criaturas mágicas -, diferenciando-se apenas pela mitologia criada por cada escritor, *As Crônicas de Nárnia* e *A Bússola de Ouro* foram adaptados para o cinema para suprir a necessidade tanto dos fãs quanto dos estúdios de verem ‘o mesmo texto’; e o que podemos constatar a partir do que foi dito por Hutcheon (2006) é que o desejo de que uma história nunca acabe e de que ela se repita é praticamente o mesmo. Os fãs e os executivos do cinema não querem o fim de uma adaptação tão bem sucedida quanto à do texto de Tolkien, então são adaptados outros textos que tratam do mesmo universo.

As adaptações dos textos de Lewis e Pulman, se serviram por um instante para abrandar o desejo dos ‘órfãos’ de *O Senhor dos Anéis*, artística e financeiramente não obtiveram o mesmo sucesso, o que nos leva a pensar sobre o que é exatamente uma adaptação bem sucedida. Porém, antes de adentrarmos nesse tópico, voltemos um pouco à questão que abriu este capítulo: o preconceito de que adaptações são sempre criações inferiores ao texto fonte. Como bem destaca Linda Hutcheon (2006):

No entanto, tanto na crítica acadêmica quanto na jornalística, as adaptações contemporâneas são com frequência julgadas como secundárias, derivadas,

“tardias (...) ou culturalmente inferiores”. (HUTCHEON, p.2; tradução minha).

E seu argumento continua da seguinte forma:

Se adaptações são, por esta definição, criações tão inferiores e secundárias, por que então elas estão tão onipresentes na nossa cultura e, de fato, crescendo regularmente em números? Por que, até de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores do Oscar na categoria de melhor filme são adaptações? Por que as adaptações que constituem 95% de todas as minisséries e 70% de todos os filmes feitos para a TV ganharam o Emmy Awards? (HUTCHEON, p.4; tradução minha).

Primordialmente, o preconceito contra as adaptações cinematográficas (que está completamente cristalizado na frase que inicia este capítulo – ‘o livro é sempre melhor que o filme’) pode ter nascido a partir do conceito e da super valorização da literatura como uma forma de arte mais antiga que o cinema e, dessa maneira, ‘melhor’, uma vez que as artes vão adquirindo mais prestígio através do tempo. Logo, a literatura seria melhor que o cinema e este seria melhor que a televisão, por exemplo. É o que aponta Robert Stam (2005):

Primeiro, ele deriva a priori de uma valorização de uma antiguidade e superioridade históricas: a suposição, ou seja, de que artes antigas são necessariamente artes melhores. (STAM, p.4; tradução minha).

A super-valorização da literatura como uma forma de arte supostamente superior ao cinema, além do fato de a primeira ser mais antiga e de a segunda mais jovem, também é considerada por Stam em *Film Adaptation* (2000). Outra razão por trás do preconceito seria a iconofobia, ou seja, um tipo de preconceito contra imagens culturalmente enraizado pelas religiões judaico-protestantes, e, conseqüentemente, uma segunda forma de preconceito que valoriza as artes verbais como

melhores que as artes visuais, a logofilia. Então, vale ainda ressaltar aqui – de acordo com os conceitos de iconofobia e logofilia de Stam – que o cinema ainda sofre de um outro tipo de preconceito: enquanto a literatura e toda a sua senilidade é encarada como uma forma de arte que exige muito mais reflexão e consiste em um tipo de atividade muito mais – por que não dizer? - intelectualizada, o cinema seria uma forma de arte pronta para o consumo rápido e, dessa forma, mais fácil, menos intelectualizada que a literatura, o que incutiria aqui ainda um outro tipo de preconceito, de que o cinema pode ainda não ser uma forma de arte valorizada, por ser mais fácil de ser feita que a literatura, e ainda, de lidar com a indústria de massa. (STAM, p.7)

Seria errôneo afirmar que o que o preconceito arraigado contra o cinema tenta nos dizer é que a literatura é detentora de uma aura ou de uma originalidade (Benjamin, 1994) que o cinema não possui? Uma obra literária, apesar de ser feita por um único indivíduo, não pode ser encarada como um texto completamente original, uma vez que o seu criador é um sujeito detentor de várias leituras que de uma ou outra maneira se misturaram e se diluíram no texto que foi criado, ou seja, toda obra possui intertextos, e a intertextualidade também é uma forma de adaptação. (STAM, p.24)

Logo, esse conceito da literatura como algo puro é completamente ultrapassado, ‘ a arte nasce de outras artes; estórias nascem de outras estórias’, é o que afirma Linda Hutcheon (2006). Desse modo, não seríamos apressados em afirmar que tudo que é criado, de uma maneira geral, é adaptado, e ainda, que o preconceito urdido contra o cinema quer manter essa aura que pretensamente a literatura possui. Não seria esse um discurso bastante datado? Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994), afirma:

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais

irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. (BENJAMIN, p.170)

A partir do pensamento de Benjamin (1994), podemos afirmar que a literatura não deixou de ser envolta por um conceito de aura, de cunho elitista e que, dessa maneira, tenha se tornado privilégio de poucos; enquanto a natural tendência da arte em geral, com o passar do tempo, é aproximar-se das massas. Por outro lado, o cinema com toda a sua ‘facilidade’ de ser produzido e, ainda mais, de ser reproduzido e difundido, atingindo assim diretamente as massas, é encarado como arte menor e vulgar. (STAM, p.7)

O que Benjamin (1994) afirma é que a arte na sua essência mais básica pede pra ser vista, comunicada, lida e difundida, e se pensarmos na velocidade com a qual a humanidade caminha num mundo cada vez mais digitalizado e sem fronteiras, a reprodutibilidade da obra de arte é ainda maior: por exemplo, que filmes ou séries de TV podem ser vistos por TV a cabo ou baixados pela internet e depois assistidos em um Ipod, ou que livros também podem ser baixados e ao invés de lidos, podem ser literalmente escutados em um laptop ou no Ipod.

Quando Benjamin (1994) disse que a grande preocupação das massas modernas é consumir o objeto de forma rápida, nem que pra isso se possua a sua cópia, ele antecipou, de maneira visionária, o que seria o mundo no século XXI: ‘A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida’ (BENJAMIN, 1994). E uma das formas de arte que essas massas modernas mais tendem a consumir e de ‘possuir’ é o cinema. A reprodutibilidade como característica intrínseca do cinema também diz respeito ao fato de que se investe cada vez mais nele – e conseqüentemente se espera também cada vez mais lucrar -, logo, a reprodutibilidade se torna responsável não somente pela difusão da obra de arte cinematográfica, mas também a torna obrigatória, afinal é preciso pagar o filme, como afirma Benjamin (1994):

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura e da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica da sua produção. Esta não apenas permite da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode pagar um filme. (BENJAMIN, p.172)

O cinema seria acusado então de arte menor, em comparação à literatura, por ser mais jovem, por seu poder imagético e ainda, por ser uma forma de arte cada vez mais industrializada. Como poderia então uma forma de arte tão vulgar e mecânica como o cinema ainda querer sugar a vitalidade da literatura? É o que Robert Stam (2005) afirma ser um outro tipo de preconceito sofrido pelas adaptações cinematográficas: o parasitismo.

Uma fonte final da hostilidade à adaptação é a acusação de parasitismo. Adaptações são vistas como parasitas da literatura; elas cavam o corpo do texto fonte e roubam sua vitalidade. (STAM, p.7; tradução minha).

A crítica acadêmica e jornalística sempre acusou de maneira feroz as adaptações cinematográficas de drenarem a vida e serem meras ilustrações do texto fonte. Ao acusar as adaptações de simples versões ilustradas de uma obra, a crítica acaba por afirmar que elas são cópias do texto 'original'. Além disso, as adaptações cinematográficas são acusadas pela crítica ora por não serem criativas por serem fiéis ao texto fonte, ora por serem infiéis e 'traírem' a obra 'original', e tais acusações nos fazem adentrar em um assunto extremamente caro quando se fala sobre adaptação: a fidelidade. Três perguntas podem ser elaboradas a fim de discutirmos essa questão: ser fiel exatamente a quê? É possível ser completamente fiel? É interessante ser fiel ao adaptar um texto de um



meio de expressão para outro? Tais questões serão discutidas aqui para tentarmos retrucar a infame afirmação de que ‘o livro é sempre melhor que o filme’.

Uma das maiores tarefas das adaptações cinematográficas é transpor o texto fonte para outro meio e condensá-lo em no máximo duas horas, já que sabemos que a maioria do público que vai a multiplexes hoje em dia busca diversão rápida e garantida (e que uma parcela bem menor deste público pode ser considerada como a parte constituída de cinéfilos), e a pressão que os estúdios exercem sobre os adaptadores é enorme e adaptações que extrapolam as duas horas de exibição não são consideradas interessantes, aliás, esse é um dos dados que são levados em conta quando nos referimos ao empobrecimento das adaptações. Além disso, as adaptações devem agradar aos fãs fervorosos da obra original como também arrebanhar aquele espectador mediano das salas de exibição dos shopping centers: um exemplo recentíssimo que ilustra perfeitamente a situação descrita acima é a adaptação da HQ *Watchmen* (2009). O diretor da adaptação, Zack Snyder, num esforço tanto de abraçar toda a intrincada trama da *graphic novel* – que é considerada a ‘bíblia’ dos quadrinhos – como de agradar aos fãs, tinha em mãos um material editado de mais de três horas, o que foi prontamente recusado pelos executivos da Warner. O filme chegou aos cinemas com menos das três horas editadas e uma versão do diretor será lançada diretamente no mercado de DVD e *blu-ray*<sup>3</sup>, o que acaba por atrair um novo público para o que podemos considerar um outro tipo de adaptação, a *director’s cut* (a versão do diretor), uma vez que o texto fonte – que seria a adaptação cinematográfica – ganha uma adaptação para outra mídia, nesse caso, os DVD’s e *blu-rays*. Linda Hutcheon (2006) fala sobre quão vasto é o campo das adaptações:

Seqüências e preqüências, versões do diretor, *spin-offs*<sup>4</sup> e games, podem ser considerados um outro tipo de

---

<sup>3</sup> *blu-ray* é um formato de disco óptico da nova geração para vídeo de alta definição e armazenamento de dados de alta densidade. É o sucessor do DVD.

<sup>4</sup> *spin-off* é um termo designado para uma produção de ficção nascida a partir de outra.

adaptação, ao apropriar-se de uma franquia e reutilizá-la em outro meio. Não somente o público já familiarizado com a franquia será atraído para a ‘novidade’(...), mas novos consumidores serão criados. (HUTCHEON, p.5; tradução minha).

Mas a questão inicial aqui é: ser fiel a que? Basicamente à trama e – de suma importância – ao conteúdo intelectual do texto fonte, uma vez que ele é criação de um indivíduo detentor de várias outras leituras e inserido em determinado contexto social, econômico e político. Mas até isso é preciso ser adaptado: um texto literário é repleto de entrelinhas e lacunas que o adaptador – assim como faz o leitor – precisa interpretá-las e preenchê-las, e essas entrelinhas e lacunas de um texto literário são também os intertextos que lá residem. O contexto social, econômico e político de uma obra literária escrita no século XIX precisa ser adaptado ao contexto do século XXI, por exemplo, para que ele se torne coerente com a realidade do espectador e consequentemente seja compreendido. Em suma, um texto adaptado dialoga com outros textos. Porém, o texto fonte que é adaptado possui um conteúdo intelectual, um núcleo, que deve ser entregue e desenvolvido na adaptação, além, é claro, das outras leituras que podem ser desenvolvidas a partir desse núcleo.

É possível ser completamente fiel? Pelo contrário, é completamente impossível, além de ser extremamente desinteressante. Primeiro, uma obra literária é algo criado por um indivíduo somente – sem levarmos em conta as vozes de outras leituras que este indivíduo possua – e que lida apenas com as palavras em seu processo criativo. Já uma adaptação fílmica é um processo coletivo que envolve palavras, sets de filmagem, locações, atores, efeitos de som, música, imagens geradas por computador etc. e tudo isso demanda dinheiro – o que é prontamente ignorado pelo conceito de fidelidade. É o que afirma Robert Stam (2000):

A exigência por fidelidade ignora o atual processo de fazer filmes – por exemplo, as diferenças de custo e de modos de produção. (STAM, p.56; tradução minha).

Além da mudança de um meio de expressão para o outro que acaba por tornar questionável o conceito de fidelidade, tal conceito não é interessante nem tampouco desejável, uma vez que tolhe a criatividade de quem está adaptando o texto fonte. Uma coisa que precisa ser entendida, antes de tudo, é que tanto o texto literário quanto o texto fílmico possuem maneiras de narrar esteticamente interessantes, e voltamos atrás aqui ao dizer que a adaptação deve ser fiel à essência da obra adaptada: a adaptação deve ser fiel ao texto fonte como também deve ser fiel ao meio de expressão através do qual a estória está sendo contada, do contrário, um diretor que esteja adaptando uma obra literária pode vir a deixar de lado soluções interessantes para narrar a estória em nome de uma fidelidade que, em termos práticos, não existe.

Por exemplo, tomemos uma personagem real, o cantor americano Bob Dylan, personagem central do longa *Não Estou Lá* (2007), do diretor Todd Haynes, que lá é incorporado não por um ator somente, mas por vários, incluindo uma atriz, o que acaba por conferir complexidade e sutileza à personagem, uma vez que cada intérprete contribuiu com uma leitura própria de Dylan - que é mostrado em diferentes fases durante a sua carreira. O exemplo citado acima sinaliza que o cinema – como forma de arte – também pode ser sutil e complexo como a literatura. Robert Stam (2000) destaca a capacidade que ambos, literatura e cinema, têm de aglutinar e transformar elementos de outras formas de arte, os transpondo para os seus meios específicos:

Ambos, romance e filme, coerentemente canibalizam outros gêneros e meios. O romance começou orquestrando uma polifonia de materiais (...) em uma nova forma de narrar, repetidamente saqueando ou anexando artes vizinhas, criando romances híbridos como romances poéticos, romances de drama, romances

cinemáticos, e romances jornalísticos. (STAM, p.61; tradução minha).

Mas nos concentrando novamente na questão da fidelidade, vale ressaltar que além de indesejável, ela não é possível, ainda devido à intertextualidade. Estão lá no texto literário as entrelinhas e lacunas deixadas pelo escritor, porém a adaptação fílmica pode ou não dar conta de transpor tais sutilezas, como Stam (2000, p.64) sugere em seu ensaio: ‘Todos os textos são (...) citações conscientes e inconscientes...’. Cabe à adaptação arriscar-se e tentar completar o valor simbólico das palavras. É interessante notar que uma vez percebidas essas sutilezas, que residem na obra literária, a adaptação fílmica pode ampliá-las. Dessa maneira, podemos afirmar que não é possível nem é interessante ser fiel ao texto fonte e, portanto, a questão da fidelidade não deve ser mais encarada como critério para julgar uma adaptação, como afirma Linda Hutcheon (2006):

A natureza dupla de uma adaptação não significa, no entanto, que proximidade ou fidelidade ao texto adaptado seja o critério de julgamento ou foco da análise. Por um bom tempo, a ‘crítica da fidelidade’, como ficou conhecida, foi a crítica convencional em estudos sobre adaptação, especialmente no trato com obras canônicas como as de Pushkin ou Dante. Hoje em dia esta dominância tem se transformado em uma variedade de perspectivas (...) e uma gama de resultados. (HUTCHEON, p.7; tradução minha).

O que nos leva a pensar sobre uma questão levantada anteriormente: quando uma adaptação cinematográfica é considerada bem sucedida? Ou seria melhor perguntarmos: quando uma adaptação não é considerada bem sucedida? Uma primeira resposta que ocorreria diz respeito aos fãs do texto fonte, que acabam por formar verdadeiros cultos em torno de uma determinada obra como, por exemplo, os já citados *O Senhor dos Anéis*, *Harry Potter* ou *Watchmen* (sem esquecer, claro, de várias obras de William Shakespeare ou Jane Austen - só para citar

alguns autores mais antigos - que também possuem um séquito de cultuadores), o que dificulta ainda mais o processo de adaptação, ou seja, o ato de adaptar torna-se ainda mais árduo quando a obra original a ser transposta já é um texto bem sucedido, isto é, que tenha vendido milhões de cópias, tenha sido traduzido em várias línguas e que possua, dessa forma, pessoas ao redor de todo o mundo que a cultue.

Logo, o conceito de bom ou ruim – quando falamos em adaptação – surge nesse caso específico, justamente pela fidelidade exigida pelos fãs do texto fonte (o que vimos ser impossível anteriormente) ou porque as pessoas que já possuam familiaridade com a obra original sintam que a adaptação falhou em capturar o que ela tem de mais essencial. Robert Stam (2000) justifica tal cobrança por fidelidade por parte daqueles que já tenham lido a obra original da seguinte maneira:

Palavras tais como infidelidade ou traição neste sentido traduzem nosso sentimento, quando nós adoramos um livro, cuja adaptação não tenha feito jus a esse amor. Nós lemos um livro através de nossos desejos, esperanças e utopias, e quando lemos nós moldamos nossa própria mise-en-scène imaginária da obra nos palcos secretos das nossas mentes. (STAM, p.54; tradução minha).

Acontece de algumas vezes ao lermos um romance, um conto, uma novela etc. fazermos nossa própria ‘adaptação’ em nossas mentes, chegando até a escolhermos um determinado ator ou determinada atriz para certas personagens, o diretor ideal, uma locação perfeita para certa seqüência, por exemplo. E ainda, um dos argumentos mais utilizados para acusar uma adaptação cinematográfica de ruim, isto é, de infiel (de acordo com o senso comum), é que ela corta ou tira muito da obra original, só que tal argumento se mostra extremamente infundado se pensarmos que tal recurso é necessário para condensar um grande volume – como a obra de Philip Pullman, *His Dark Materials*, em duas horas. É o que Linda Hutcheon (2006) destaca em seu ensaio:

Geralmente adaptações, especialmente de grandes romances, implicam que o trabalho do adaptador é de subtrair e contrair, o que é chamado de ‘arte cirúrgica’ (Abbot 2002: 108) por uma boa razão. (HUTCHEON, p.19; tradução minha).

Devemos destacar ainda que o processo de adaptação não somente lima ou reduz passagens ou personagens da obra matriz no processo. Pode ocorrer justamente o contrário, ou seja, personagens podem ser mais desenvolvidas na adaptação ou até o próprio texto fonte pode ser ampliado para o outro meio. Dois exemplos recentes são, respectivamente, a personagem principal feminina de *O Curioso Caso de Benjamim Button*, escrita por F. Scott Fitzgerald em 1920, que acabou ganhando uma projeção maior no texto fílmico e a adaptação do conto *Brokeback Mountain*, de Annie Proulx publicado na revista *The New Yorker* em 1997. Stam (2005) e Hutcheon (2006) nos alertam sobre isso:

Adaptações fílmicas têm um tipo de ‘escolha de Sophia’ no que concerne a quais personagens do romance viverão ou morrerão. Mas embora adaptações tendam a sacrificar personagens menores dos romances, ocasionalmente o processo inverso acontece (...). (STAM, p.71; tradução minha).

Obviamente, nem todas as adaptações envolvem somente cortes. Contos, em especial, inspiram com frequência filmes (...) Adaptações de contos têm expandido suas obras originais consideravelmente. (HUTCHEON, p.19; tradução minha).

Além da questão levantada acima, é de suma importância ressaltar que o trabalho do adaptador deve limar ou mesmo abrandar da obra original – por interesse dos executivos do estúdio - possíveis temas mais polêmicos que possam afugentar o público que irá ao cinema. Foi o que aconteceu à obra de Pullman citada acima que teve sua feroz crítica à igreja católica abrandada para não afastar espectadores das salas de

exibição. O que é não é satisfatório, mas justificável se lembrarmos mais uma vez que a maioria das adaptações faz parte do funcionamento da indústria cinematográfica, e como tal visa evitar riscos financeiros, ou seja, as adaptações são ferramentas que visam tornar o produto final lucrativo, é o que aponta Stam (2005):

A adaptação fílmica de uma obra literária desempenha estas transformações de acordo com os protocolos do meio de expressão, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através das grades de discursos ambientais e ideológicos, assim como sendo mediada por uma série de filtros: estilo do estúdio, ‘onda’ ideológica, restrições econômicas e políticas (...) e assim por diante. (STAM, p.46; tradução minha).

Porém, não é dessa maneira que as adaptações são vistas por aqueles que já conhecem a obra original – sejam fãs ou leitores -, eles exigem fidelidade, além da repetição, mas com certa dose de surpresa (o que deve ser proporcionado pela mudança do meio de expressão), é o que afirma Hutcheon (2006):

Parte desse prazer, eu devo concordar, vem simplesmente da repetição com variação, do conforto do habitual combinado à ardência da surpresa. Reconhecimento e lembrança fazem parte desse prazer (e risco) de experimentar adaptações... (HUTCHEON, p.4; tradução minha).

Ainda sobre o trabalho do adaptador, é importante lembrar que durante o processo de adaptação de uma obra literária, algumas decisões são tomadas levando-se em conta o que é mais coerente para o roteiro e para o outro meio de expressão, o cinema. Um exemplo que serve para ilustrar tal afirmação é o que Linda Hutcheon (2006) cita em seu ensaio, *A Theory of Adaptation*: na transposição do romance *O Paciente Inglês*, de Michael Ondaatje para o cinema, a bomba que arrasou Hiroshima causando uma ebulição no contexto político e que interfere diretamente

no emocional de uma das personagens da obra literária, foi substituída por uma bomba que causa estragos, mas em proporções menores. Tal decisão foi tomada porque matar um personagem que nos acostumamos a ver e por quem acabamos por nos afeiçoar durante a exibição do filme, causa muito mais impacto do que, por exemplo, a menção de centenas de ‘anônimos’ mortos, como está explicitado em Hutcheon (2006):

Em outras palavras, uma crise pessoal é criada para substituir uma crise política. (HUTCHEON, p.12; tradução minha).

Logo, partindo do coletivo para o individual, o adaptador concentra e traz para mais perto do espectador a potencial carga dramática da obra literária, e enxergando por esse viés podemos perceber que o que é coerente ou funciona em um meio de expressão, pode não obter o mesmo efeito em um outro meio, precisando para isso ser adaptado.

Uma outra questão que pode tornar uma adaptação cinematográfica bem sucedida é o fato de determinadas obras literárias possuírem forte descrição imagética ou uma narrativa linear – ao contrário de obras mais experimentais – sendo mais ‘fáceis’ de serem transpostas ao novo medium. É o conceito de ‘adaptogenia’, citado por Linda Hutcheon (2006):

Suas fortes e potenciais descrições pictóricas para cenas de espetáculo também as tornam mais adaptáveis ou no mínimo ‘adaptogênicas’ (Groensteen 1998a: 270) para o palco ou tela. (HUTCHEON, p.15; tradução minha).

Porém, voltando a pensar sobre o insucesso de uma adaptação, poderíamos relacioná-la de forma direta à falta de autonomia ou de criatividade do adaptador, seja na figura do roteirista ou na figura do próprio diretor. A primeira possibilidade diz respeito às exigências feitas pelo estúdio, como também pela pressão exercida pela editora, para que o produto se torne vendável e, mais importante, rentável. Já a segunda



possibilidade se refere ao não entendimento do adaptador do que é exatamente adaptar, até porque – à parte as exigências feitas pelos executivos do estúdio – o trabalho do adaptador consiste em transpor a obra original para o outro meio e torná-la atrativa, seja para os fãs da obra literária, seja para o novo público que irá ao cinema experimentar a adaptação sem ter tido contato com o texto fonte anteriormente.

O que é preciso esclarecer sobre a arte de adaptar é que adaptar é, antes de qualquer coisa, ler, apropriar-se e recriar, exatamente nessa ordem, e que o trabalho do adaptador consiste sutilmente em selecionar, amplificar e atualizar, como aponta Robert Stam (2000):

Adaptações fílmicas, neste sentido, são hipertextos derivados de hipotextos, transformados, dessa forma, por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (STAM, p.66; tradução minha).

O papel do adaptador pode ser comparado ao papel do tradutor, consequentemente, a adaptação é uma espécie de tradução de um texto criado em uma forma de arte, para uma outra forma. Ao adaptar, temos, na verdade, um duplo processo: apropriação e recriação. Ao procurar uma definição para a arte de adaptar, Linda Hutcheon (2006) cita a definição que existe nos dicionários:

De acordo com a definição do dicionário, “adaptar” é ajustar, alterar, tornar adequado. (HUTCHEON, p.7; tradução minha).

Há uma citação emblemática no ensaio de Stam (2000), que abarca em três simples palavras a arte de traduzir e que diz que:

... na arte assim como na linguagem, “traduzir é trair”. (STAM, p.62; tradução minha).

O mesmo ocorre com a arte de adaptar, já que estamos falando de uma arte infiel, no melhor sentido.

## 2. Análise da personagem Anísio em *O Invasor*

### 2.1. Invadindo a prosa literária

Em determinada passagem do seu ensaio *A Personagem do Romance* (2005), Antonio Candido levanta a seguinte questão: ‘No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?’ Uma primeira resposta dada por Candido coloca a memória como a fonte primordial utilizada pelo escritor em seu esforço de construir uma personagem:

Cada escritor possui as suas “fixações da memória” que preponderam nos elementos transpostos da vida.  
(CANDIDO, p.67)

A afirmação do teórico nos remete diretamente ao fato de o escritor e roteirista Marçal Aquino ter trabalhado por muito tempo como repórter policial e – utilizando parte do prêmio que recebeu da 5ª Bienal Nestlé de Literatura com o livro *As Fomes de Setembro* - ter viajado até Santa Rita, no interior da Paraíba, para acompanhar de perto o cotidiano dos matadores de aluguel, a fim de finalizar um trabalho de campo que ele realizava na época sobre eles (tal trabalho deu origem ao conto *Os Matadores* e, mais tarde, à adaptação feita também por Beto Brant). O autor revelou em entrevista ao Jornal da Paraíba, em abril de 2008, que começou a escrever o texto no hotel em que estava hospedado em João Pessoa.

A proximidade do escritor com o mundo dos pistoleiros parece ter sido muito bem aproveitada pelo mesmo no que diz respeito à construção de suas personagens e do contexto objectual que as circunda, tanto deste conto como do restante de suas obras que versam sobre matadores – incluindo *O Invasor*, objeto de estudo do nosso trabalho. O escritor, aliás, parece ter exercitado e depurado tal experiência ao longo da sua carreira até chegar à brilhante criação da personagem Anísio de *O Invasor*. Nesta novela, o escritor, ao selecionar e transformar o que

observou da realidade empírica das ruas ou do interior da Paraíba, acabou por criar um universo muito rico de metáforas sociais, tornando *O Invasor* uma obra que representa algo muito além da realidade observada, além de ser um texto rico de significados.

Muito dessa riqueza que há na novela de Marçal Aquino reside na personagem do matador de aluguel, Anísio. A personagem é a verdadeira força motriz do enredo da novela, um rolo compressor que surge para bagunçar a vida dos dois sócios que o contratam para dar cabo do sócio majoritário da empresa.

Antonio Candido (2005) afirma que:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (CANDIDO, p.54)

O enredo de *O Invasor* ganha contornos pela insegurança de Ivan – o focalizador da narrativa (ou seja, a personagem através de quem a narrativa é filtrada) – e pela malandragem e frieza de Alaor<sup>5</sup> - os dois amigos e sócios que contratam Anísio -, que aliados à frieza do matador de aluguel - que traz juntamente com ele todas as nuances da pobreza, da periferia, da esperteza adquirida por uma vida que provavelmente foi dura até chegar ali – tornam o enredo vivo (afinal, todos querem ‘se dar bem’).

Outro grande trunfo do texto de Marçal Aquino é criar esta personagem com tamanha verossimilhança com a realidade a ponto de nos fazer firmar uma vida anterior à personagem. Anatol Rosenfeld, em seu ensaio *Literatura e Personagem* (2007), fala sobre quão eficiente pode ser um texto fictício bem confeccionado que nos leva a imaginar a vida pregressa de uma personagem:

---

<sup>5</sup> Alaor no texto escrito, mas na adaptação cinematográfica, nós temos Giba.

À base das orações, o leitor atribui a Mário uma vida anterior à sua “criação” pelas orações; coloca a máquina sobre uma mesa (não mencionada) e o rapaz sobre uma cadeira; o conjunto num quarto, este numa casa, esta numa cidade – embora nada disso tenha sido mencionado. (ROSENFELD, p.17)

Anísio é o grande trunfo que Marçal Aquino utiliza para tornar a prosa de *O Invasor* tão viva e tão urgente, seja pelo contexto objectual que ele cria seja pela verossimilhança que ele é capaz de criar. A propósito, independente ou não de Anísio ter sido inspirado em um objeto autônomo, ou seja, em um matador de aluguel específico com o qual o escritor tenha tido contato, podemos afirmar que a criação da personagem é fruto de experiência direta exterior de Marçal com os pistoleiros com os quais ele estabeleceu contato. Sobre o processo de criação de personagens, Antonio Candido (2007) enumera alguns desses processos, inclusive o da experiência direta:

Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, - seja interior, seja exterior. (CANDIDO, p.71)

Se Anísio, Ivan e Alaor podem ter sido inspirados diretamente ou não em determinadas personagens da vida real, o mais importante é que na prosa eles passam a existir independentemente dos seus objetos autônomos, é através de suas personagens que Marçal Aquino consegue comunicar todo o contexto intencional de pobreza e violência no qual o país se encontra imerso. Anísio é o responsável por cristalizar e tornar ainda mais intrincada a teia de crime de *O Invasor*. Ainda no que concerne ao processo de criação da personagem, vale a pena ressaltar um outro processo indicado por Antonio Candido (2007):

Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de

caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo. (CANDIDO, p.72)

Dessa maneira, podemos afirmar que o processo de criação de Anísio combina a realidade empírica a uma gama de outros matadores de aluguel famosos da literatura brasileira contemporânea, entre os quais podemos citar os ilustres matadores de *O Cobrador*, de Rubem Fonseca, e o de *Matador*, de Patrícia Melo. O matador de Marçal Aquino não toma estas personagens apenas como estímulo inicial, eles têm em comum certa sede de oportunidade e dignidade que serão cobrados da sociedade a um preço muito caro. No caso específico de *O Invasor*, esse preço será cobrado diretamente a Ivan e Alaor, além, é claro, da quantia cobrada para que Anísio dê cabo do outro sócio. A propósito, vale ressaltar aqui a maneira como Antonio Candido (2007) sintetiza o processo de criação de personagens:

Em todos esses casos, simplificados para esclarecer, o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir. (CANDIDO, p.74)

Amálgama de observação, inspiração e processo criativo, o matador de aluguel de Marçal Aquino precisava ter uma cara e identidade próprias, e para isso, o autor precisou delimitar determinadas características para que o leitor reconhecesse Anísio cada vez que ele irrompesse as páginas da novela. Não devemos esquecer, portanto, que estamos diante de uma personagem inventada, mesmo que o autor tenha

buscado inspiração na realidade para criá-la. A invenção da personagem, dessa maneira, é um preceito básico segundo o próprio Candido (2007) para que um texto fictício seja também considerado um texto literário:

Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a o do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (CANDIDO, p.69)

A fim de delimitar quem é o matador de aluguel, o autor implícito o apresenta de início, através do foco da personagem Ivan, como uma personagem de costume ou plana, segundo a teoria utilizada por Candido (2007) para diferenciar os modos pelos quais as personagens podem ser apresentadas num romance. Em linhas gerais, as personagens de costume ou planas são ‘apresentadas por meio de traços distintivos e marcados; por meio, em suma de tudo aquilo que os distingue vistos de fora.’ (CANDIDO, p.61), ou ainda ‘Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; (...).’ (CANDIDO, p.62). Logo, Anísio nos é apresentado da seguinte maneira:

Era um homem atarracado, de braços fortes e mãos grandes. Tinha a pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa freqüência. Ao contrário do que eu imaginava, ele não parecia ameaçador – embora houvesse dureza em seu jeito de olhar. (AQUINO, p.9)

É através de fragmentos que o narrador gradualmente nos apresenta Anísio. Porém esses mesmos fragmentos são para o leitor

pistas bastante ricas de quem pode ser aquele sujeito contratado para matar. Primeiro, descrito fisicamente, o matador de aluguel é um sujeito bastante comum, desses que à primeira vista não explicitariam qualquer traço mais violento, ‘embora houvesse dureza em seu jeito de olhar’. Mas essa brutalidade pode ser da fome, do sofrimento, da pobreza. Segundo, Anísio é provavelmente negro – apesar dos olhos verdes, fruto da miscigenação do nosso país – e é nordestino. Porém, o fato de ser nordestino, pobre e negro, não impedem o matador de ser uma personagem vaidosa, uma vez que ‘usava o cabelo crespo penteado para trás’. A caracterização de uma personagem através da fragmentação é, para Candido (2007), idêntica à maneira pela qual elaboramos o conhecimento que temos dos outros, seja o modo como usa o cabelo, a maneira como anda ou o jeito de falar:

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada faz do que retomar, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos, o conhecimento básico dos nossos semelhantes. (CANDIDO, p.58)

Ainda sobre o processo de caracterização das personagens pela fragmentação, Candido (2007) afirma que:

Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, p.58)

Logo, o leitor, além de imaginar através do processo fragmentário de descrição do matador de aluguel que este deva ser vaidoso – por conta do cabelo apesar de crespo, ser penteado para trás -, é informado pela escolha de um gesto específico – o de sempre tirar um maço de cigarros

da jaqueta ou camisa que usa - que Anísio fuma e mais que pode ser um sujeito metódico, tanto na vida quando no seu ‘trabalho’:

Ele sentou-se e tirou o maço de cigarros e fósforos do bolso da jaqueta. (AQUINO, p.69)

Tirou o maço de cigarros do bolso da camisa, acendeu um. (AQUINO, p.75)

O narrador começa a delimitar para o leitor, mesmo que de maneira fragmentária, a natureza do matador de aluguel. Todos os elementos selecionados pelo escritor têm um único fundamento: comunicar ao leitor quem é Anísio. Logo, todos os fragmentos escolhidos por ele são intencionais e buscam uma lógica que faça o leitor perceber o que move a personagem, e a repetição desses fragmentos tornam a personagem fictícia mais convincente e verossímil para o leitor.

Pobre, nordestino, fumante, matador de aluguel. Vaidoso. E talvez metódico. Temos aí alguns fragmentos mais simples, porém não menos determinantes – as características físicas -, combinados a fragmentos mais sutis – o cabelo crespo e penteado para trás, o gesto repetitivo de tirar o maço de cigarros do bolso. Candido (2007) nos chama a atenção para o seguinte:

A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam a cada instante, no modo de ser das pessoas. (CANDIDO, p.60)

São justamente os traços mais humanos que o autor implícito começa a combinar com o que já foi dado à primeira vista sobre o matador, que começam a mover Anísio do campo das personagens de costume ou planas para o campo das personagens de natureza ou



esféricas, segundo a teoria utilizada por Candido (2007) em seu ensaio. As personagens de natureza ou esféricas são aquelas personagens vistas ‘à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações’ (CANDIDO, p.62), ou ainda, são personagens ‘capazes de nos surpreender’ (CANDIDO, p.63).

Ainda no início da novela, o narrador começa a apresentar ao leitor a metade mais complexa de Anísio, quando do encontro deste com os dois sócios num bar de periferia:

Dá só uma olhada no povo desse bar: tudo cara fodido, de pele manchada, cabelo ruim, faltando dente, unha preta. Qualquer um é capaz de dizer que vocês não são daqui. Se eu der a mão ao sujeito então, sou capaz até de falar se ele já trabalhou no pesado algum dia. Não tem erro. (AQUINO, p.9)

Anísio além de não gostar nem um pouco da realidade que o cerca, parece também desdenhá-la a esmo. A personagem parece querer não parecer com aquelas pessoas, ao mesmo tempo em que se sente completamente à vontade naquele território que é comum para ele, ao contrário de Ivan e Alaor, e Anísio parece querer deixar claro isso. A personagem revela ainda, na sua fala, que aquelas pessoas estão ali naquela situação – pobres, de pele manchada, unhas sujas – por culpa da sociedade ou daqueles que ascenderam social e economicamente – com os dois sócios -, ao mesmo tempo em que ela parece querer associar certo tipo de nobreza ao sofrimento: quem nunca trabalhou pesado tem a mão lisinha.

Além de parecer metódico, o matador de aluguel parece ser alguém bastante metucioso e que, dessa forma, procura fazer o seu ‘trabalho’ bem feito, além de na hora de deixar todos os detalhes acertados com os seus clientes, utilizar um pouco de marketing pessoal. É o que podemos perceber nos trechos abaixo:

Não sei, Anísio disse. Eu preciso estudar o cara primeiro, saber tudo sobre ele. É assim que eu trabalho. Quanto tempo leva isso?, Alaor quis saber e sua voz soou engraçada. Varia muito. Às vezes duas semanas, às vezes um mês. Outras vezes um pouco mais. (AQUINO, p.12)

Antes de matar o cara, eu posso contar para ele quem fez a encomenda. O que vocês acham? (AQUINO, p.15)

Vaidoso, metódico, marqueteiro. Mas o que parece mesmo mover o matador de aluguel é a chance de se dar bem na vida, motivado pela pobreza ou pela sua condição social. O fato é que se dar bem para Anísio parece ser ter o que comer e se vestir como aqueles dois ‘bacanas’ na sua frente e morar numa casa como a deles. Tal constatação pode ser conferida em um trecho bastante sutil da novela, quando Anísio aponta para a barriga talvez um tanto saliente de Ivan como sinal de prosperidade:

Dá pra ver que agora você está no bem-bom, Anísio disse e apontou minha barriga. (AQUINO, p.10)

É o que faz Anísio protagonizar a grande virada da novela de Marçal Aquino - justificando o título escolhido para a obra. Depois de liquidar o terceiro sócio da empresa, Anísio vai até o escritório dos sócios e primeiro pede que eles guardem para ele parte do pagamento que lhe seria pago pelo serviço. Depois, o matador se oferece como segurança da empresa, o que deixa Ivan e Alaor sem saber o que fazer. Esta virada no enredo tira a personagem de vez do nicho das personagens planas para colocá-la no nicho das personagens esféricas, e o que se tem aí é a pura imprevisibilidade da vida que toma os sócios e o enredo de assalto. Na verdade, Anísio enxerga aí a chance de se dar bem na vida, oferecendo ‘gentilmente’ um favor para os dois sócios, e agora ‘parceiros’.

Desde o início, Anísio se mostra muito à vontade no escritório da empresa e, ironicamente, demonstra ou quer demonstrar ter um bom gosto para as artes quando observa uma reprodução de uma fotografia de Cartier-Bresson:

Quando abri a porta, Anísio veio em minha direção, com a mão estendida. Velhos amigos. (AQUINO, p.69)

Bonito isso aqui, disse, apontando a cena parisiense. (AQUINO, p.69)

E sutilmente, quando percebe que Ivan e Alaor não querem sua presença por ali, os ameaça sutilmente:

Depois do que aconteceu com o sócio de vocês, não é bom pensar em segurança?

(...)

Estou oferecendo proteção porque gostei dos dois. Vocês não querem? (AQUINO, p.76)

E eloquentemente, quando é perguntado pelos dois sócios sobre o que será dito aos outros funcionários da empresa, afirma:

Sabe o que eu acho? Que você e o Ivan ainda não perceberam que agora são os donos disso aqui. Desde quando dono precisa dar satisfação pra empregado? Dono pode tudo, Alaor. (AQUINO, p.76)

E vai mais longe deixando claro que está ali e que não vai sair, sugerindo que a empresa agora é um negócio dos três:

Começo amanhã, hoje ainda tenho umas coisas para resolver. Eu vou trabalhar direito, vocês vão ver, Anísio se levantou e indicou a pasta de couro. Eu também vou

estar protegendo o que é meu, não é mesmo? (AQUINO, p.77)

Ivan e Alaor vêm-se a partir daí coagidos a aceitarem a presença do matador de aluguel que eles contrataram para acabar com a vida do sócio majoritário que estava se opondo a uma transação escusa. Mas eles não estão apenas incomodados com o fato daquele sujeito que invadiu suas vidas ser o matador contratado: aquele sujeito, além de ser o assassino do outro sócio – o que faz Anísio ter controle total da situação –, é um sujeito pobre, nordestino, da periferia, o que destoa completamente do mundo de classe média alta que eles estão acostumados a freqüentar. O invasor – Anísio – traz juntamente com ele a periferia, a pobreza, o nordeste para dentro daquele mundo urbano, economicamente estável, de pessoas de classe média alta.

É exatamente nessa virada do enredo que *O Invasor* se torna uma obra além do que ela inicialmente propunha: vasculhar o mundo dos matadores de aluguel assim como o submundo do crime numa cidade grande. Anísio, ao invadir o mundo de classe média alta, acaba por unir favela e cidade, negros e brancos, nordestinos e sulistas, embora fique claro desde o início que todos são vilões. Essa ligação torna-se ainda mais arraigada quando Anísio passa a sair com a filha do sócio assassinado, Marina, para desespero de Ivan e Alaor:

Os cabelos dele e os da garota que dirigia o carro estavam molhados. Como se os dois também tivessem acabado de sair de um motel. Eles se beijaram. Ele entrou na construtora sem me ver. Ela arrancou com o carro. Anísio e Marina. (AQUINO, p.87)

Não demora muito para Anísio começar a freqüentar a casa na qual Marina mora agora sozinha – depois do assassinato dos seus pais – e para ter carta branca para tomar conta da sua parte na empresa, lembrando que Marina depois da morte do pai se torna sócia majoritária da empreiteira:

A Marina me deu carta-branca pra acompanhar os negócios pra ela aqui na empresa. E é isso que eu estou fazendo: se um sócio dela está criando algum problema, eu tenho que tentar resolver, você não acha? (AQUINO, p.104)

Não demora muito também para o matador começar a se vestir, a se ‘branquear’, como as pessoas daquele círculo que ele agora frequenta:

Anísio me aguardava na entrada do estacionamento da construtora. Fazia frio e garoava. Ele usava blusão escuro, calça de grife e sapatos novos. Parecia pouco à vontade naqueles trajes.

(...)

Gotas minúsculas da garoa se acumulavam em seu cabelo, que estava mais curto, com um corte moderno. (AQUINO, p.103)

Antonio Candido afirma que “a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, (...) Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance (...).” (2007, p.75) A função exercida por Anísio na estrutura de *O Invasor*, além de ser crucial para o desenvolvimento do enredo, é o que colore com cores trágicas o enredo sobre crime, traição e oportunidades de vencer a qualquer custo, nem que seja matando ou chantageando. Anísio é o elo, é o que apaga as fronteiras entre belo e feio, rico e pobre, favela e cidade. É o matador de aluguel quem patenteia a trama urdida tão eficazmente por Marçal Aquino. Não é a toa que Ivan, ao final da trama, observa Anísio e tem a seguinte impressão:

Alaor baixou a cabeça, evitou olhar para mim. Anísio me encarou, tinha um ar de vitória no rosto. (AQUINO, p.126)

É possível perceber no fragmento citado acima, o senso de afirmação e de confiança da personagem – a partir dos termos ‘encarou’ e vitória’ -, além do grau de ameaça que é impresso a partir da observação do narrador.

## **2.2. Invadindo o cinema**

Já foi dito aqui anteriormente que a força que move e rege todo o espetáculo de traição, crime e violência de *O Invasor* é justamente o matador de aluguel, Anísio. A personagem é responsável - na grande virada da novela – por subverter a ordem que é pré-estabelecida desde o início da trama – ele como o pistoleiro contratado por dois sócios para dar cabo do sócio majoritário de uma empreiteira – e acabar se tornando um dos ‘sócios’ da empresa e, dessa maneira, unir – seja pela ‘amizade’ com os dois sócios, seja com o namoro com a filha do sócio majoritário etc, - a favela e a cidade, os barracos e as mansões do bairro do Morumbi, em São Paulo.

Há muita força nessa personagem marginal que acaba por se tornar o verdadeiro eixo da novela de Marçal Aquino. Se na prosa foi assim, na película não poderia ser diferente. Paulo Emílio Salles Gomes faz a seguinte afirmação em seu ensaio *A Personagem Cinematográfica* (2007):

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. Chegados a este ponto, está prestes a revelar-se a profunda ambigüidade da personagem cinematográfica. (GOMES, p.114)

Na película, quem dá vida, rosto, corpo etc, a Anísio não é propriamente um ator. Ou o é, mas um ator amador. A escolha do cineasta Beto Brant para personificar Anísio na película foi o integrante da banda de rock brasileira Titãs – um dos expoentes do boom do rock

brasileiro nos anos 80, Paulo Miklos. A escolha foi arriscada. A propósito, muito arriscada. Brant estava entregando a personagem do matador de aluguel a alguém que não possuía a menor afinidade com as câmeras – no que diz respeito a representar é claro. John Caughie no seu ensaio *O que fazem os atores quando representam?* (2000) nos chama atenção para o seguinte:

Os atores fingem ser pessoas que não são para ter experiências que não tiveram. (CAUGHIE, p.119)

Dessa maneira, Paulo Miklos agarra com unhas e dentes a oportunidade que lhe foi dada por Beto Brant e protagoniza não só a guinada que o matador de aluguel dá na trama, como também uma outra na sua própria trajetória como artista: Miklos pode ser considerado, a partir dali, além de músico, um ótimo ator. Robert Stam, no seu ensaio *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation* (2000), afirma que:

Embora a personagem do romance seja um artefato verbal, constituída literalmente de palavras, a personagem do cinema é um amálgama misterioso de fotogenia, movimento corporal, estilo de atuar e voz, tudo amplificado e moldado pela iluminação, *mise-en-scène*, e música. E embora o romance tenha apenas a personagem, adaptações fílmicas têm tanto a personagem (...) quanto o ator/atriz (...). (STAM, p.60)

A personagem do matador de aluguel, que na novela é descrito como “um homem atarracado, de braços fortes e mãos grandes. Tinha a pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Umas dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa frequência.” (AQUINO, p.9), ganha na adaptação para o cinema a pele branca, os olhos escuros e o corpo franzino de Paulo Milkos. Mas tal qual um Anthony Perkins no clássico *Psicose*, de Alfred Hitchcock, a fragilidade do corpo de Miklos só serve para deixá-lo ainda mais

ameaçador e perigoso, já que a personagem, tanto na novela quanto no filme, é uma pessoa fisicamente comum, igual a inúmeras pessoas que vemos todos os dias nas ruas, ou seja, é uma personagem que – descrita fisicamente – é quase acima de qualquer suspeita. A respeito desse tipo de transformação que uma personagem pode sofrer na transposição de um meio para o outro, Stam (2000) afirma:

Personagens também podem mudar sutilmente. O juiz branco de *A Fogueira das Vaidades* de Thomas Wolfe se tornou o juiz negro interpretado por Morgan Freeman na adaptação realizada por Brian de Palma, presumidamente como uma maneira de evitar acusações de racismo levantadas contra o romance. (STAM, p.71)

Solução parecida parece ter sido adotada pelos roteiristas de *O Invasor*, Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca, como se para afugentar qualquer acusação de estereotipar o matador de aluguel como um sujeito que além de pobre, fosse negro e nordestino. A decisão dos roteiristas, além do mais, parece querer surpreender o espectador, já que a presença do matador de aluguel é mantida em suspensão e ela aparece primeiro só como voz *off* (DOANE, 1983, p.462). A suspensão é mantida até praticamente a metade do filme, quando pela primeira vez o espectador tem contato com a imagem de Anísio, em carne e osso.

É principalmente no olhar que o intérprete do matador de aluguel concentra toda a força da interpretação da personagem, além é claro, das gírias que foram incorporadas pelo contato com o rapper Sabotage e da maneira de colocar-se em cena: como o Anísio da prosa, ‘Um bicho, um segundo antes do bote’. (AQUINO, p.76) É de suma importância falar um pouco sobre a enorme contribuição que o rapper Sabotage deu a Paulo Miklos no que concerne à composição da personagem: ao presenciar a interpretação do músico, percebe-se que não foram somente as gírias da favela que foram incorporadas por ele, mas também toda uma dura realidade de quem vive nos morros e à margem da sociedade. Miklos incorporou toda essa vivência, conseguindo, de maneira sutil, sugeri-la



na sua interpretação. Robert Stam (2000) fala sobre a bagagem que um ator ou uma atriz carrega de outros personagens e na maneira como isso interfere na interpretação:

No cinema, o ator ou a atriz também traz consigo um tipo de bagagem, um intertexto formado pela totalidade dos papéis já interpretados. Dessa forma, Lawrence Olivier traz com ele uma memória intertextual de suas performances shakesperianas, assim como Madonna traz com ela várias personas dos seus vídeos.(STAM, p.60)

Especialmente no caso de Paulo Miklos, não havia outras personagens interpretadas por ele que pudessem vir a ser somadas à personagem do matador de aluguel, porém, a contribuição de Sabotage trouxe para o cantor algo em que ele pudesse se amparar na hora de compô-la, além do material literário, assim como das personas que o músico possa ter interpretado em vídeos ao longo de sua carreira junto aos Titãs. Linda Hutcheon, em seu ensaio *Beginning to Theorize Adaptation* (2006), afirma que:

(...) personagens são cruciais para efeitos retóricos e estéticos tanto para o texto narrativo quanto para o texto interpretado porque elas prendem a imaginação dos receptores através do que ele chama de reconhecimento, alinhamento e lealdade (...). (HUTCHEON, p.11)

A entrega de Paulo Miklos à personagem é tão intensa que não há como imaginar Anísio com outro rosto. É ele o responsável pelas tintas mais ambíguas da personagem, conferindo-lhe assim complexidade, aproximando-a de um ser humano real. O Anísio que se vê na película, dessa forma, possui uma força bem superior ao da prosa literária. Gomes (2007) fala sobre isso em seu ensaio:

(...) o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. (...) as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas na realidade. (GOMES, p.112)

Gomes (2007) lança também a seguinte dúvida:

Não temos meios de saber se a personagem cinematográfica adquirirá permanência. Para início de conversa, é muito mais laborioso preservar para a posteridade as personagens registradas nas imagens e palavras faladas na película, do que as impressas em linguagem escrita. (GOMES, p.118)

No que depender da maneira com a qual Paulo Miklos se entregou à personagem, Anísio – para aqueles que tiveram contato com o longa – permanece vivo. Quando se fala em *O Invasor*, é difícil vir outro rosto na memória do espectador que não seja o rosto duro de Miklos. O músico deu continuidade a sua carreira como ator (sua última contribuição foi no longa *É Proibido Fumar*(2009), da cineasta e roteirista Anna Muylaert, em que divide a cena com a atriz Glória Pires). Difícil será olhar para ele na pele de outra personagem e não enxergar Anísio.

### 3. Anísio e as relações de poder

O poder está em todo lugar. Tal qual algo bruto presente na natureza das relações e dos seres humanos, o poder é uma força à espera (e à espreita) de alguém que sirva e que o exerça para que ele possa vir à tona e manifestar-se. O poder acontece nos seres humanos, como se fosse possível o homem poder aprender a manusear, com as próprias mãos, um relâmpago, manusear, mas nunca dominá-lo. O poder não pode ser dominado. Igual a qualquer outra força da natureza – bruta, bravia, violenta -, o poder pode ser comparado à eletricidade que percorre as nuvens com voracidade, sem nunca deter-se em uma nuvem só. Porque o poder não para. Ele circula de mão em mão, e está em todo lugar, desde as situações mais corriqueiras do cotidiano – dentro das casas, nos ambientes de trabalho, nas ruas, nas relações amorosas, nas relações de amizade, etc. – até as situações mais intrincadas e obscuras desse mesmo cotidiano – na Igreja, nas salas fechadas dos governos, nas favelas, dentro dos presídios etc.

O poder sempre foi exercido e continuará sendo, mas não pode ser domado. O poder foi, é hoje e continuará sendo amanhã. Como se fosse possível examinar com uma grande lupa todos os contextos citados acima (e mais outros tantos), perceberíamos todas as possibilidades de manifestação do poder. Michel Foucault, no curso *Em Defesa da Sociedade* (2005) e na coletânea de artigos, entrevistas, debates, etc., *Microfísica do Poder* (2009), nos chama atenção justamente para este fato: que o poder não está localizado em uma instituição ou no aparelho do Estado somente (o que tornaria impossível a “tomada de poder” pelos marxistas, por exemplo). Foucault não considera o poder como algo que pode ser cedido a um soberano, mas sim como uma relação de forças. Para Foucault (2005), ao ser uma relação de forças, o poder está em todo lugar, e assim, os seres humanos são atravessados por relações de poder, e mesmo que não quisessem não poderiam se ver livres disso, porque – como já foi citado anteriormente – o poder impregna micro e macro contextos sociais.

O poder, acho eu, deve ser analisado como uma coisa que circula, ou melhor, como uma coisa que só funciona em cadeia. Jamais ele está localizado aqui ou ali, jamais está entre as mãos de alguns, jamais é apossado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona. O poder se exerce em rede e, nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição de ser submetidos a esse poder e também de exercê-lo. Jamais eles são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre seus intermediários. Em outras palavras, o poder transita pelos indivíduos, não se aplica a eles. (FOUCAULT, 2005)

Em *Microfísica do Poder*, Foucault afirma:

Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros de outro; não se sabe ao certo quem o detém, mas se sabe quem não o possui. (p.75, 2009)

Pierre Bourdieu, em seu trabalho *O Poder Simbólico* (2009), reitera o conceito de Foucault de que o poder está em toda parte e ainda acrescenta que é necessário descobrir e mapear o poder onde ele se camufla ou é camuflado:

No entanto, num estado do campo em que se vê o poder por toda parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele se encontrava pelos olhos de dentro, não é inútil lembrar que – sem nunca fazer dele, numa outra maneira de o dissolver, uma espécie de círculo cujo centro está em toda parte e em parte alguma - é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser

exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (p.7, 2009)

Foucault (2009) também afirma que é preciso descobrir onde está o poder e quais mecanismos o engendram:

Dispomos da afirmação de que o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo um relação de força. Questão: se o poder se exerce, o que é este exercício, em que consiste, qual sua mecânica? (p.175, 2005)

É justamente utilizando das argumentos retirados da teoria de Foucault e Bourdieu, que tentaremos mapear o poder e o mecanismo que o produz em *O Invasor*, a partir da personagem do matador de aluguel, Anísio – foco principal deste trabalho -, e das relações que se tecem a partir dele, assim como das que já estão estabelecidas como, por exemplo, a dos sócios Ivan e Alaor, que decidem ‘se livrar’ do sócio majoritário da empreiteira contratando, para isso, os serviços do matador de aluguel. Ao tentarmos mapear e descobrir a mecânica do poder em *O Invasor*, talvez possamos contribuir para a elaboração de uma resposta que esses dois pensadores tão brilhantemente começaram a produzir: o que é o poder? Como questiona Foucault:

... o que é o poder, poder cuja irrupção, força, dimensão e absurdo aparecem concretamente nestes últimos quarenta anos, com o desmoronamento do nazismo e recuo do estalinismo? O que é o poder, ou melhor – pois a questão o que é o poder seria uma questão teórica que coroaria o conjunto, o que eu não quero – quais são, em seus mecanismos, em seus efeitos, em suas relações, os diversos dispositivos de poder que se exercem a níveis

diferentes da sociedade, em domínios e com extensões tão variados? (p.174, 2009)

Poderíamos começar levantando um mapa das relações sociais – como também do contexto social – que se estabelecem ou já estão estabelecidas na novela de Marçal Aquino. Para isso vejamos o que diz Michel Foucault:

Quero dizer o seguinte: numa sociedade como a nossa – mas, afinal de contas, em qualquer sociedade – múltiplas relações de poder perpassam, caracterizam, constituem o corpo social; elas não podem dissociar-se, nem estabelecer-se, nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação, um funcionamento do discurso verdadeiro. Não há exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcionam nesse poder, a partir e através dele. Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercer o poder mediante a produção da verdade. Isso é verdadeiro em toda sociedade, mas acho que na nossa essa relação entre poder, direito e verdade se organiza de um modo particular. (FOUCAULT, 2009)

Um trecho da novela *O Invasor* no qual Alaor tenta convencer Ivan a dar continuidade ao plano, quando este último leva em consideração a possibilidade de desistir da trama (como se fosse possível, uma vez que ele já está completamente envolvido na confecção do assassinato), é um exemplo brilhante – ao mesmo tempo – do conceito de que o poder está sempre em circulação e de que pelo poder ou através dele, somos levados a produzir algum tipo de verdade. Vejamos o seguinte diálogo:

É tudo uma questão de oportunidade, ele repetiu.

(...)

Vejamos o Cícero, por exemplo, Alaor indicou o encarregado com um movimento de cabeça. Parece um sujeito

inofensivo, não é? Mas você acha que ele está contente com o que tem?

(...)

Ele é o encarregado da obra, tem poder, manda nos peões. Mas é claro que ele não está contente com isso. Ele quer mais, como todo mundo. E se tiver oportunidade, vai aproveitar, você tem alguma dúvida?

(...)

O mundo é assim, meu caro, Alaor continuou. O Cícero até pode ter essa cara de sonso, mas, se precisar, ele vira bicho. Basta surgir uma boa oportunidade. Ele só te respeita porque sabe que você tem mais poder que ele. (AQUINO, p.47)

Estevão, sócio majoritário, tem mais poder na empreiteira do que Ivan e Alaor. Porém, Ivan e Alaor têm poder sobre o encarregado da obra e sobre os peões. Por sua vez, o encarregado tem poder sobre os peões. É bem provável os peões por sua vez também exercem algum tipo de poder (em suas casas? Sobre suas esposas e seus filhos?) É a transitoriedade do poder. Ele está em todo lugar como nos alerta Foucault e Bourdieu. Ele atravessa as relações sociais e as define, dá a elas contorno.

Somente nos fragmentos desse trecho da novela a palavra ‘poder’ é citada duas vezes por Alaor na tentativa de persuadir Ivan de não desistir da trama. O argumento da personagem não deixa de ser verdadeiro no que concerne à questão de que o ser humano aproveita as oportunidades que lhe caem nas mãos para ascender de alguma maneira – social e economicamente – e assim exercitarem o poder, é o que acontece com a personagem central desse trabalho, Anísio, mas vamos nos deter ainda um pouco sobre o diálogo acima (emblemático sobre a questão da transitoriedade e da verdade produzida pelo ou em prol do poder): Alaor precisa convencer Ivan de não desistir do crime e continua:

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 a nossa oportunidade antes que ele faça isso primeiro. (AQUINO, p.47-48)

Sobre a confecção da verdade a qual o ser humano é obrigado a encarar para que possa exercitar o poder, Foucault (2005) afirma:

...somos forçados a produzir a verdade pelo poder que exige essa verdade e que necessita dela para funcionar; temos de dizer a verdade, somos coagidos, somos condenados a confessar a verdade ou a encontrá-la. O poder não pára de questionar, de nos questionar; não pára de inquirir, de registrar; ele institucionaliza a busca da verdade, ele a profissionaliza, ele a recompensa. Temos que produzir a verdade como, afinal de contas, temos de produzir riquezas, e temos de produzir a verdade para produzir riquezas. E, de outro lado, somos igualmente submetidos à verdade, no sentido de que a verdade é a norma; é o discurso verdadeiro que, ao menos em parte, decide; ele veicula, ele próprio propulsa efeitos de poder. (FOUCAULT, p.29)

A verdade é crucial para a manutenção do poder, dessa maneira, as personagens da novela em determinados momentos estão imersos nela. Assim como o encarregado da obra, os peões – caso lhe fossem dada a oportunidade -, Ivan e Alaor também querem exercitar o poder. O próprio sócio majoritário, Estevão, ‘farejando’ o negócio escuso no qual Alaor e Ivan querem colocar a empreiteira – uma concorrência forjada de obras públicas com a garantia de um contato destes dois últimos que trabalha em Brasília -, tenta exercer seu poder e convencer Ivan a desistir da facilitação na concorrência:

Mas sabe que essa merda desse negócio com o Rangel veio em boa hora? É minha chance de resolver meu problema com o Alaor. Você sabe que eu posso comprar



a parte dos sócios minoritários na hora em que eu quiser.  
(AQUINO, p.38)

Bem, eu tenho uma proposta pra te fazer, Estevão diz, passando a mão pelos cabelos. Vou comprar a parte do Alaor, mas você pode ficar na sociedade se quiser, e eu aumento sua participação. Daí a gente esquece essa história do Rangel, faz de conta que nunca aconteceu.  
(...)

Não precisa me responder agora, Estevão se levanta e coloca a revista que segurava sobre a mesa. Pense no assunto e depois a gente conversa, ok? (AQUINO, p.39)

Porém, determinadas vezes, essa verdade pode ser forjada, pode ser um embuste. Que garantia Ivan possui de que Estevão, ao livrar-se de Alaor, também não se livraria dele? O próprio Alaor tenta convencer Ivan disso:

Ponha uma coisa na cabeça, Ivan: o Estevão não é flor que se cheire. Se puder, ele passa por cima de nós dois com um trator. É só uma questão de oportunidade, meu amigo. (AQUINO, p.46)

Ivan não se mostra muito satisfeito com o exercício do poder pelo sócio majoritário da empreiteira, como pode ser percebido no seguinte fragmento:

A divisão de tarefas na empresa, decidida logo que nos associamos, sempre nos incomodara. Estevão, no papel do dono, definia quais os projetos que seriam tocados, cuidando do acerto de todos os detalhes com os clientes, inclusive os preços. Alaor era o homem de campo, quem acompanhava o andamento das obras *in loco* e se encarregava da contratação e administração do pessoal que trabalhava em cada construção. O empreiteiro. A

mim restavam as tarefas de detalhamento e cálculos dos projetos. Um burocrata. (AQUINO, p.42)

É possível perceber no fragmento acima que todos exercem – de acordo com o que foi decidido pelo sócio majoritário – poder. Poder como sócio que detém o maior número de ações da empresa, poder como o empreiteiro que manda no encarregado e nos peões das obras, poder de quem toma conta da parte burocrática. Exercer poder, cada um à sua maneira, ainda é pouco para os sócios minoritários. Eles querem mais. Diante, provavelmente, de toda sua insatisfação e toda a verdade – em nome e pelo poder – que é diagnosticada por Alaor, na tentativa de convencer Ivan, é que este último resolve dar continuidade ao plano e é justamente a partir daí que nos concentraremos na personagem principal desse trabalho, Anísio.

Embora saibamos – à luz de Foucault e Bourdieu – que o poder não é algo centralizado e que não pode ser detido, domado, mas exercitado, vivemos numa sociedade milimetricamente estratificada, o que é – em uma macro-escala – uma amostra do exercício do poder das classes dominantes, dos intelectuais, do aparelho do Estado etc. E é justamente à margem nesta sociedade – ou melhor, à margem dela – que se encontra Anísio, o matador de aluguel. Assim como Cícero, o encarregado das obras da empresa, que segundo Alaor ‘basta surgir uma oportunidade’ para ele aproveitar e exercer mais poder, mas assim também como o próprio Alaor ou Ivan, ou até mesmo Estevão, Anísio também agarra a sua oportunidade quando percebe que ela chegou.

O mais irônico é que nem mesmo Alaor – ao elaborar a verdade sobre a chance que todos esperam para exercer algum poder – se dá conta de que o matador de aluguel também está ali esperando a sua chance. Então é isso que acontece: Anísio é contratado pelos dois sócios minoritários da empresa para assassinar o sócio majoritário e enxerga justamente aí a oportunidade de se dar bem, não necessariamente de exercer poder, embora durante o desenrolar da novela ele pareça perceber que pode exercer e tirar muito proveito de ser ‘cúmplice’ do crime. Segundo Foucault (2009):

A aceleração no fluxo da riqueza, suas capacidades cada vez maiores de circulação, o abandono do entesouramento, a prática do endividamento, a diminuição da parte de bens fundiários na fortuna, fazem com que o roubo não apareça aos olhos das pessoas como algo mais escandaloso que a escroqueria ou a fraude fiscal. (FOUCAULT, p.135)

Logo, se dois sócios podem dar cabo do terceiro, que mal haveria em querer Anísio se dar bem na situação? A riqueza, o dinheiro fluem, transitam, assim como o poder, que pode estar sendo exercido por Alaor e Ivan (uma vez que sua insegurança - e conseqüente instabilidade – também representa uma forma de ameaça para os demais) – por serem mentores do crime -, quando na verdade está sendo exercido pelo matador de aluguel.

Anísio, cuja realidade é a periferia, o crime, é negro e nordestino. É pobre. Mas essas características são suficientes para justificar a sua vida marginal? Foucault (2009) afirma quando questionado sobre a delinquência:

Ele rouba porque é pobre, mas você sabe muito bem que nem todos os pobres roubam. Assim, para que ele roube é preciso que haja nele algo que não anda muito bem. Este algo é seu caráter, seu psiquismo, sua educação, seu inconsciente, seu desejo. (FOUCAULT, p.135)

Ao versar sobre a delinquência, Foucault parece falar não só do pobre, mas também dos bem abastados financeiramente. Então há algo que não anda muito bem tanto na conduta de Anísio, quanto na conduta de Alaor e Ivan, uma vez que o desejo de se dar bem, ou seja de exercer o poder, a qualquer preço é comum aos três. Mas ainda sobre delinquência, Foucault (2005) diz:

A burguesia não dá a menor importância aos delinquentes, à punição ou reinserção deles, que não têm economicamente muito interesse. Em compensação, do conjunto dos mecanismos pelos quais o delinquente é controlado, seguido, punido, reformado, resulta para a burguesia, um interesse que funciona no interior do sistema econômico-político geral. (FOUCAULT, p.39)

Ainda no que diz respeito à estratificação da sociedade sobretudo quando considerarmos as pessoas que vivem à sua margem, Foucault (2009) afirma o seguinte:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. (FOUCAULT, p.71)

O que tomamos conhecimento como leitores da novela de Marçal Aquino – ou como espectadores da sua adaptação para o cinema – durante o seu desenvolvimento e principalmente em seu desfecho, é que de alguma maneira, a ascensão de Anísio representa uma tomada de poder vertiginosa, a qual ele vai se aproveitando de maneira voraz, mesmo diante da força com que essa sociedade estratificada empurra pobres e delinquentes para suas margens.

Porém essa tomada de poder de Anísio é até certo ponto alienada, ou seja, ele não quer lutar contra uma estratificação social de maneira consciente, embora a maneira como ele passa a controlar a vida daqueles dois sócios, e consequentemente, das pessoas que os rodeiam, seja uma tomada de poder sobre esse sistema. E por que exatamente Anísio quer

exercer esse poder? Para tentar responder a tal pergunta retomaremos a princípio Foucault (2005) e suas idéias sobre poder e soberania:

...quando os indivíduos se reúnem para constituir um soberano, para delegar a um soberano um poder absoluto sobre eles, por que o fazem? Eles o fazem porque estão premidos pelo perigo ou pela necessidade. Eles o fazem, por conseguinte, para proteger a vida. É para poder viver que constituem um soberano. (FOUCAULT, p.287)

Seguindo essa linha de raciocínio, quem detém o poder é um soberano eleito por pessoas que o elegem por necessidade. Então à medida que a ação de *O Invasor* transcorre vemos que esse soberano – leia-se, quem vai exercer grande parte do poder na trama – é Anísio, e que ele é ‘eleito’, irônica e inocentemente por Alaor e Ivan ao contratarem seus serviços de matador de aluguel. Podemos ainda afirmar que Anísio de certa maneira aproveita aquela situação e que emerge, como soberano, praticamente sozinho. E por que o matador quer exercer esse poder? Poderíamos começar a responder afirmando simplesmente: Anísio quer se dar bem, em outras palavras, poderíamos afirmar que o matador de aluguel enxerga a possibilidade de exercer esse poder e, assim, sair de um cotidiano provavelmente miserável, na periferia, e cruzar a linha que separa esta e o asfalto.

Porém, vale ressaltar aqui mais uma vez que isso pode se dar de maneira não consciente, mas por puro instinto de sobrevivência, e lembrando também - como nos alerta Foucault (2009) - que algo em sua educação, psiquismo, inconsciente possa não estar bem (pois perceberemos no decorrer da trama de *O Invasor* algo de frio, calculado e cruel em Anísio) e mais, provavelmente depois de sua tomada de poder, Anísio continuará – de alguma maneira – no mundo marginal, mesmo depois de passar a morar numa mansão no Morumbi.

Mas de que maneira a tomada de poder de Anísio se dá? Para refazermos o caminho do matador de aluguel em sua ascensão, devemos voltar ao início da novela onde já é possível perceber que ele já intimida

sutilmente Ivan e Alaor deixando claro que quem exerce o poder ali é ele: primeiro porque os sócios vão travar o primeiro contato com ele em um bar na periferia – e lá é o habitat de Anísio – e porque os dois sócios estão se expondo ao contratar os serviços do matador de aluguel. O desconforto de ambos é explicitado logo no início da novela:

Estacionei perto do que parecia ser uma fábrica abandonada, um galpão enorme e cinzento, com as paredes pichadas e vitrôs com vidros quebrados. Alaor continuou imóvel, segurando a pasta no colo. Tínhamos trocado meia dúzia de frases, se tanto, no trajeto ate ali. Ficamos algum tempo sentados no carro, olhando a luz amarelada que saía da porta do bar. (AQUINO, p.7)

Merecemos uma rápida avaliação dos dois sujeitos que bebiam cerveja debruçados no balcão, conversando com o velho que devia ser o dono do bar. (AQUINO, p.8)

Anísio jogou o cigarro no chão e esmagou-o com o pé. E então nos encarou.

Bom, acho que vocês querem falar de negócios, não é? (AQUINO, p.8)

Ivan e Alaor haviam chegado até ali por intermédio de Norberto, um delegado de polícia que tinha ligações no submundo e que era sócio de Alaor em uma casa de prostituição. Nesse sentido a trama se torna ainda mais intrincada e podemos enxergar mais uma vez a questão da transição do poder: Anísio se aproveita da fragilidade da situação de Ivan e Alaor de estarem contratando um assassino para dar cabo do sócio deles, mas também é de certa maneira auxiliado por Norberto, que provavelmente por alguma troca de favor e de interesse, dá ‘cobertura’ ao crime.

Só que aqui a situação ainda se torna mais delicada, uma vez que Norberto está do lado da lei: ele, mesmo que corrupto, exerce poder tanto sobre Anísio como sobre Ivan e Alaor, já que tem ciência de toda

trama. Dessa maneira, o delegado pode prejudicar ou favorecer quem ele quiser e no momento em que lhe for mais adequado, de acordo com os seus interesses. Foucault (2005) afirma:

O indivíduo é um efeito do poder e é, ao mesmo tempo, na mesma medida em que é um efeito seu, seu intermediário: o poder transita pelo indivíduo que o constitui.

(...)

...o poder é algo que se exerce, que circula, que forma rede”, talvez seja verdade até certo ponto. Pode-se igualmente dizer: “Todos nós temos fascismo na cabeça”; e, mais fundamentalmente ainda: “todos nós temos poder no corpo”. (FOUCAULT, p.35)

Logo, o que percebemos em *O Invasor* é justamente a formação dessa rede de poder, essa transitoriedade e mutabilidade que lhe é intrínseca. Tudo contornado aqui, vale ressaltar, pelo crime. Foucault (2005), no entanto, faz uma ressalva:

Tudo isso de fato pode ser dito; mas não creio que seja preciso concluir, a partir daí, que o poder seria, se vocês quiserem, a coisa mais bem distribuída do mundo, a mais distribuída, se bem que até certo ponto, ele o seja. Não é uma espécie de distribuição democrática ou anárquica do poder através do corpo. (FOUCAULT, p.35-36)

Veremos na novela de Marçal Aquino que o poder pode estar mais concentrado nas mãos de alguns e que ele se manifesta de várias maneiras, mas sempre lembrando que o poder é transitório, porque mutável. Inclusive o poder se instala nas mãos de Anísio de maneira quase casual e vai tomando formas cada vez mais bem delineadas. É também sobre esse trajeto que esse trabalho se ocupa.

Creio que é preciso, (...) fazer uma análise ascendente do poder, ou seja, partir dos mecanismos infinitesimais, os quais tem sua própria história, seu próprio trajeto, sua própria técnica e tática, e depois ver como esses mecanismos de poder, que tem, pois, sua solidez e, de certo modo, sua tecnologia própria, foram e ainda são investidos, colonizados, utilizados, inflectidos, transformados, deslocados, estendidos, etc., por mecanismos cada vez mais gerais e por formas de dominação global. (FOUCAULT, 2005)

Voltando à cena inicial da novela: Anísio procura detalhes e fica sabendo dos motivos pelos quais Ivan e Alaor querem se livrar de Estevão. Só que detalhes demais são dados ao matador como, por exemplo, que Estevão é o sócio majoritário, que eles trabalham juntos há mais de vinte anos, que ele tem interesse em desfazer a sociedade etc., e dessa maneira, Anísio vai se tornando de certa forma íntimo daquela história, chegando a sugerir em determinado momento “Por que vocês não comprem a parte dele?” (AQUINO, p.12) ou “Bom, eu posso dar um susto nesse sócio de vocês.” (AQUINO, p.12)

Quando os sócios deixam claro que querem Estevão morto, Anísio começa a mostrar um lado mais cruel: “Eu posso fazer ele sofrer antes de morrer...” (AQUINO, p.14), “Antes de matar o cara, eu posso contar pra ele quem fez a encomenda. O que vocês acham?” (AQUINO, p.15) O preço pelo ‘serviço’ é combinado. Os sócios pagam metade e a outra metade fica para ser paga depois. Assim é decidido pelo próprio Anísio, o que pode ser percebido depois, durante o decorrer da trama, como uma estratégia do matador de aluguel para que ele possa cobrar pessoalmente a outra metade do pagamento pelo serviço.

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



(...)

Antes de sairmos, Anísio fez uma série de recomendações sobre como deveríamos nos comportar na construtora nos próximos dias. (AQUINO, p.16)

Depois de três dias do primeiro encontro entre Ivan, Alaor e Anísio, o corpo de Estevão é encontrado juntamente com o da sua mulher. É aí que começa o pesadelo para os dois sócios: Anísio começa – sorrateiramente – a invadir a vida de ambos e a mostrar quem vai tomar o poder a partir dali em diante. Não demora muito para que o matador de aluguel apareça no escritório da empresa como se fosse um velho amigo dos dois sócios:

Quando abri a porta, Anísio veio em minha direção, com a mão estendida. Velhos amigos.

Tudo certo, Ivan? (AQUINO, p.69)

Alaor chega à sala, senta-se ao lado de Anísio e adianta que eles ainda não têm a outra metade do dinheiro para lhe pegar. Mas o matador de aluguel diz que está ali não pelo dinheiro, mas para saber se os sócios ficaram satisfeitos, porque segundo o próprio, “... nunca deixo cliente meu insatisfeito.” (AQUINO, p.70). O matador de aluguel vai mais longe e coloca em cima da mesa de Ivan um lenço com os documentos, jóias e cartões de crédito de Estevão e sua esposa, como que para intimidar Ivan e Alaor. Este último se apressa em dizer que no outro dia terá o resto do dinheiro e Anísio replica: “A pressa é de vocês. Mas, por mim, tudo bem. Amanhã eu passo aqui.” (AQUINO, p.71)

Alaor afirma que o procurará no bar, mas Anísio é categórico: “Eu passo aqui”. (AQUINO, p.71) Antes de sair, Anísio avalia o ambiente, como se estivesse gostando e se sentindo à vontade com aquele lugar:

Anísio caminhou até o centro da sala e girou o corpo, avaliando o ambiente. Eu e Alaor nos entreolhamos. Anísio afastou a persiana da janela e espiou a rua. Como

não dissemos nada, ele se despediu e foi embora.  
(AQUINO, p.71)

Esse tipo de coação ou de terror psicológico é o que Anísio fará daí por diante, para mostrar – sem precisar verbalmente deixar claro – com quem estarão as rédeas daquele jogo. O matador de aluguel percebe que neste tipo de estratégia – a da intimidação – está o que ele precisa para conseguir o que quer: afinal de contas, ele agora pode controlar como um titereiro os dois fantoches que se tornaram Ivan e Alaor, já que esses dois não querem ir parar na cadeia pelo assassinato de Estevão. Os dois sócios estão, dessa maneira, nas mãos do matador de aluguel, e quem exerce o poder dali por diante é Anísio. É uma guerra silenciosa, expressão utilizada pelo próprio Foucault (2009) para falar sobre as relações de poder, que se inicia:

... as relações de poder nas sociedades atuais tem essencialmente por base uma relação de força estabelecida, em um momento historicamente determinável, na guerra e pela guerra. E se é verdade que o poder político acaba a guerra, tenta impor a paz na sociedade civil, não é para suspender os efeitos da guerra ou neutralizar os desequilíbrios que se manifestam na batalha final, mas para reinscrever perpetuamente estas relações de força, através de uma guerra silenciosa, nas instituições e nas desigualdades econômicas, na linguagem e até no corpo dos indivíduos.  
(FOUCAULT, p.176)

Silenciosa e estrategicamente o matador de aluguel passa a dar pistas que está ali e que entrou para não mais sair, e sua arma contra Ivan e Alaor é justamente o medo: é o medo de ter toda aquela trama sórdida estampada em jornais e noticiários e, dessa forma, de serem presos, que faz com que os sócios viam reféns de Anísio, mas também da própria armadilha que eles, sem saber, estavam criando para eles

mesmos. Quem exerce o poder ali agora é Anísio e, como avisando, ele volta ao escritório da empresa:

Confio em vocês, Anísio disse.

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

Confio tanto que quero pedir um favor.

(...)

Se ficar comigo, acabo torrando tudo em besteira. Vocês podem guardar pra mim? (AQUINO, p.74)

O matador de aluguel se refere à primeira metade do dinheiro pelo assassinato de Estevão e continua:

Posso cuidar da segurança de vocês.

(...)

Depois do que aconteceu com o sócio de vocês, não é bom pensar num segurança?

(...)

Estou oferecendo proteção porque gostei dos dois. Vocês não querem? (AQUINO, p.75-76)

Começo amanhã, hoje ainda tenho umas coisas pra resolver. Eu vou trabalhar direito, vocês vão ver, Anísio se levantou e indicou a pasta de couro. Eu também vou estar protegendo o que é meu, não é mesmo? (AQUINO, p.77)

“Eu também vou estar protegendo o que é meu...”. Incisivamente e com poucas palavras, o matador de aluguel mostra o que quer, e os dois sócios entendem perfeitamente bem que a partir dali são seus fantoches, como atesta o seguinte trecho (uma fala de Alaor):

Louco nada. O Anísio deve ter se prevenido antes de vir falar com a gente. Quem garante que ele não deixou

aquelas provas com alguém, como uma espécie de seguro de vida? (AQUINO, p.77)

Alaor ainda tenta acalmar o sócio dizendo: “Calma, Ivan, eu vou falar com o Norberto, pra ver o que ele acha.” (AQUINO, p.77). Não esqueçamos que Norberto é um policial corrupto, dono de casa de prostituição. É ele quem indica Anísio para Alaor e Ivan, ou seja, por tudo isso é uma personagem que tem ligações diretas com o mundo do crime. Assim, ele ajuda Alaor a se livrar de Estevão como também indiretamente auxilia Anísio a conseguir o que ele quer, porém está do lado da lei. Então podemos afirmar que Norberto, de certa maneira, é quem exerce poder sobre Alaor, Ivan e Anísio. Afinal de contas, o seu silêncio deve valer muito, e como estamos lidando, em *O Invasor*, com uma trama intrincada de interesses e relações de poder, o silêncio do delegado Norberto tem o seu preço. É o próprio delegado quem aconselha (quando procurado por Alaor):

O Norberto acha que a gente não deve fazer nada, pelo menos por enquanto. Só resta esperar pra ver qual é a do nosso amigo. (AQUINO, p.78)

Estevão havia deixado uma filha, Marina, que agora se tornaria sócia da Ivan e Alaor. “Nossa nova sócia tinha no currículo uma passagem, aos dezesseis anos, por uma clínica de desintoxicação. Era um assunto sobre o qual Estevão evitava falar. Eu e Alaor achávamos que ela continuava usando drogas” (AQUINO, p.86). Não demora muito para que Anísio comece a aumentar ainda mais o controle sobre aquela situação e Marina, como não poderia deixar de ser – tendo em vista a descrição dada por Ivan no fragmento acima – se torna presa fácil para o matador de aluguel (como atesta Ivan no fragmento abaixo):

(...) eu olhei para o janelão da sala de reuniões – e vi Anísio conversando com Marina no estacionamento da construtora.

Ambos fumavam. Marina ria de alguma coisa que ele contava. Anísio pegava com intimidade no braço dela enquanto falava. Pensei: o que essa menina faria se soubesse, de verdade, quem é o sujeito com quem está conversando? (AQUINO, p.85)

(...) Assim que cheguei, vi um carro deixando um dos nossos funcionários mais assíduos em frente à construtora, para mais um dia de trabalho.

Os cabelos dele e os da garota que dirigia o carro estavam molhados. Como se os dois tivessem acabado de sair de um motel. Eles se beijaram. Ele entrou na construtora sem me ver. Ela arrancou com o carro. Anísio e Marina. (AQUINO, p.87)

Um dos funcionários mais assíduos da construtora agora namorava a filha do sócio majoritário morto. Quase um sócio também. Ou melhor, por que não dizer, um sócio também, já que Anísio agora também se dá o direito de ir ao escritório da construtora para retirar dinheiro (dos sócios) para ajudar os seus ‘compadres’, como atesta o trecho a seguir:

Na tarde daquele dia, Anísio havia entrado na minha sala acompanhado por um mulato barrigudo.

Este é o Claudino, meu compadre, ele disse. Sou padrinho da filha dele.

E explicou a situação: o homem estava desempregado havia meses e, como não achava trabalho, planejava abrir um bar na periferia que morava. Precisava de um empréstimo para isso. (AQUINO, p.91)

Os sócios se apressam rapidamente que não poderão liberar a quantia em dinheiro para o compadre de Anísio e este último replica:

E o caixa dois?, Anísio perguntou. Vai me dizer que vocês não têm caixa dois?

(...)

Como não?

De repente, o tom de voz de Anísio se tornou hostil. Ele olhava para mim.

Meu compadre veio de longe, achando que ia resolver o problema, e o que acontece? Vocês estão me fazendo passar vexame por causa de uma mixaria.

(...)

Vocês estão ganhando rios de dinheiro por minha causa, ele disse, sem tirar os olhos do meu rosto. (AQUINO, p.92)

A sutileza com que o matador de aluguel volta sempre a lembrar que quem controla a situação agora é ele, é o suficiente para que os sócios liberem o ‘empréstimo’ para o seu compadre. Porém, é um detalhe que deixa Ivan ainda mais apavorado:

Anísio usava uma camisa folgada – a barra escondia a cintura da calça e as mangas compridas escondiam suas mãos. Calculei que ele estava armado. Contudo o que mais me perturbou nessa hora foi reconhecer aquela camisa. Não era à toa que ficava tão folgada no corpo de Anísio. (AQUINO, p.92)

Ivan se referia à camisa que pertencia a Estevão. Nada mais normal, então, já que namorando a filha do sócio majoritário morto e passando a freqüentar a mansão na qual Marina morava, Anísio passasse a usar roupas de ‘bacana’, porque é também através do corpo ou do que usamos sobre ele que o ser humano dá pistas do poder que ele detém e exerce.

O Rolex em seu pulso esquerdo chamou minha atenção. Estevão tinha um relógio muito parecido. (AQUINO, p.112)

Um outro trecho da novela mostra como Anísio – mesmo parecendo pouco à vontade, segundo a descrição de Ivan -, passa a demonstrar ainda mais o poder que ele detém através da maneira como ele passa a se vestir:

Anísio me aguardava na entrada do estacionamento da construtora. Fazia frio e garoava. Ele usava um blusão escuro, calça de grife e sapatos novos. Parecia pouco à vontade naqueles trajes.

(...)

Anísio pôs a mão enorme no meu ombro. Gotas minúsculas da garoa se acumulavam em seu cabelo, que estava mais curto, agora com um corte moderno. (AQUINO, p.103)

A calça de grife, os sapatos novos, o corte de cabelo moderno. Pistas de que o criminoso havia virado ‘bacana’ e que, conseqüentemente, ele detinha o poder. Pistas também de quem – mesmo sem estar à vontade – tenta se adequar, talvez para ser aceito, naquele mundo novo do asfalto e da classe média alta. Anísio agora namorava Marina e provavelmente deveria freqüentar agora os mesmo espaços sociais que ela (espaços estes que ele não estava habituado a freqüentar). Logo, ele deveria ter um corte de cabelo mais moderno, sapatos novos, calça de grife etc. Foucault (2009) afirma o seguinte sobre a relação corpo x poder:

Como sempre, nas relações de poder, nos deparamos com fenômenos complexos que não obedecem à forma hegeliana da dialética. O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... (...) Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como conseqüência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a

reinvidicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. (FOUCAULT, p.146)

É bem provável, então, que haja uma inversão nessa tomada de poder por parte de Anísio, ou seja, que o fato de estar se vestindo como um ‘bacana’ faça parte de sua escalada rumo a essa tomada de poder. Logo, uma vez tendo tomado esse poder, ele não precise mais tentar se comportar como um ‘bacana’. Vale ressaltar aqui ainda que um dos mecanismos utilizados por Anísio para obter o controle da situação é, também, ter controle sobre Marina, e ele o faz através de basicamente duas coisas: sexo e drogas. Marina é uma presa fácil, uma vez que já está imersa nesse mundo marginal.

Dessa maneira, Anísio é a encarnação do príncipe, ou melhor, de um anti-príncipe, ou de um príncipe marginal, não muito diferente dos traficantes que controlam favelas inteiras – com uma combinação de poder, drogas, dinheiro e sexo – que vemos nos noticiários todos os dias. Esses traficantes exercem certo fascínio sobre as garotas pobres das favelas, assim como sobre as garotas de classe média alta (exemplos desse fascínio podem ser recuperados ou vistos atualmente na imprensa jornalística brasileira), e é exatamente aí que Marina se encontra. Foucault (2009) afirma que:

Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício de poder... (FOUCAULT, p.147)

O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa “verdade” de sujeito humano. (FOUCAULT, p.229)

Está se esboçando atualmente um movimento que me parece estar indo contra a corrente do “sempre mais sexo”, do “sempre mais verdade no sexo” que existe há séculos: trata-se, não digo de “redescobrir”, mas de



fabricar outras formas de prazer, de relações, de coexistências, de laços, de amores, de intensidades. (FOUCAULT, p.234-235)

Não é somente no exemplo citado sobre Anísio e Marina que esse tipo de relação, laço, amor, intensidade ou coexistência que agrega poder vinculado ao sexo pode ser diagnosticado. Ivan, ao perceber a proporção que a trama de crime, morte e chantagem está tomando, começa a se desesperar e querer sair de qualquer maneira dali:

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

Eu não estou gostando do rumo que as coisas tomaram...  
(...)

Eu só quero sair. Você e Marina comprem a minha parte, eu saio e pronto. (AQUINO, p.97-98)

Mas Alaor é direto:

Alaor segurou meu braço. Apertou. Falou, rilhando os dentes:

Você não vai sair porra nenhuma. Entramos juntos nisso e vamos ficar juntos até o fim, entendeu?

Puxei meu braço. E esbarrei no copo de água, derrubando-o sobre a mesa. A água respingou na camisa de Alaor. Vi que ele fazia força para manter o controle. Suas mãos tremiam um pouco e ele começava a transpirar. Eu também estava trêmulo. (AQUINO, p.98)

Para manter o controle sobre a situação, Alaor contrata uma garota de programa para que esta tente envolver e acalmar um pouco mais Ivan – sem que este saiba que se trata de uma garota de programa, claro -, que se neste momento encara o fim de seu casamento (logo, não haveria momento mais propício para que Ivan, fragilizado, se envolvesse com

outra mulher). E tudo acontece como se fosse um encontro casual em um bar:

Vicente me serviu o quarto uísque. Percebi que não conseguia ficar sem pensar no que eu e Alaor havíamos feito. Então ela passou ao lado do balcão, a caminho do banheiro. E me olhou.

Era jovem, alta, ruiva, cabelos cumpridos, olhos claros. Virei-me no banco para acompanhar sua passagem. Parecia um gato se movendo. (AQUINO, p.66)

Conversamos sobre tudo. O céu e o inferno. Música (ela ouvia um pouco de cada coisa, como a maioria das pessoas; gostava de rock e de samba). Livros (estava relendo um de Herman Hesse). Cinema (adorava comédias românticas; gosto médio, de novo).

(...) Viagens (tinha verdadeiro fascínio pelo Nordeste; se pudesse, disse, viveria lá). Em nenhum momento falei de Cecília. (AQUINO, p.67)

A noite acaba em um motel e não demora muito para que Ivan esteja encantado pela garota - que disse se chamar Paula – a ponto de no final da manhã do outro dia os dois já estivessem se falando:

(...) Pensei muito em Paula e num certo jeito de fazer uma certa coisa. Eu estava feliz. Às onze, ela telefonou. Apenas para falar que tinha sido bom me conhecer. Disse que queria me ver de novo. (AQUINO, p.69)

Ivan havia mordido a isca:

Ao contrário de Cecília, que tinha sempre um sono tenso e agitado, como se algo a ameaçasse, Paula dormia sempre de um jeito sereno, relaxado. Em paz com o mundo. Era uma bela mulher. O bico de um dos seus seios aparecia em relevo no tecido vermelho. Não resisti

e toquei-o. Ela abriu os olhos no ato e sorriu. (AQUINO, p.73)

E não demora para logo estar apaixonado e até certo ponto monitorado por Alaor. Mas é exatamente aí que a coisa se complica porque Ivan passa a enxergar em Paula a possibilidade de sair, ou melhor, de fugir de toda aquela situação, tanto de crime quanto de um casamento fracassado e propõe a Paula que eles passem um tempo longe de São Paulo:

Me diga uma coisa: o que você acha da idéia de passar uns tempos fora de São Paulo?

Você vai tirar férias?

Ando muito cansando, eu disse, estou pensando em ficar uma temporada longe daqui.

(...)

Lancei a isca:

A gente podia ir pro Nordeste. (AQUINO, p.96)

No entanto, Paula se esquivava:

Tem a faculdade, o meu trabalho, não sei se vou poder faltar agora. Eu tenho que me programar, Ivan.  
(AQUINO, p.96)

A situação entre Ivan e Alaor continua tensa e piora ainda mais quando Ivan vê uma notícia no jornal sobre um empresário do setor de materiais de construção que havia sido morto em um assalto. Detalhe: Ivan e Alaor deviam um bom dinheiro ao empresário. Assim, não demora para que Ivan desconfie que o seu sócio está se aproveitando novamente dos serviços de Anísio como matador de aluguel:

Você teve alguma coisa a ver com isso? Você está usando o Anísio para resolver os nossos problemas?

Deu para sentir a onda de irritação percorrendo o corpo de Alaor, feito uma corrente elétrica. Ele levantou-se da mesa e me agarrou pela camisa.

(...)

Quem vai ser o próximo?, gritei. Eu?

(...)

Eu nunca deveria ter topado...

Mas topou e agora não tem volta. Estou falando sério,

Ivan: você não vai pular fora. (AQUINO, p.100)

Ivan rapidamente resolve colocar seu plano de fuga em prática – ainda mais agora que ele percebe que Alaor está mais uma vez recorrendo aos serviços de Anísio como matador, e pior, que aliados, os dois poderiam resolver livrar-se dele também. Para se proteger, Ivan compra – do segurança de um bar que ele freqüentava – uma arma:

Era um revólver clandestino. Um 38 niquelado, com número de série raspado. A primeira arma que eu segurava na vida. (AQUINO, p.102)

Não demora muito para que Anísio, orientado por Alaor, entre em cena para tentar controlar Ivan e mostrar quem detém o poder ali:

Outro dia, eu tive uma longa conversa com o Alaor. Ele tá muito preocupado com você.

(...)

O que está acontecendo, Ivan?

Isso não é da sua conta.

(...)

É da minha conta, sim, ele disse.

(...)

A Marina me deu carta-branca pra acompanhar os negócios pra ela aqui na empresa. E é isso que eu estou fazendo: se um sócio dela está criando algum problema, eu tenho que tentar resolver, não acha? (AQUINO, p.104)

Tentando colocar em prática o seu plano de fuga (e já tendo convencido Paula a fugir com ele, sem imaginar que ela esteja aliada a Alaor), Ivan realiza um desfalque na empresa: ele transfere para sua conta bancária a primeira parcela do dinheiro dos contratos de Brasília – dinheiro suficiente para ele começar uma vida longe dali. Acreditando que Alaor demoraria alguns dias para descobrir a transação – e colocar Anísio em seu encalço -, ele teria tempo para preparar tudo e fugir. Porém, ao sair do escritório, Ivan é intimidado por Anísio (que parece perceber que Ivan estava tramando algo):

Anísio se afastou do carro para que eu pudesse entrar. Me observava com um princípio de sorriso nos lábios. Disse:

Encerrando o expediente mais cedo?

Eu não respondi. Anísio se agachou e apoiou as mãos na janela. Liguei o motor.

Você não esqueceu do churrasco amanhã, né?

(...)

A frase que Anísio disse quando se levantou teve o impacto de um soco no meu estômago:

Leve a ruivinha com você. (AQUINO, p.112)

Temendo por Paula – sem saber que ela é uma garota de programa contratada por Alaor -, Ivan resolve ganhar tempo. Depois de várias tentativas de contatar Paula pelo celular, sem sucesso, Ivan resolve ir ao apartamento dela. Após horas de espera na frente do prédio de Paula (à espera de chegada desta), Ivan aproveita a entrada de um casal de moradores para entrar no prédio – já que lá não havia porteiro.

Já dentro do prédio, Ivan toca a campainha várias vezes e não é atendido. Tenta falar com Paula ao telefone, mas este continua desligado. É aí que um pensamento passa pela cabeça de Ivan:

A idéia era tão sinistra que eu me levantei na hora, atingido por uma descarga de puro pavor. Desconfiado de que eu iria aprontar alguma coisa, Anísio visitara o

apartamento de Paula – e a surpreendera se preparando para partir. Ela estava lá dentro, eu me arrepiei. Morta. (AQUINO, p.115)

Logo, Ivan resolve arrombar o apartamento e, uma vez lá dentro, não encontra Paula. Ao examinar todo o apartamento, Ivan passa a observar a conta de celular da garota presa à porta da geladeira com um imã. Um número de telefone se repetia diversas vezes na conta e não demora para que Ivan perceba que reconhece aquele número: é o telefone de Alaor.

É difícil descrever o que senti na hora. Uma lassidão muito grande se apoderou de meu corpo e entrei numa espécie de transe. Nada daquilo parecia real. (AQUINO, p.116)

Ivan começa a vasculhar o apartamento em busca de evidências e logo as encontra: fotos de Paula, seminua, “Perfeitas para uso no catálogo de algum puteiro. Paula era uma das prostitutas de Alaor.” (AQUINO, p.116) Antes de deixar o apartamento, Ivan resolve checar a secretária eletrônica de Paula e escuta os recados: um deles é de Alaor:

Ele dizia que havia recebido o recado de Paula e que iria tomar providências. Recomendava que ela saísse de circulação de imediato. E concluía dizendo que ela não precisava se preocupar: ele cuidaria de tudo.

(...) Àquela hora, Anísio devia estar me caçando pela cidade. (...)

Só queria chegar até meu carro e pegar a arma no portaluvas. Eu iria matar Alaor. E, se entrasse em meu caminho, Anísio também morreria.

Eu não tinha mais nada a perder. (AQUINO, p.117)

Ivan dá voltas pela cidade sem rumo. Chega a ir à casa de Alaor, mas o porteiro informa que não há ninguém lá. Também chega a ir ao

sobrado que funciona como casa de prostituição, mas lá só encontra Norberto. Ivan é colocado pra fora de lá pelos seguranças do delegado: ao ser empurrado, ele perde o equilíbrio e quebra o pé direito. Dirigindo com dificuldade, Ivan decide retornar à casa de Alaor e esperá-lo, porém no caminho ele cruza uma preferencial e bate em um outro carro. “Dois garotões... (...) grandes e musculosos. Gente de academia.” (AQUINO, p.121), nas palavras do próprio Ivan, descem do automóvel:

Essa cara aí tá precisando de uma lição, um deles disse.  
Foi instintivo. Quando vi, segurava o revólver apontado para os dois. Eles recuaram.  
Valente, hein? Queria ver sem essa merda na mão.  
Eu não disse nada. Apenas mantive a arma apontada para os dois.  
(...) O garotão do volante me encarou com ódio e disse que a gente voltaria a se encontrar. Daí saiu em velocidade. (AQUINO, p.122)

Com a roda dianteira do seu carro entortada, Ivan começa a andar pelas ruas, ou melhor, a claudicar, até encontrar um táxi e resolver ir à delegacia contar tudo sobre a morte de Estevão: “Eu sabia que estava fodido. Mas a casa também iria cair para todos eles.” (AQUINO, p.123). Todos eles: Alaor, Anísio, Paula. O escrivão que está de plantão no distrito policial começa a tomar notas sobre o relato de Ivan, mas a certa altura resolve parar e chamar um investigador de polícia. Ivan repete toda a história. É quando o escrivão fala para o outro policial: “Acho melhor chamar o delegado”. (AQUINO, p.123). Detalhe: o delegado Norberto. Foucault (2005) afirma que:

O direito de vida e de morte só se exerce de uma forma desequilibrada, e sempre do lado da morte. O efeito do poder soberano sobre a vida só se exerce a partir do momento em que o soberano pode matar. Em última análise, o direito de matar é que detém efetivamente em si a própria essência desse direito de vida e de morte: é

porque o soberano pode matar que ele exerce o direito sobre a vida. (FOUCAULT, p.286-287)

O soberano é quem exerce o poder. É ele quem decide pela morte de alguém, preterindo, assim, a vida, ou decide pela vida deste mesmo alguém e deixa com que se morra naturalmente. Durante o desenrolar de *O Invasor* vemos a ascensão de Anísio como esse soberano, e como a figura que detém e exerce o poder – pelo menos até o desfecho da novela -, é ele que decide quem vive e quem morre. A morte de Ivan ao final da trama não é explicitada, mas é sugerida pelo pouco que é conversado entre Norberto, Anísio e Alaor:

Agora é com vocês, Norberto disse. Eu já fiz tudo que podia fazer.

(...)

Resolvam esta merda de uma vez por todas. Se não tivesse gente minha no plantão, vocês estavam fodidos. O cara deu o serviço completo. (AQUINO, p.126)

A tomada de poder de Anísio em *O Invasor* se dá aos poucos. O matador de aluguel é uma personagem que, mesmo sem ter muita consciência disso, instala uma espécie de caos e anarquia não somente nas vidas daquelas pessoas, mas no sistema social que já se encontrava pré-estabelecido - seja na linha que demarca o asfalto da periferia, seja na figura do aparelho do Estado -, e essa tomada de poder é altamente subversiva, pois temos esta personagem que provavelmente deve ter sido motivada pela miséria, pela fome, por viver à margem da sociedade etc., a querer se dar bem na vida, e ele agarra essa oportunidade. E ele detém o poder durante praticamente todo o desenrolar da novela, seja por estratégia própria, seja por facilitações que partam ora da figura do delegado Norberto ora pela intimidação a que ele submete Ivan e Alaor, porque como nos sugere Foucault (2009):



(...) o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado. (FOUCAULT, p.248)

#### 4. O diálogo entre *O Invasor* da prosa literária e *O Invasor* do filme

A câmera subjetiva é um recurso bastante usado no cinema e, como atesta João Batista de Brito (2007, p.10), “é tão velho quanto a história do cinema (...)”. Toda vez que aquilo que o espectador vê na tela coincide com a visão de uma (ou mais de uma) personagem, (ou seja, a simulação do que a personagem vê), fale-se em câmera subjetiva. O recurso pode ser confundido com o conceito de focalização/ponto de vista, que é – basicamente – a maneira pela qual uma personagem filtra a história. Mas o próprio João Batista de Brito (2007) trata de distinguir os dois conceitos:

A primeira diferença a marcar entre câmera subjetiva (ou por extensão, plano subjetivo) e ponto de vista diz respeito à dimensão, pois enquanto o plano em “câmera subjetiva” é micro estrutural, setorizado, fragmentário, o ponto de vista narrativo, ao contrário, é macro estrutural, ou seja, se refere ao filme por inteiro. (BRITO, p.11)

Na seqüência inicial de *O Invasor*, é justamente uma câmera subjetiva que observa dois sujeitos bastante nervosos. É possível perceber que aquele bar não é exatamente o ambiente que aqueles dois estão acostumados a freqüentar. Assim como o motivo que os levou até ali. A câmera subjetiva que observa o trajeto que os dois fazem do carro até a mesa onde se encontra a personagem, detentora do olhar nessa seqüência, nos sugere toda a frieza e praticidade dessa personagem. Os dois sujeitos estão ali – naquele bar de periferia de uma cidade grande qualquer (que depois será revelada ao espectador qual é) – para encomendar a morte de um terceiro. O ponto de vista subjetivo da câmera é justamente do matador de aluguel.

*O Invasor*, de Beto Brant, foi adaptado da novela homônima do escritor e roteirista Marçal Aquino, ou melhor, adaptado de parte da novela, já que o cineasta interessou-se em levar a novela para a tela

quando o escritor havia escrito apenas metade dela: Brant então pediu ao amigo Marçal Aquino que a terminasse, mas o que aconteceu após o pedido foi a confecção do roteiro, que foi escrito a seis mãos – pelo escritor, pelo cineasta e pelo roteirista Renato Ciasca. Somente após a conclusão do roteiro é que o escritor foi levado a terminar a novela – o que para ele foi extremamente desestimulante, já que ele sabia onde aquela história ia terminar. A parceria entre Beto Brant e Marçal Aquino já era antiga por ocasião da feitura de *O Invasor*: os dois já haviam trabalhado juntos nos longas anteriores do cineasta: *Os Matadores*(1997) e *Ação entre Amigos*(1998).

O longa que conta a história de dois sócios que decidem dar cabo da vida do terceiro sócio de uma empreiteira ganhou os prêmios de Melhor Filme Latino-Americano no Sundance Film Festival e de Melhor Direção, Trilha Sonora, Prêmio da Crítica no Festival de Brasília, entre outros, além de conquistar outros prêmios em outros festivais Brasil afora. A propósito, *O Invasor* é uma obra que fala e dialoga diretamente sobre uma faceta relevante do Brasil de hoje – o país do medo, da violência, da falta de oportunidades, do desemprego, da periferia, da sujeira da classe média, em outras palavras, o longa fala desse país em que quase todos se sentem reféns de alguma maneira.

O medo já é mostrado logo na sequência inicial do longa – como foi dito acima – o medo do desconhecido e o medo de que algo saia errado, principalmente quando esse algo é tão sujo. A câmera subjetiva observa e mostra ao espectador o medo e a falta de traquejo daqueles dois figurões de classe média alta naquele ambiente hostil para os dois. A mesma câmera subjetiva serve para esconder quem é o matador de aluguel que está sendo contratado: a câmera se encarrega de manter a tensão do longa deixando o matador no anonimato e só revelando-o na metade do longa. Aliás, a suspensão é um recurso muito sutilmente utilizado pelo cineasta para manter a tensão durante a projeção – seja mantendo o matador no anonimato seja suspendendo a violência da trama. O que o espectador vê na tela são as evidências da violência – o que torna a atmosfera da trama ainda mais sufocante porque cabe ao

espectador – este um refém da violência que assola o país – preencher as brechas que são deixadas pelo cineasta.

Um exemplo de câmera subjetiva e um outro da conseqüente suspensão de determinados fatos são respectivamente a já citada seqüência inicial e uma outra seqüência na qual os dois sócios vão até o lugar onde os corpos do terceiro sócio e de sua esposa são encontrados. Na primeira seqüência, o focalizador – a personagem que vê – é Anísio, o matador de aluguel, o invasor do título. Anísio enxerga na morte do empreiteiro uma chance de mudar de vida, chantageando os dois sócios. É justamente aí que a identidade do matador de aluguel é mostrada: Anísio adentra o escritório da empreiteira já propondo a sociedade e o que se vê é um tipo bastante comum: baixinho e franzino, Anísio é um daqueles tipos comuns que podem ser vistos em qualquer esquina, uma pessoa como outra qualquer, dessas que se confundem junto à massa de cidadãos brasileiros que acordam muito cedo, pegam ônibus e têm sub-empregos. Só uma coisa diferencia Anísio desses outros brasileiros comuns: o olhar frio de quem acredita que não tem mais nada a perder. E esse olhar na tela pertence ao músico e integrante da banda brasileira de rock Titãs, Paulo Miklos, como antecipado em seção anterior.

Miklos foi uma aposta arriscada e certa de Beto Brant. Ele personifica brilhantemente essa parcela da população que conhece de perto a dureza da periferia da cidade e o crime. O titã – ele próprio um tipo de ‘invasor’, já que o longa foi a primeira incursão do músico no cinema – compõe o seu Anísio com camadas sutis de pobreza, maldade e esperteza, aproximando a personagem de alguém que sente de perto a crueza da vida dos menos favorecidos. Anatol Rosenfeld, em seu ensaio *Literatura e Personagem* (2007) afirma que:

Comparada ao texto, a personagem cênica tem a grande vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção e, nas fases projetadas pelo discurso literário contínuo, em plena continuidade. Isso comunica à representação a sua força de “presença existencial”. (ROSENFELD, p.33)

Grande parte do mérito de Miklos em compor seu personagem veio do convívio que o músico teve com o rapper Sabotage – morto em janeiro de 2003 justamente quando via sua carreira decolar. Na novela, toda a frieza com a qual o matador de aluguel comete o crime impressiona, mas é no filme que o personagem é apresentado com mais propriedade e não poderia ser diferente: Anísio é recriado por Miklos, que já tinha uma leitura própria do personagem, e essa leitura acaba sendo também refeita com a visão do rapper sobre o que é ou não verossímil no que diz respeito à realidade das favelas. É por conta dessa feliz intervenção que a personagem ganha peso e tintas mais escuras na adaptação da novela.

O rapper contribuiu de maneira decisiva para a composição da personagem de Paulo Miklos, que conseguiu mimetizar os traquejos e o linguajar do rapper de maneira impressionantemente sutil. ‘Ele tinha mostrado uma parada para mim que não concordei (referindo-se ao diretor do longa Beto Brant). “Isso aqui não cabe, nunca vi um cara da favela falar isso aqui”, eu disse. Eram as falas de Anísio, personagem do Paulo. Umas paradas meio Mauricinho de faculdade. Aí ele deu corda e fui mudando tudo’. Disse o rapper em entrevista à revista Trip (2003, p.57) pouco antes de ser assassinado. Sabotage, aliás – que havia embarcado na saga de ‘O Invasor’ para compor alguns temas para a trilha sonora – acabou ganhando uma ponta no longa que acabou por ser um dos momentos mais brilhantes da fita.

Na novela, Anísio – já aceito a contragosto como novo sócio da empreiteira - leva ao escritório da construtora um compadre seu, um mulato barrigudo, chamado Claudino, que está desempregado e que planeja abrir um bar na periferia. Para isso ele precisa de um empréstimo e Anísio quer consegui-lo com os engenheiros e agora ‘sócios’ (o mulato se mantém calado e a única descrição que o humaniza mais é um olhar cúmplice que ele lança para Ivan, ‘como se conhecesse os detalhes da minha ligação com Anísio’, avalia o protagonista). Na transposição para o cinema, Anísio leva o seu compadre – que é o próprio Sabotage - até lá a fim de conseguir uma ‘força’ para o amigo gravar um CD. É sem dúvida um dos momentos mais inspirados do longa: Sabotage, a

personagem, que no início se mostra um pouco à vontade ao se deparar com a situação humilhante, entoa um rap enquanto os dois sócios observam tudo atônitos.

O que na novela é somente uma seqüência tensa e engraçada ao mesmo tempo, na transposição serve como comentário sobre o desemprego (mas também sobre a oportunidade de emprego), a descrença no cidadão brasileiro, a luta pela sobrevivência através do que este povo sabe fazer de melhor – a arte, arte para driblar a falta de comida, a violência, a miséria – assim como sobre a produção contemporânea (musical, nesse caso – de artistas que pertencem às minorias, e que por essa razão talvez não tenham oportunidade de mostrar o seu trabalho), assim como para divulgar num veículo de massa como é o cinema, uma forma de arte (o rap) considerada menos nobre. Não deixa de ser um comentário sobre o próprio cinema – ainda, considerado, por certa vertente menos nobre que a literatura – assim como sobre os artistas contemporâneos e jovens – como o próprio Marçal ou o próprio Beto Brant – que produzem arte hoje no Brasil. É um dos momentos mais felizes do chamado cinema da retomada.

*O Invasor* – além de outras qualidades – tem o grande mérito de tentar mimetizar a dura realidade brasileira. E se não consegue completamente, consegue ao menos, momentos de brilho neste sentido. Além da composição da personagem Anísio, da luxuosa ponta de Sabotage, o cineasta conseguiu, juntamente com o diretor de fotografia do filme, imagens belíssimas e ao mesmo tempo sufocantes da cidade de São Paulo – palco da trama suja sobre o crime. O diretor, Beto Brant e o diretor de fotografia Toca Seabra decidiram rodar todo o longa em 16 mm original para somente depois transferir digitalmente para película 35 mm. Seabra trabalhou com o diafragma de sua câmera no limite máximo de abertura e quase sem iluminar as locações.

A captação do longa em 16 mm e a sua transposição para 35 mm resultaram em uma das fotografias mais naturalistas do cinema brasileiro – idéia que era perseguida por cineasta e diretor de fotografia. O que se vê na tela são imagens altamente granuladas e opressivas (como se a realidade estivesse ali gritando literalmente suas mazelas na tela), trata-

se de uma fotografia ‘suja’ na verdade, mas que atendeu diretamente aos anseios dos realizadores do longa. Em várias seqüências fica clara a super sensibilidade da película: em uma delas – quando os corpos de Estevão e Silvana são encontrados em um lugar ermo e distante da cidade – é possível ver as nuvens da cidade iluminadas pelas luzes artificiais. Logo, ruas, prédios, barracos, boates, bares, todos esses elementos compõem o mosaico granulado e saturado da trama.

Algumas cores do filme foram acentuadas depois na pós-produção – como o verde -, já outras receberam o processo inverso como as cores do escritório dos dois sócios – nesse caso as cores não receberam saturação para, dessa maneira, imprimir um caráter mais frio ao ambiente de trabalho e de negócios escusos dos empreiteiros. Em uma determinada seqüência, a personagem Ivan vaga por uma avenida e as luzes estão acentuadas de verde, conferindo um tom de pesadelo à seqüência. Esta é uma das melhores seqüências imaginadas por Brant e Seabra, que não por acaso antecede uma outra seqüência que já nasce muito mais tensa na tela do que na prosa verbal: Ivan resolve contar o crime à polícia, e no longa, tudo é mostrado com a câmera fechada em primeiro plano no rosto de Ivan – que fala para a câmera fixa, sem revelar onde está nem com quem está falando. Já na novela a tensão desta mesma seqüência é reduzida porque o leitor logo de início sabe onde Ivan está:

Contei toda a história. O homem ouviu sem tomar notas ou fazer qualquer comentário. Ele tinha olheiras escuras e cabelo engomado. Estávamos em sua sala e a placa sobre a mesa informava que ele era o escrivão de plantão no distrito policial. (AQUINO, p.122)

O longa foi praticamente filmado com câmera na mão – o que ajuda a realçar o caráter realista da trama e a aproximar o cinema brasileiro à vertente independente do cinema americano independente. Como não poderia deixar de ser, o longa possui um caráter extremamente documental e algumas seqüências são especialmente ilustrativas nesse

sentido. Anísio, assumindo sua posição de bacana – ao invadir a vida dos sócios Ivan e Giba – acaba namorando a filha do empreiteiro assassinado, Marina, uma filha da classe média alta que gasta todo o seu tempo consumindo drogas e indo a festas. Em uma das seqüências na qual Anísio e Marina estão juntos, os dois passeiam pela periferia da cidade de São Paulo e o espectador é convidado a passear junto. O caráter documental do longa acaba abrindo espaço para a improvisação dos atores – a seqüência com Sabotage, citada acima, assim como a seqüência de Marina passeando pela periferia com Anísio, são exemplos dessa improvisação: os dois flanam pela periferia, se misturam a pessoas reais, enquanto a câmera os segue.

A transposição da novela para o cinema foi realçada ainda por uma trilha sonora que desempenha um papel intrínseco à trama (ela é composta basicamente pelo rap). A música, a propósito, é um dos elementos mais marcantes em adaptações cinematográficas, uma vez que ela potencializa e redimensiona a história que está sendo contada, assim como as emoções das personagens desta. É o que afirma Linda Hutcheon (2005):

Um manual moderno para adaptadores explica, contudo, que temas musicais são, na verdade, muito importantes para novelas e peças; em TV e filmes, temas musicais devem sempre servir à ação da história e reforçá-la e dimensionalizá-la (...). (HUTCHEON, p.11)

A música do longa também é a voz de Anísio e de todo o universo pobre e sofrido que parte da periferia e invade o asfalto. A música em *O Invasor* também está lá para comentar que as fronteiras foram quebradas e que, portanto, periferia e cidade estão misturadas. A música ali flana solta pontuando todo o filme e cercando as personagens.

Uma das influências confessas de Marçal Aquino para a elaboração de *O Invasor* foi o longa australiano *Violência Gratuita* (1997), de Michael Haneke. Esse polêmico filme ficou famoso pela abordagem irônica da violência e pela representação cinematográfica da mesma. O



foco não está nela. E esse é, justamente, o objetivo de Marçal Aquino em *O Invasor*: não explicitá-la, mas sugeri-la. O autor compõe um quadro de violência que mitiga o país, mas não apela por escancará-la, ao contrário, ao leitor a violência é apenas sugerida. Tal decisão foi também tomada na transposição da novela para o cinema, e no longa, a sugestão da violência torna a experiência ainda mais incômoda. E a violência atinge a todos. Direta ou indiretamente. ‘Bem vindo ao pesadelo da realidade’. É o convite que é feito em uma das músicas que fazem parte da trilha sonora do filme.

Bem vindos ao pesadelo da realidade e a uma nova vertente do cinema brasileiro que surgiu há praticamente uma década. Esse cinema que fala da realidade do Brasil, que bebe direto da literatura produzida hoje e que também leva em conta o entretenimento (o que não significa dizer que se trata de entretenimento vazio, tampouco de apenas denúncia). Uma das qualidades que podemos apontar nesse tipo de cinema brasileiro atual, que bebe da literatura contemporânea, é a imprevisibilidade das ações das personagens. O que irrompe na prosa e na tela é justamente a imprevisibilidade da vida. No caso específico de *O Invasor*, estamos falando de um longa de ação, mas sem que isso signifique, necessariamente, uma falta de elaboração aprofundada das suas personagens. Ao contrário, é o cinema novo de novo.

*O Invasor* é, nesse sentido, um dos filmes mais emblemáticos dessa estética naturalista que tomou conta do cinema nacional – e que já havia anos antes tomado conta do cinema americano independente. Não há por que negar que uma das razões de tal tomada de posição estética se deva aos baixos orçamentos tão comuns às produções nacionais, mas também há o brilhante esforço do cineasta e dos outros realizadores do longa em mimetizar a realidade que bate à porta dos brasileiros todo dia – seja inclusive pela televisão. Nesse esforço de representar a realidade, uma televisão pode ser vista ligada exibindo um noticiário: o que pode ser visto lá – como não poderia ser diferente – é alguma notícia sobre a violência brasileira. Dessa maneira, é criada uma identificação direta como o espectador que se vê refém atualmente daquela realidade

construída na película. A mesma identificação é estabelecida entre o leitor e a novela.

A literatura contemporânea e o cinema que bebe diretamente dela são, antes de tudo, documentos, no sentido em que tais criações artísticas representam, um pedaço da história do nosso país que está sendo documentada (ainda que mediada artisticamente) pelo viés da prosa e da película. A força da literatura e do cinema que refletem o momento atual do país provêm de um processo de criação que está atento às possibilidades de linguagens semióticas (verbal, audiovisual) que ao mesmo tempo em que se aproximam, também se distinguem e, dessa forma, oferecem ao leitor e ao espectador a descoberta de sentidos provocados pela pronúncia potente de ambos.

## 5. Conclusão

Quando questionado certa vez se o gênero de literatura que produz poderia ser definido como policial, o escritor e roteirista Marçal Aquino disparou: “É prosa calibre 38!” De certa maneira, Aquino acabou por renomear um tipo de literatura que tem em Rubem Fonseca o seu expoente mais reconhecido pelo público e pela crítica, e que encontra no próprio Aquino, e em escritores contemporâneos como Patrícia Melo e Fernando Bonassi, seus mais ilustres seguidores. Logo, ‘prosa calibre 38’, também é um ótimo termo criado astutamente por Marçal, para mapear pelo país, escritores que produzem não só esse tipo de literatura policial que tem por base a realidade brasileira – aliás, um traço que está na base de toda a literatura produzida no país -, mas que tem também uma relação íntima com o cinema produzido no país - desde a chamada retomada do mesmo com o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, 1995, da diretora Carla Camurati) -, levando-se em conta o fato de que estes escritores também realizam trabalhos como roteiristas.

De certa maneira, e nos apropriando do termo criado por Marçal Aquino, podemos dizer que esse gênero fílmico que se tornou uma tendência no que foi produzido no Brasil desde os anos 90 – com *Os Matadores* (1997), não por acaso dirigido por Beto Brant e também adaptado de um conto de Marçal Aquino -, pode ser classificado como ‘cinema calibre 38’: uma clara alusão tanto à literatura em que se baseia como ao seu próprio gênero, o *thriller* policial. Nada mais sensato do que intitular esse trabalho – que se percebe tanto na obra de um escritor prolífico e contemporâneo como Marçal quanto na sua adaptação cinematográfica – de ‘Prosa Calibre 38.’. Lúcia Nagib em *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias* (2006) afirma:

*O Invasor* é produto de uma literatura brasileira recente intimamente ligada ao cinema, à qual pertence o romancista Marçal Aquino. Essa literatura, cujo antecessor mais influente é

provavelmente Rubem Fonseca, tem se especializado na narrativa de gênero policial. (NAGIB, p.165)

A ‘prosa calibre 38’ produzida por Marçal Aquino parece ter encontrado o seu momento mais brilhante em *O Invasor*, porque além de ter refinado todas as suas qualidades estéticas da sua literatura, concentrou nas personagens do matador de aluguel, Anísio, e dos sócios Ivan e Alaor, uma metáfora brilhantemente tecida sobre a questão da invasão – o que parece aqui ser o foco da sua obra -, uma invasão que pode ser prevista como consequência da encomenda de um crime, uma vez que, quando Anísio invade a vida das personagens Ivan e Alaor, foram estes dois que primeiro invadiram o ‘espaço’ do matador de aluguel. Logo, se tem a personagem do matador de aluguel invadindo e exercendo o poder sobre a vida daquelas outras personagens porque Anísio quer usufruir – mesmo que socialmente inconsciente da sua ‘invasão’ – da vida de bacana de Ivan e Alaor.

Dessa maneira, se tem uma diminuição das fronteiras que separam o asfalto da favela, ou melhor, a invasão proposta pela trama de Marçal Aquino serve como prova do amálgama que se tornaram os grandes centros urbanos do país, onde o asfalto continua onde se iniciam as favelas, facilitando, por exemplo, o acesso aos filhos da classe alta para a compra de drogas e a encomenda de crimes – como a que acontece em *O Invasor*. Quem começa a invadir primeiro? Difícil afirmar. No caso de *O Invasor*, Ivan e Alaor invadem o habitat de Anísio, dando a este a oportunidade de se dar bem (tal oportunidade poderia ter sido oferecida por qualquer outro bacana que procurasse o matador para encomendar um crime), uma vez que nos parece que Anísio sempre esteve à espreita, esperando, pela sua hora se dar bem. Se observarmos uma metrópole como São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife, perceberemos que não existem fronteiras tão delimitadas para o que aprendemos a chamar de asfalto e favela, somos literalmente inseridos em realidades distintas – de abundância e pobreza – sem nos darmos conta. Uma parece ser na verdade um prolongamento da outra. É sobre essa realidade que versa a ‘prosa calibre 38’ de *O Invasor*.

*O Invasor* – o longa - colecionou prêmios por onde passou, como por exemplo, o de Melhor Filme Latino-Americano no Festival de Sundance – principal mostra de cinema independente dos Estados Unidos criada pelo ator Robert Redford -, e os de Melhor Direção, Melhor Fotografia, Prêmio Especial do Júri para Ator Revelação (para Paulo Milkos) etc., no Festival de Brasília, mas mesmo assim dividiu opiniões. Para Angela Gandier (2003) ‘o filme salva o romance’:

... em primeiro lugar, como foi dito acima, por dar conta das falhas; em segundo, por ser um bom filme, dirigido de forma competente, pelo cineasta Beto Brant, apontado pela crítica como uma das melhores produções recentes do cinema nacional. (GANDIER, p.134).

Angela quando diz que o filme salva o romance, ela se refere ao problema de focalização na personagem principal Ivan na novela, cuja reduzida capacidade de conhecimento de acontecimentos futuros, funciona como um entrave para o desenvolvimento da trama, uma vez que ‘o desconhecimento do narrador é semelhante ao dos leitores’. Para Lúcia Nagib (2006), a ascensão social do matador de aluguel é, com suas próprias palavras ‘fantasia pura’, e justifica:

Como se sabe, as sociedades capitalistas em geral, e a brasileira em particular, estão estruturadas sobre a exclusão. Nelas, a ascensão social do pobre, mesmo daquele que consegue enriquecer pelo exercício do crime, como os traficantes de droga, encontra-se bloqueada por sofisticados dispositivos de defesa da classe dominante, que incluem o apoio da polícia e do exército. Mesmo artistas de favela, que se sobressaem pela via legal do talento, deparam-se com barreiras dentro de suas próprias comunidades, minadas por guerras entre gangues. (NAGIB, p.161)

Para o crítico Almir de Freitas em ensaio intitulado *Violência Vazia* produzido para a revista Bravo! sobre o longa, ele afirma:

A despeito dos talentos do diretor e do escritor Marçal Aquino, (...), *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 denunciismo vazio. (FREITAS, p.44)

Já para o crítico Alessandro Giannini - em artigo produzido para a revista Set em abril de 2002 – *O Invasor* o longa já é eficiente justamente nesse sentido:

*O Invasor* expõe o que pode acontecer em larga escala nos grandes centros urbanos se algo não for feito para contornar a crise institucional vivida no Brasil. A periferia reage ao arrocho a que se submete involuntariamente e procura ocupar espaço nas camadas superiores. Às vezes, de maneira violenta. Mas também de forma a mimetizar as relações de poder do andar de cima. É quase como uma guerra civil cega, surda e muda. Ela existe, mas ninguém vê, ouve ou fala. (GIANNINI, p.33)

Independente de todas as opiniões divergentes acerca do filme, *O Invasor* tem várias escolhas corretas e momentos marcantes. Entre estas escolhas corretas, podemos destacar inicialmente o caráter naturalista,

praticamente documental que o cineasta e o diretor de fotografia – utilizando luz natural e câmera na mão – decidiram imprimir ao longa. Para isso as locações – sejam externas ou internas – são reais e a cidade de São Paulo é escolhida para contextualizar a trama. O recurso estético escolhido por Brant para mostrar a cidade ao longo do filme são longos *travellings* que além de mostrar as marginais, as avenidas – como a Paulista – e os túneis da cidade, passeiam pela periferia – mostrando populares em suas atividades, em bares, à porta de suas casas etc. – revelando, dessa maneira, a diferença gritante entre asfalto e favela. À propósito, enquanto o asfalto é mostrado sempre com suas grandes intervenções urbanas, iluminado, cercado pela publicidade etc. – como se quisesse evidenciar a sua diferença econômica e social e, conseqüentemente, das pessoas que o habitam –, a periferia é caracterizada por seus becos, vielas, pichações etc.

Numa das seqüências feitas na cidade – a que adapta um dos momentos mais inspirados de Marçal em *O Invasor*, quando Alaor a todo custo tenta fazer com que Ivan não desista do plano, utilizando para isso o argumento de que todo mundo quer se dar bem, inclusive o encarregado de uma das obras da empreiteira, Cícero (“O mundo é assim, meu velho. O Cícero até pode ter essa cara de sonso. Mas se precisar ele vira bicho...”), os dois sócios são mostrados em primeiro plano, enquanto o encarregado da obra, assim como uma babá paquerada por Alaor, são mostrados em plano de fundo, numa clara alusão à diferença social existente.

Além da escolha pelo *travellings* para contextualizar São Paulo como o ambiente da trama, a cidade foi fotografada pelo diretor de fotografia Toca Seabra com uma câmera Super 16mm e com uma película de alta sensibilidade. Após ser rodado, o longa ainda passou por um processo de colorização em 35 mm, o que criou um forte contraste de cores: o que se tem na tela é uma fotografia granulada e com uma ênfase nas cores frias, especialmente o verde, e uma câmera que oscila, que reforça o clima opressor da trama.

Aliada ao tom naturalista que foi impresso ao longa, no intuito de reforçá-lo como também de lhe acrescentar comentários, está a trilha

sonora, toda apoiada no rap, no hip-hop e no rock dos paulistas Sabotage, Tolerância Zero, Pavilhão 9 e Paulo Miklos. De alguma forma a trilha sonora funciona também como um documento do que estava sendo produzido musicalmente na periferia do país no começo da década (vide a intervenção musical inspirada de Sabotage na sequência em que Anísio tenta convencer Ivan e Alaor a fazerem um ‘empréstimo’ para o seu compadre). A trilha sonora do longa ainda imprime a ele, em determinados momentos – como nos longos *travellings* que fotografam a cidade e a periferia -, uma linguagem de videoclipe, como atesta Lúcia Nagib (2006):

A música, associada à técnica do videoclipe, é o ingrediente de moda utilizado na atualização de gêneros do passado. Num videoclipe típico, as imagens não têm independência ou sentido próprio, mas são também “autômatas”, no sentido de que obedecem à pulsação hipnótica da música, cuja finalidade não é levar à concentração ou à compreensão, e sim a provocar a diversão, a distração e a dispersão. (NAGIB, p.167)

A colaboração de Sabotage, Tolerância Zero e Pavilhão 9 não se restringiram à trilha sonora do longa. Todo o maneirismo e vocabulário das gangues de drogas e crime das favelas da Zona Sul de São Paulo incorporados por Paulo Miklos na composição do seu Anísio, foi contribuição desses artistas (em especial de Sabotage, que auxiliou o cantor a criar os seus diálogos). Aliás, Miklos é um achado como o matador de aluguel. Se a personagem cresce no longa, grande parte desse crescimento se deve à interpretação dedicada do cantor. É justamente nas sequências protagonizadas pelo matador de aluguel que podemos identificar a materialização da tomada de poder que se vê tão clara na novela.

Numa delas o matador de aluguel leva Marina, a filha de Estevão, o sócio assassinado, para um passeio pela periferia da cidade. Marina,



alheia àquela realidade só sorri e em determinado momento questiona – quando Anísio estaciona o carro – se ali não é perigoso. O matador de aluguel que ali é o ‘paraíso no morro’. Eles cheiram cocaína e fazem sexo. O exercício de poder aqui, não é mostrado somente pelo fato de Anísio ter dominado Marina, mas ainda por cima por ele tirar vantagem da alienação da jovem. Numa outra seqüência – a já citada seqüência na qual Anísio leva seu compadre Sabotage para a empreiteira para conseguir o empréstimo, é também significativo nesse sentido, uma vez que Ivan e Gilberto são forçados a encarar a música e a arte de Sabotage - *rapper*, negro e favelado – bem ali no meio de uma das salas do escritório da empreiteira. Porém, talvez a imagem mais significativa do longa e que resume toda a tomada de poder do matador de aluguel é, certamente, a imagem final do longa: um close de Marina dormindo inocentemente, enquanto Anísio e Gilberto encontram Ivan, trazido pelo delegado Norberto, algemado no carro de polícia.

Angela Gandier (2003) afirma que ‘as tendências atuais do cinema brasileiro não nos autorizam a falar na possibilidade do surgimento de um cinema de autor.’(GANDIER, p.138) utilizando o argumento de que:

... no caso do cinema brasileiro, hoje, o que é produzido pelos novos diretores aponta para outras direções; volta-se para as tendências da indústria cinematográfica internacional, tanto em relação às técnicas e aos procedimentos de transformação e de recriação da linguagem no cinema, quanto ao trânsito recorrente na direção da experiência consolidada da cinematografia do século passado. (GANDIER, p.136-137)

Não acredito que essa tendência – seja estética ou técnica – a qual o cinema brasileiro tenha absorvido da indústria internacional seja um demérito, principalmente quando se trata de cinema realizado por um diretor como Beto Brant e para justificar a minha não concordância com o argumento de Angela, listo algumas marcas do cinema realizado por

Brant que podem servir como evidências de que estamos diante de um cinema de autor. Primeiro, e como não poderia deixar de ser, é a sua parceria – mais do que consolidada com Marçal Aquino – que já vem desde 1997 com *Os Matadores* -, o que nos leva, conseqüentemente, à uma segunda marca: o diálogo com a literatura, e mais especialmente - nos casos do já citado *Os Matadores*, *Ação entre Amigos* (1998) e *O Invasor* (2001) – com a literatura policial. Estes três exemplares da filmografia de Brant já o apontariam como um autor de cinema. Além disso, outra marca recorrente da sua obra é – por se basear na literatura produzida por autores contemporâneos – dialogar com a realidade de corrupção, *apartheid* social, pobreza e crime do país.

Outra marca do estilo de Brant é deixar que sua câmera – oscilante – invada as cenas e se aproximem das personagens, naturalizando suas ações e os tornando verossímeis, o que pode ser percebido o tempo todo em *O Invasor*. Em *Cão sem dono* (2007), roteirizado novamente com Marçal Aquino e Renato Ciasca (as mesmas mãos que adaptaram *O Invasor*), o diretor radicalizou na experiência com a câmera na mão e deixando seus atores livres para improvisar. Apesar de não ter voltado ao universo policial que caracteriza seus três primeiros longas, o diretor voltou a adaptar outra obra literária, *Até o dia em que o Cão morreu*, de Daniel Galera. O último trabalho de Brant volta a adaptar, ou melhor, dessa vez retomar uma personagem do último romance de – mais uma vez – Marçal Aquino. O diretor retoma a personagem secundária Benjamim Shianberg de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005). O longa *O amor segundo B. Shianberg* foi exibido inicialmente como uma minissérie em quatro capítulos em julho de 2009 na TV Cultura. Brant é, decididamente, um autor. E já deu mostras de sua relevância na produção cinematográfica contemporânea.

*O Invasor* é o trabalho com o qual Brant conseguiu solidificar sua imagem como cineasta. É um texto rico de inúmeras leituras que tentamos com esse trabalho, se não iluminar, pelo menos apontá-las, todas possíveis de serem ainda mais desenvolvidas, devido as suas ramificações com a pobreza, o crime, a violência, o *apartheid* social, as fronteiras entre asfalto e favela, as drogas, os traficantes, os presídios, a

alienação da juventude não-politizada dos dias de hoje, com o capitalismo, com o consumo, com as propinas, com a política, com Brasília.

## **Bibliografia**

### **7.1. Fontes primárias**

AQUINO, Marçal. *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos: contos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

----- . *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

----- . *O Primeiro Amor e Outros Perigos*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1996.

----- . *Famílias Terrivelmente Felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

----- . *Cabeça a Prêmio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

----- . *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

### **7.2. Fontes secundárias**

ALCEU, *Revista de Comunicação, Cultura e Política*. Vol.8, nº 15 – jul/dez 2007.

ALENCAR, Marlyvan Moraes. Os lugares de uma cidade. In: MACHADO, Rubens... [et al.]. (org). *Estudos de cinema*. São Paulo; Socine, 2006.

ANDREW, Dudley. Adaptation. In: Mast, Gerald... [et al.]. (eds). *Film Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

----- . *A estética do filme*. (tradução Marina Appenzeller). São Paulo: Papirus, 1995.

AZEREDO, Genilda. *Jane Austen, adaptação e ironia: uma introdução*. João Pessoa: Manufatura, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p.84-462.

BAZIN, André. Por um cinema impuro – Defesa da adaptação. In: *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2009.

BRITO, João Batista. *Imagens Amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

\_\_\_\_\_. Literatura, cinema, adaptação. In: *Graphos: Revista de Pós-Graduação em Letras da UFPB*. João Pessoa, V. 2, p. 9-128, 1996.

\_\_\_\_\_. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

\_\_\_\_\_. O ponto de vista no cinema. In: *Graphos: Revista de Pós-Graduação em Letras da UFPB*. João Pessoa, V. 9, n. 1, p. 7-12, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio... [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1964.

\_\_\_\_\_.et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976, p.3-15.

CAUGHIE, John. O que fazem os atores quando representam. In:CORSEUIL, Anelise e CAUGHIE, John. (orgs.) *Estudos culturais: palco, tela e página*. Florianópolis: Insular, 2000.

CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice-versa). In: MAST, Gerald... [et al.]. (eds) *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford Unity Press, 1992.

CORSEUIL, Anelise. Literatura e cinema. In: Boccini, Thomas & Zolin, Lúcia Osana. (orgs.) *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria e GLENADEL, Paula. (orgs.) *Estéticas da crueldade*. Niterói: Atlântica Editora, 2003.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail. (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

GANDIER, Angela. O Invasor de Marçal Aquino: quando os manos e os bacanas cheiram o mesmo pó. In: DIAS, Ângela Maria... [et al.]. (org). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GONÇALVES FILHO, Antonio. *A palavra naufraga*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

HOHLFELDT, Antonio. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Lígia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize adaptation. In: *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.

JORNAL DA PARAÍBA, 13 de abril, 2008.

LAUB, Michel. Philip Roth sem marca. In: *Bravo!* São Paulo, n. 77, p. 68, 2004.

LINS, A.F.A. Perspectiva narrativa e processos de adaptação do filme *O Invasor*, de Beto Brant. *Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras*, João Pessoa, V. 9, n. 1, p. 121-134, 2007.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: Introduction to the theory of adaptation*. Oxford, Claredon Press, 1996.

NAGIB, Lúcia. A distopia urbana. In: *A utopia do cinema brasileiro, matizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

NORONHA, Ronaldo. O Invasor: luta de classes à brasileira? In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro... [et al.]. *A diversidade cultural vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. In: *ALCEU, Revista de Comunicação, Cultura e Política*. Vol.8, nº 15 – jul/dez 2007.

PALMA, Glória Maria (org.). *Literatura e cinema: A demanda do Santo Graal e Matrix/Eurico, o presbítero e A máscara do Zorro*. Bauru: EDUSC, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo. In: CATANI, Afrânio Mendes... [et al.]. *Estudos Socine de Cinema*. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio... [et al.]. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Cinema e (cultura da) violência nossa de cada dia. In: CATANI, Afrânio Mendes... [et al.]. *Estudos Socine de Cinema*. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

SADOVSKI, Roberto. O Invasor. In: *Set*. São Paulo, n. 200, p. 80, 2004.



STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise (ed.). *Ilha do Desterro: Film beyond boundaries*. UFSC, Editora da UFSC, n. 51, 2006.

\_\_\_\_\_. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: STAM, Robert and Alessandra Raengo (ed) *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell Publishing, Ltd. 2005, p.1-52.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas/SP: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_. Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation. In: Namemore, James. *Film Adaptation*. Rutgers University Press, 2000, p. 54-78.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. *A diversidade cultural vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

XAVIER, Ismail. São Paulo no cinema: expansão da cidade máquina, corrosão da cidade-arquipélago. In: *Sinopse, Revista de cinema*. São Paulo: (Sinopse, n.11, ano VIII), 2006.

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

\_\_\_\_\_. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

## **5. Filmografia**

### **5.1. Fontes primárias**

AÇÃO ENTRE AMIGOS. País: Brasil. Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca, baseado em argumento de Marçal Aquino. Elenco: Leonardo Villar, Zecarlos Machado, Cacá Amaral. 1998. 1 disco (76 min), DVD, color.

NINA. País: Brasil. Direção: Heitor Dhalia. Roteiro: Marçal Aquino, Heitor Dhalia, baseado em *Crime e Castigo* de Fiodor Dostoiévski. Elenco: Guta Stresser, Myriam Muniz, Matheus Nachtergale. 2004. 1 disco (85 min), DVD, color.

O CHEIRO DO RALO. País: Brasil. Direção: Heitor Dhalia. Roteiro: Marçal Aquino, Heitor Dhalia. Elenco: Selton Mello, Flávio Bauraqui, Alice Braga, Jorge Cerruti. 2006. 1 disco (122 min), DVD, color.

O INVASOR. País: Brasil. Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca, baseado em novela de Marçal Aquino. Elenco: Alexandre Borges, Marco Ricca, Malu Mader, Paulo Miklos. 2001. 1 disco (97 min), DVD, color.

OS MATADORES. País: Brasil. Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant, Fernando Bonassi e Victor Navas, baseado em conto de Marçal Aquino. Elenco: Chico Diaz, Murilo Benício, Maria Padilha. 1997. 1 disco (90 min), DVD, color.

