



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Câmpus de São José do Rio Preto

Murilo Augusto Giova da Silva

**Representação de violências em *O invasor*, livro e filme**

São José do Rio Preto

2021

Murilo Augusto Giova da Silva

**Representação de violências em *O invasor*, livro e filme**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Maria  
Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto

2021

S586r Silva, Murilo Augusto Giova da  
Representação de violências em O invasor, livro e filme / Murilo Augusto Giova da Silva. -- São José do Rio Preto, 2021  
113 f. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

1. Literatura Adaptações. 2. Violência. 3. Cinema e literatura. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Murilo Augusto Giova da Silva

**Representação de violências em *O invasor*, livro e filme**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientadora

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto  
UNIVESP – Instituto de Pesquisas Tecnológicas

São José do Rio Preto  
01 de fevereiro de 2021

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, meus avós, meu irmão e aos demais familiares pelo amor, companhia e suporte durante esses anos, principalmente neste 2020 tão adverso.

Agradeço aos amigos que conheci durante a graduação e a pós-graduação, vocês sabem a importância que tiveram na minha trajetória até aqui.

Agradeço a todos os professores do IBILCE com os quais tive contato na graduação e na pós-graduação, que de alguma forma estão presentes neste trabalho.

Agradeço aos demais servidores do IBILCE que me auxiliaram durante a graduação e a pós-graduação, sempre da melhor maneira possível.

Agradeço à professora Susanna Busato pelos apontamentos e sugestões realizados durante o exame de qualificação, pela disciplina cursada na pós-graduação e pela aceitação de participar da defesa.

Agradeço ao professor Alvaro Hattner pelos apontamentos realizados durante o exame de qualificação e pelos ensinamentos na disciplina sobre estudos de adaptação, que certamente moldaram a forma como o trabalho se apresenta finalizado. Agradeço também por participar da defesa.

Agradeço à professora Gilese Frighetto por ter aceitado participar da defesa e pelos apontamentos feitos durante o debate de projetos no SEL-2019.

Agradeço à minha orientadora, professora Cláudia Nigro, pelos anos de parceria acadêmica, da primeira Iniciação Científica no primeiro ano da graduação em Letras até a finalização do mestrado. O contato com você foi muito importante na minha formação enquanto aluno, pesquisador e pessoa. Também agradeço a amizade e todas as conversas e conselhos durante esses seis anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço o suporte financeiro.

## RESUMO

Estudam-se nesse trabalho as formas de representação de violências nas obras homônimas *O invasor*, o romance escrito por Marçal Aquino (2002) e o filme dirigido por Beto Brant (2001), observando quais os tipos de violência estão presentes nas narrativas e por quais mecanismos das linguagens literária e cinematográfica elas são representadas. Considerando que as obras estudadas são concebidas em um processo que foge ao usual das adaptações entre romances e filmes, a análise dos textos busca compreender quais efeitos do processo de adaptação podem ser recuperados no conteúdo e na recepção dos textos. Uma análise do romance de Aquino é realizada com foco nas formas de representação de violência. Para entender o conceito de violência, utiliza-se como referência textos de Odalia (2012), Marcondes Filho (2001), Slavoj Žižek (2014), entre outros. A análise propicia observar como a violência física é ocultada no romance por meio da escolha do ponto de vista narrativo, que não proporciona o contato direto com as agressões e permite que violências de face mais sutil, como a social, emergjam em meio a narração. Pela análise do filme pode-se observar um procedimento de ampliação dos pontos de vista pelos quais a história é mostrada, sem que, no entanto, a violência física seja posta em evidência, mantendo a escolha por ocultar os momentos de violência física. O processo de adaptação das obras também é analisado, iniciando com uma breve introdução aos estudos de adaptações entre romances e filmes, caso em que certas vezes pode-se notar a tendência de colocar a obra literária acima da cinematográfica. As discussões têm como referência autores como Bazin (2018), Stam (2006; 2013), Hutcheon (2013), entre outros. *O invasor* não permite situar de forma concreta o romance ou o filme no ponto de partida do processo de adaptação, pois um romance “inacabado” é adaptado em um roteiro/filme antes de tornar-se um romance “finalizado”, criando uma relação horizontal entre os textos, que são ao mesmo tempo adaptação e texto adaptado. Os paratextos presentes nas duas edições do romance fortalecem essa interpretação, pois a primeira edição do texto exibe um projeto gráfico que valoriza o elo entre romance, roteiro e filme. Apresenta-se, por fim, uma nova adaptação de *O invasor*, o filme francês *Persona non grata*, do diretor Roschdy Zem. A obra expande o universo de textos que compõem *O invasor*, alterando o modo como as obras lançadas no início dos anos 2000 podem agora ser lidas e recebidas.

**Palavras-chave:** Literatura Adaptações. Violência. Cinema e Literatura.

## ABSTRACT

The representations of violence in the homonymous works *O invasor* — the novel written by Marçal Aquino (2002) and the film directed by Beto Brant (2001) — are studied in this work. It is observed which types of violence are present in both narratives, by which mechanisms of literary and cinematographic languages they are represented, and what are the meanings constructed through these different forms of representation. Considering that the homonymous works were conceived in an unusual adaptation process between novels and films, the analyses were conducted to consider the way the works were adapted, in order to understand which effects of the adaptation process can be recovered in the content of the works and the way the texts were received. An analysis of the literary text is carried out, focusing on the forms of violence representation. To understand the concept of violence in a way that it is not reduced to physical violence, texts by Odalia (2012), Marcondes Filho (2001), Slavoj Žižek (2014), among others, were used as reference. The analysis of the literary text is possible to observe how physical violence is hidden in the novel due to the choice of the narrative point of view, which does not permit direct contact with the aggressions, allowing more subtle faces of violence, such as social violence, appear in the narration. Through the analysis of the film, it is possible to observe a procedure for expanding the points of view by which the story is shown, without, however, physical violence being highlighted, maintaining the choice to hide the moments of physical violence. The adaptation process of the texts is analyzed, starting with a brief introduction to adaptation studies, especially between novels and films, in which one can perceive a tendency to consider literary works as superior to films. Discussions about adaptations are carried out using as reference authors such as Bazin (2018), Stam (2006; 2013), and Hutcheon (2013), among others. *O invasor* does not allow to situate the novel or the film at the starting point of the process, since an “unfinished” novel is adapted into a script/film before becoming a “finalized” novel, creating a horizontal relationship between the texts, which are both adaptation and adapted text. The paratexts placed in the two editions of the novel strengthen this interpretation because the first edition features a graphic project that values the link between romance, script, and film. Lastly, a new adaptation of the texts is presented. Released in 2019, the new text is the film *Persona non grata*, by director Roschdy Zem. The new work expands the universe of *O invasor*, changing the way that the texts released in the early 2000s can be received and read.

**Keywords:** Literature Adaptations. Violence. Cinema and literature.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 – Sabotage e Miklos nos bastidores .....               | 62  |
| Figura 2 – Roteiro publicado fazendo referência ao livro .....  | 63  |
| Figura 3 – Créditos do filme fazendo referência ao livro .....  | 63  |
| Figura 4 – Capa da edição anterior ao filme .....               | 66  |
| Figura 5 – Capa da edição posterior ao filme .....              | 66  |
| Figura 6 – Capa da primeira edição .....                        | 67  |
| Figura 7 – Capa da segunda edição .....                         | 69  |
| Figura 8 – Ivan e Alaor encontra Anísio pela primeira vez ..... | 80  |
| Figura 9 – Os corpos de Estevão e Silvana são encontrados ..... | 89  |
| Figura 10 – Anísio na casa de Marina .....                      | 91  |
| Figura 11 – Anísio leva Marina à periferia .....                | 92  |
| Figura 12 – Sabotage canta para Ivan e Gilberto .....           | 95  |
| Figura 13 – Capa do DVD .....                                   | 98  |
| Figura 14 – Álbum com a trilha sonora do filme .....            | 99  |
| Figura 15 – Tela inicial do menu navegável presente no CD ..... | 100 |
| Figura 16 – Créditos do filme e do álbum .....                  | 100 |
| Figura 17 – Planos após a contratação do matador .....          | 102 |
| Figura 18 – Plano da cidade .....                               | 102 |
| Figura 19 – Moïse assassinando José .....                       | 104 |

## SUMÁRIO

|                                                                        |            |
|------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>                                              | <b>8</b>   |
| <b>2 DISTINTAS FACES DA VIOLÊNCIA EM <i>O INVASOR</i>, LIVRO .....</b> | <b>11</b>  |
| 2.1 A história de um crime e seus desdobramentos .....                 | 12         |
| 2.2 Violência: um conceito plural .....                                | 16         |
| 2.3 <i>O invasor</i> e a problemática da violência urbana .....        | 21         |
| 2.4 O perigo da fetichização .....                                     | 24         |
| 2.5 Violências não explicitadas em <i>O invasor</i> .....              | 25         |
| <b>3 O LIVRO É MELHOR DO QUE O FILME? .....</b>                        | <b>45</b>  |
| 3.1 A questão da fidelidade .....                                      | 50         |
| 3.2 Por que adaptar? .....                                             | 52         |
| 3.3 <i>O invasor</i> : processo de criação/adaptação das obras .....   | 56         |
| 3.4 Adaptação: livro, roteiro ou filme? .....                          | 62         |
| 3.5 Primeira edição do romance .....                                   | 65         |
| 3.6 Segunda edição do romance .....                                    | 69         |
| <b>4 <i>O INVASOR</i>, FILME .....</b>                                 | <b>74</b>  |
| 4.1 A câmera e o “olhar” .....                                         | 77         |
| 4.2 Imagens da periferia em <i>O invasor</i> .....                     | 82         |
| 4.3 Música .....                                                       | 87         |
| 4.4 Paratextos: DVD e CD .....                                         | 96         |
| 4.5 Nova adaptação: <i>Persona non grata</i> .....                     | 100        |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                    | <b>107</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                               | <b>110</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

As obras homônimas *O invasor*, romance escrito por Marçal Aquino (2002) e filme dirigido por Beto Brant (2001), oferecem a visão de uma sociedade hierarquizada, na qual o turbulento convívio de diferentes classes sociais em um mesmo espaço urbano é combustível para violências, escancarando as desigualdades entre os habitantes da metrópole. A exploração da temática da violência urbana, no entanto, não concede caráter de novidade aos textos, pois o assunto já foi amplamente tematizado por escritores e cineastas em décadas anteriores, como apontam Candido (1989), Schøllhammer (2000), Pellegrini (2005) e Xavier (2006). *O invasor*, filme e romance, são colocados em posição divergente devido ao olhar que lançam sobre a violência urbana e suas causas, relacionando-as não apenas aos moradores das periferias da cidade, mas também aos residentes do “centro”.

O romance e o filme são estruturados sobre um duplo assassinato, no entanto, por meio de escolhas narrativas, os momentos de violência física são ocultando, possibilitando a observação de faces nem tão evidentes do fenômeno, ligadas menos à ideia de agressão, do que à de privação de direitos. Para a análise das violências utilizamos como fundamentação teórica autores como: Fanon (1968), Marcondes Filho (2001), Arendt (2011), Odália (2012), Žižek (2014), entre outros. Certamente a bibliografia escolhida é um pequeno recorte e apenas um dos modos de abordar o tema, no entanto, já possibilita um entendimento da violência para além de suas formas mais perceptíveis. Dessa maneira, no primeiro e no terceiro capítulos focamos na análise do modo como os dois textos representam violências, observando como escolhas formais, principalmente ligadas ao ponto de vista narrativo, proporcionam o contato com uma história repleta de violências físicas, sem que estas sejam exploradas de forma direta, afastando, em um primeiro momento, o efeito de choque causado no leitor/espectador pela descrição sem desvios da violência em sua manifestação física.

Organizamos nossas análises em dois eixos principais: o primeiro relaciona-se ao conteúdo dos textos, da violência urbana e de suas possibilidades de representação. O segundo foca-se no processo de adaptação das obras, que foge ao usual entre romances e filmes, pois, como discutiremos no segundo capítulo, não é possível situar romance ou filme de forma estável na posição inicial do processo de adaptação. O segundo capítulo começará com uma breve introdução aos estudos sobre adaptações, lembrando como muitas vezes esses textos são encarados como obras menores:

[...] a adaptação também invoca — e de modo geral para sua própria desvantagem — a ideia de uma hierarquia entre as artes. Esse sistema avaliativo desempenhou um papel significativo no debate sobre especificidade e diferença ao longo dos séculos. Inevitavelmente, escritores e críticos literários hierarquizam em favor de sua própria arte (HUTCHEON, 2013, p. 62)

Buscando afastar a ideia de adaptação como obra menor ou devedora, iniciaremos o segundo capítulo pelas reflexões de Hutcheon (2013), Stam (2006, 2013) e Bazin (2018), apresentando os problemas da hierarquização entre textos e da utilização do conceito de “fidelidade” como critério de análise. Procuraremos olhar para os textos *enquanto* adaptações, considerando-as, como aponta Hutcheon (2013, p. 27), “inerentemente ‘palimpsestuosas’”. O que do livro pode ser percebido no filme? E na situação oposta? Como a análise dos paratextos que acompanham as duas edições do livro e o DVD do longa-metragem relacionam-se ao processo de adaptação? Alteram as formas como as obras são recebidas? Por meio dessas questões construiremos nossas análises a respeito do processo de adaptação dos textos e seus efeitos nas obras.

O processo de produção de *O invasor* aponta para um caso interessante de adaptação iterates, no qual não podemos, como mencionado, situar de forma concreta apenas um texto no ponto inicial do processo de adaptação. Hattnher (2015) aponta como os estudos das adaptações entre romances e filmes tendem a priorizar o “vetor” que parte sempre do texto literário em direção ao texto fílmico, elegendo os romances como as obras centrais nas análises. O autor propõe “a possibilidade de uma inversão de vetores”, de modo que os romances deixem de ser necessariamente o centro dos estudos e outras possibilidades possam ser exploradas. Analisando as narrativas “zompoc” — textos, construídos em suportes diversos, que tematizam apocalipses zumbi — Hattnher demonstra como não apenas romances podem gerar filmes, mas filmes podem gerar romances, jogos de videogame podem gerar filmes, mais tarde adaptados em romances, entre diversas outras possibilidades. As perspectivas de análise são expandidas quando trabalhamos com as diversas arquiteturas textuais de forma não hierárquica, o que se mostra interessante para o estudo de nossos objetos de pesquisa, pois romance e filme estão inseridos em um processo de trocas e influências tornando as posições de “texto adaptado” e “adaptação” mais maleáveis, não apenas invertendo o “vetor convencional”, mas criando uma via de mão dupla entre os textos.

A organização dos capítulos reflete os dois eixos de análise dos textos: o estudo das formas como cada texto representa e pensa a problemática da violência urbana nos capítulos 1

e 3, ligados pelo capítulo 2, no qual exploraremos o processo de adaptação dos textos, cujo reflexo encontra-se no conteúdo das obras. Desse modo, pretendemos analisar o romance e o filme homônimos *O invasor* a respeito das formas de representação da violência nos dois suportes, levando em conta o processo de adaptação dos textos, que certamente tem efeito na maneira como os textos se constituem enquanto “produtos” finalizados.

## 2 DISTINTAS FACES DA VIOLÊNCIA EM *O INVASOR*, LIVRO

Este capítulo tem como objetivo analisar alguns aspectos das violências presentes na obra *O invasor* (2002), romance do escritor paulista Marçal Aquino. A análise da obra literária será permeada por estudos teóricos a respeito da temática da violência, apontando como o tema foi abordado por alguns autores, como: Nilo Odalia (2012), Ciro Marcondes Filho (2001), Slavoj Žižek (2014), entre outros. A análise da obra escolhida nos permite combater algumas noções de senso comum em relação à violência, além de propiciar a investigação sobre as possíveis formas de representação de violências nas artes.

Durante as análises, observaremos de que modo e por quais mecanismos da linguagem literária as violências são apresentadas no texto de Aquino, buscando os possíveis efeitos de sentidos construídos. A fim de entender em que lugar a obra encontra-se dentro do conjunto da literatura brasileira, serão feitas comparações com outros textos, do mesmo período ou anteriores, relacionáveis ao romance aqui analisado. Desse modo, pretendemos mostrar como a violência física, uma das faces mais facilmente reconhecíveis da violência, é ocultada em *O invasor*, dando espaço para que outras violências, mais sutis, sejam evidenciadas. Buscar uma definição exata para o conceito de violência é tarefa complexa, como é possível constatar ao observarmos as diferentes, e por vezes conflitantes, formas pelas quais diversos autores abordaram o assunto. O que seria a violência? Por quais meios se manifesta e quais seus efeitos na sociedade? É inerente e necessária ao homem ou deve ser combatida? Como se dá e qual a importância da representação da violência nas artes?

As formas pelas quais a violência é abordada são diversas: abominação a ser combatida; algo pertencente à “natureza” do homem; importante ferramenta nas lutas políticas etc. Devido à presença constante em nossa sociedade, não apenas no contexto contemporâneo, mas ao longo de toda a história, não causa estranhamento a quantidade de textos artísticos que exploram a violência como temática central. É esse o caso de *O invasor*, romance publicado em abril de 2002, pela editora Geração Editorial. Em um processo curioso de adaptação, romance e filme são lançados simultaneamente no Brasil, caso que analisaremos com mais cuidado no segundo capítulo. Neste primeiro momento, abordaremos as representações da violência no texto literário, ainda que vez ou outra o filme possa ser evocado em carácter comparativo.

## 2.1 A história de um crime e seus desdobramentos

Marçal Aquino é um jornalista, escritor e roteirista brasileiro, nascido na cidade de Amparo no ano de 1958. Graduiu-se em jornalismo pela PUC/Campinas em 1983, trabalhando em alguns periódicos, como o *Estado de São Paulo*, *Gazeta Esportiva* e *Jornal da Tarde*. No *Jornal da Tarde* foi responsável pela área policial, o que pode ser relacionado ao estilo do autor, com um discurso comparável ao jornalístico e abordando temas ligados à violência urbana. Já publicou livros de poemas, contos, romances e literatura infanto-juvenil, recebendo o prêmio Jabuti, no ano 2000, pelo livro de contos *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999). Seus livros de poemas publicados são: *A depilação da noiva no dia do casamento* (1984), *Por bares nunca dantes naufragados* (1985) e *Abismos – modos de usar* (1990); os de literatura infanto-juvenil são: *A turma da rua quinze* (1991), *O jogo do camaleão* (1992), *O mistério da cidade-fantasma* (1994), *O primeiro amor e outros perigos* (1996), além de participar da coleção *Sete faces*, da editora Moderna; seus livros de contos são: *As fomes de setembro* (1991), *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), *Faroestes* (2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003). Até o ano de 2020 têm três romances publicados: *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2005), todos adaptados em filmes homônimos, sendo dois deles pelo diretor Beto Brant – *O invasor* (2001) e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2012) — e um por Marco Ricca — *Cabeça a prêmio* (2009).<sup>1</sup>

Aquino e Brant são conhecidos por uma longa parceria de trabalho. A dupla adaptou tanto obras de Aquino para o cinema – *Os matadores* (1997), *O invasor* (2001) e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2012) – quanto obras de outros escritores: *Crime delicado* (2005), baseado no romance *Um crime delicado* (1997), de Sérgio Sant’Anna, e *Cão sem dono* (2007), baseado no romance *Até o dia em que o cão morreu* (2003), de Daniel Galera. Desde 2005, quando publicou seu último romance, Aquino dedica-se à escrita de roteiros para cinema e televisão.

O romance *O invasor* apresenta um assassinato por encomenda e suas consequências na vida das personagens. Ivan, Alaor e Estevão são três sócios de uma construtora, além de amigos desde os tempos de faculdade. Estevão pertence a uma tradicional família da elite paulistana e é sócio majoritário da empresa, na qual Ivan e Alaor são sócios minoritários. Quando Ivan e

---

<sup>1</sup> Informações retiradas da página sobre o escritor na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3617/marcal-aquino>, acesso em 25 de agosto de 2020.

Alaor tentam envolver a construtora em negócios ilícitos com o poder público, Estevão não apenas impede a realização do ato, mas também ameaça comprar a parte dos sócios na empresa, retirando Ivan e Alaor da construtora. Para resolver esse “impasse”, Ivan e Alaor decidem contratar um matador de aluguel, de nome Anísio, para assassinar Estevão.

O romance tem Ivan como narrador autodiegético, portando só temos acesso à visão dessa personagem sobre a história. A escolha pelo ponto de vista de Ivan é importante para a análise das violências físicas, pois o narrador é mandante do assassinato que dá início à trama, mas não tem acesso à execução do crime. Desse modo, temos um narrador conhecedor e responsável das agressões cometidas por Anísio, mas desconhecedor dos meios pelos quais o matador pretende realizar os homicídios. A violência física em *O invasor*, como veremos, é quase sempre sugerida e quase nunca mostrada.

Pela voz de Ivan conhecemos as demais personagens: Estevão, sócio majoritário da construtora, Silvana, sua esposa e Marina, filha do casal; Alaor, sócio da construtora e parceiro de Ivan no assassinato de Estevão; Norberto, delegado amigo de Alaor; Anísio, o matador de aluguel; Cecília, a esposa de Ivan; Paula, a amante; e tantas outras personagens secundárias espalhadas pela São Paulo representada no livro. Todas são focalizadas durante o romance pelo olhar lançado por Ivan sobre a metrópole e seus habitantes.

O espaço onde a trama se desenvolve é a cidade de São Paulo. Quase uma personagem, a menção a lugares da cidade é recorrente durante a narrativa, formando um mosaico da metrópole, seus habitantes e as desigualdades latentes: o bairro central da construtora, as casas noturnas e os hotéis frequentados por Ivan, as regiões periféricas da cidade, o bar onde Anísio é contratado, os moradores de rua, as crianças descalças nas ruas, um casal de jovens namorados, uma “velha” vendendo chocolates no semáforo.

A história é iniciada pela ida de Ivan e Alaor a um bar em alguma periferia não identificada da cidade de São Paulo. No trecho de abertura as personagens estão no carro de Ivan, estacionado onde julgam ser o bar indicado por Anísio, um matador de aluguel. As primeiras páginas são dedicadas à descrição do local: “demoramos um bocado para encontrar o bar, numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar medonho [...] Havia algo de melancólico no calçamento pintado de verde e amarelo, uma lembrança desbotada dos dias de jogos da Seleção na Copa”. (AQUINO, 2011, p. 9)

Os engenheiros partem em direção ao bar e encontram-se com Anísio. Ivan descreve o local e as personagens:

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

[...]

[Anísio] 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 frequência. Ao contrário do que eu imaginava, ele não parecia ameaçador – embora houvesse dureza em seu jeito de olhar. (AQUINO, 2011, p. 10)

Descobrimos a motivação do encontro a partir da conversa entre os engenheiros e Anísio: Ivan e Alaor, sócios minoritários da construtora, receberam uma proposta para envolver a empresa em um esquema de corrupção com o Estado, o que traria grandes rendimentos à dupla. Estevão, quando confrontado pela proposta, não apenas recusa a oferta, mas também ameaça retirar os amigos da sociedade ao comprar a parte deles na empresa. Para resolver esse “conflito” de interesses, Ivan e Alaor procuraram Anísio e encomendam o assassinato do sócio.

Ivan transmite as primeiras impressões sobre o matador: um sujeito estranhamente menos ameaçador do que imaginara, ao menos a princípio. Na cena do bar, já captamos minúcias da amizade entre Ivan e Alaor que, de certa forma, sumarizam a relação das personagens durante toda a narrativa. Alaor apresenta-se nervoso inicialmente, mas aos poucos demonstra prazer em encomendar o assassinato de Estevão, surpreendendo o narrador.

E como é que vocês querem que eu faça?, Anísio perguntou ao receber o papel com o endereço de Estevão.

Na hora não entendi direito a pergunta.

[...]

Eu posso fazer ele sofrer antes de morrer...

Aquela dureza que eu havia detectado antes reapareceu em seus olhos. Alaor me surpreendeu:

Hum, gostei. E como é que você está pensando em fazer isso? (AQUINO, 2011, p. 16)

Quando mais a trama se desenvolve, mais Ivan se surpreende com o envolvimento de Alaor no mundo da ilegalidade. Após encomendarem o assassinato do sócio, Alaor sugere que a dupla comemore a resolução do “problema” em uma casa de prostituição, na qual Alaor parece extremamente à vontade, segundo a percepção de Ivan. No dia seguinte, o narrador descobre que seu parceiro era um dos donos do local:

Me diga uma coisa, Alaor: você vai sempre lá?

Foi a vez de Alaor balançar a cabeça.

Ivan, Ivan, como você demora pra sacar as coisas. Eu *tenho* de ir lá com frequência. Sabe como é: a gente não pode descuidar dos negócios.

[...]

Porra, Alaor, imagine o escândalo se alguém descobre uma merda dessas. Isso dá cadeia.

[...]

O que vamos fazer com Estevão também dá cadeia, Ivan. Qual é o problema? Não pense que você não está sujando as mãos só porque é o Anísio que vai fazer o serviço. Dá na mesma, meu velho. Bem-vindo ao lado podre da vida. (AQUINO, 2011, p. 30-31)

Esses fragmentos iniciais já apontam como Alaor transita tranquilamente entre os meios da legalidade e da ilegalidade. Ao mesmo tempo em que Ivan fica cada vez mais arrependido enquanto espera Anísio concretizar do crime, Alaor, ao que parece mais experiente nesse tipo de transação, mostra-se calmo e lembra Ivan da impossibilidade de reverter o trato feito com Anísio e da responsabilidade do narrador pelo crime. De forma irônica, Ivan, a única personagem que exhibe algum resquício de arrependimento e consciência sobre o crime cometido, é quem sofre mais intempéries durante o romance, encaminhando-se para um destino trágico, como veremos.

A morte de Estevão é anunciada alguns dias após o contato inicial com Anísio. Silvana, esposa do empresário, é assassinada por estar junto ao marido no momento do crime. Ainda que contrariados com a morte da mulher, Ivan e Alaor imaginam pagar o combinado para ficarem livres do matador. Não é o que acontece. Anísio passa a frequentar a construtora pelos motivos mais variados: pede para ser o responsável da “segurança” do local e dos sócios; procura patrocínio para um amigo que deseja abrir um bar na periferia da cidade, chantageando os engenheiros etc. Anísio “invade” a empresa – dando título à obra – quando percebe naquele ambiente uma possibilidade de ascensão social. A situação complica-se quando Anísio inicia um relacionamento amoroso com Marina, única filha de Estevão e Silvana, e atual herdeira da construtora. A presença de Anísio parece uma espécie de “lição” para os engenheiros, que decidem encomendar um assassinato por ganância e agora são “assombrados” pela constante ameaça evocada pela figura do matador.

O convívio entre Anísio, Ivan e Alaor propicia a percepção de uma série de preconceitos e violências que regem as estruturas da São Paulo ficcional construída no romance. Na história, a violência está presente na vida de pobres e ricos, na periferia e no centro. O que se altera, como apontado por Alaor no trecho citado, é a mão apertando o gatilho. A divisão entre o mundo de classe-média alta da construtora e o mundo da periferia é abalada quando as personagens transitam entre os espaços, escancarando violências e desigualdades nas relações

entre os moradores da metrópole. Se alguns estão munidos de ferramentas de proteção, encastelados em condomínios fechados, e outros expostos ao contato direto com a criminalidade, no final, ninguém sai ileso à violência.

Na análise a seguir, apontaremos como as personagens estão implicadas em uma série de violências, funcionando ora como violentadores, ora como violentados. Para isso, exploraremos quais os tipos de violências são encontrados na obra, se são evidenciados ou ocultados por escolhas narrativas, e quais os possíveis efeitos de sentido construídos a partir da representação de violências no romance. A fim de nos munir de um aporte teórico sobre a temática da violência, a análise da obra literária estará permeada por estudos sobre o tema, realizados em diferentes períodos históricos.

## **2.2 Violência, um conceito plural**

Em livro de caráter introdutório ao tema, Nilo Odalia, em *O que é violência* (2012), divide a violência em alguns subtipos: original, institucionalizada, social, política e revolucionária. A escolha pela segmentação assinala o caráter multifacetado do fenômeno. Para definir a violência original, Odalia busca na Bíblia a narrativa da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, na qual identifica uma situação de “dominação entre desiguais” — deus e o casal — gerando uma violência. Partindo dessa interpretação, pode-se considerar que boa parte da história ocidental está fundada sobre uma narrativa de violência. Um grau de crueldade é revelado quando a violência parte dos polos de maior poder e recursos em direção aos polos que dispõem de pouca ou nenhuma ferramenta para defenderem-se. Em sociedades organizadas de forma hierárquica, caso do Brasil e de tantos outros países de passado colonial, a violência entre desiguais tem sua existência facilitada, estando relacionada aos outros tipos de violência descritos pelo autor.

Odalia define a violência institucionalizada pela naturalização de situações de desigualdade, quando as violências parecem pertencer ao “estado normal das coisas”: “O ato rotineiro e contumaz da desigualdade, das diferenças entre os homens, permitindo que alguns usufruam à saciedade o que à grande maioria é negado, é uma violência”. (ODALIA, 2012, p. 29). Esse subtipo de violência tem fortes relações com o que o autor define como violência social, caracterizada por atos que “ou atingem, seletiva e preferencialmente, certos segmentos da população – os mais desprotegidos, evidentemente –, ou, se possuem um alcance mais geral, são apresentados e justificados como condições necessárias para o futuro da sociedade” (p. 37).

Ao observarmos o que ocorre em *O invasor*, as reflexões acerca do conceito de violência nos levam a pensar os motivos pelos quais é a mão de Anísio, e não a de Alair ou de Ivan, a responsável por apertar o gatilho. A corrupção entre Estado e empresas privadas, evidenciada no romance pela proposta recebida pelos engenheiros, causa uma série de perturbações na ordem social que têm como consequência a manutenção de um quadro de desassistência estrutural, na qual vive boa parte da população brasileira. Anísio seria ao mesmo tempo agente da violência física e alvo das violências políticas, sociais e institucionalizadas.

Também afetadas por esses subtipos da violência estariam as personagens secundárias em *O Invasor*: pedreiros e mestres de obra da construtora, seguranças e garçons dos bares frequentados por Ivan, prostitutas e outras personagens encontradas pelas ruas cidade etc. Ao avançarmos na narrativa, fica evidenciada na linguagem a posição de subalternidade dessas personagens em relação aos engenheiros, contaminando os diversos níveis das relações interpessoais. Um exemplo é o uso dos pronomes “senhor” e “doutor” quando fazem referência a Ivan, marcando a existência de uma hierarquia. Como sabemos, o uso desses pronomes de tratamento, no Brasil, está mais ligado ao pertencimento a determinadas classes sociais de prestígio, do que a fatores de diferença de idade entre os falantes ou posse de títulos acadêmicos.

Odalia ainda define a violência política, caracterizando-a tanto pelo assassinato de reis ou líderes, pelo terrorismo ou pelas invasões de um país por outro, quanto pela existência de sistemas políticos e de dominação ideológica que perpetuam a desigualdade entre pessoas. O autor também define a violência “revolucionária”, afirmando tratar-se de uma violência política, mas interpretada dentro de uma chave positiva, levantando discussões complexas a respeito da validação da violência em contextos específicos. Comentaremos a respeito dessas posições “anti” ou “pró” violência revolucionária mais à frente no texto, quando apresentarmos algumas reflexões de Hannah Arendt e Franz Fanon sobre o tema.

O esforço de Odalia em dividir a violência em categorias e subtipos, como dissemos, oferece pistas sobre o caráter difuso do fenômeno, caracterizado pela diversidade de formas de manifestação. É importante lembrar que esses diferentes tipos de violência se entrecruzam, ocorrendo simultaneamente na realidade social, comprometendo a identificação desses atos como violentos, pois: “o ato violento não traz em si uma etiqueta de identificação. O mais óbvio dos atos violentos, a agressão física, o tirar da vida de outrem, não é tão simples, pois pode envolver tantas sutilezas e tantas mediações que pode vir a ser descaracterizado como violência” (ODALIA, 2012, p. 22).

Em *O invasor*, enquanto os assassinatos efetuados por Anísio recebem facilmente uma “etiqueta” de identificação, outras violências mais sutis podem passar despercebidas, caso das violências institucionais, sociais e políticas presentes na obra, apenas captadas por meio dos elementos que Ivan seleciona ao narrar cenas nas quais esperar-se-ia a descrição da violência física, como analisaremos mais à frente no texto. Quando observada a oposição periferia-centro no romance, constatamos um sistema que permite a alguns viverem com todos os confortos oferecidos pela vida moderna, enquanto outros sujeitam-se a humilhações e violências para sobreviverem na metrópole.

É difícil encontrar quem negue a existência dessas desigualdades. Entretanto, a identificação das desigualdades *enquanto* violências nem sempre ocorre. Odalia (2012) propõe uma “ferramenta” de identificação: “[...] gostaria de propor como uma pequenina chama para iluminar o tema da violência, considerá-la sob a forma de privação. Com efeito, privar significa tirar, destituir, despojar, desapossar alguém de algo ou alguma coisa. Todo ato de violência é exatamente isso” (p. 83). Parece mais fácil entender a desigualdade como algo pertencente a uma realidade imutável, necessária ao funcionamento da sociedade, do que atribuir suas causas à ação humana. Seria a existência de Anísio, enquanto matador, algo inevitável? Ou reflexo de uma violência maior, de um sistema político-econômico fundado sobre uma lógica de exploração que priva pessoas de direitos e possibilidades de sobrevivência digna pela via da legalidade? Ao situar a origem da violência em Ivan e Alaor, o romance apresenta a complexidade das relações entre as diferentes classes sociais na metrópole, afastando associações rasas entre pobreza e violência urbana.

*O invasor* altera o foco pelo qual o tema da criminalidade urbana é comumente abordado. Não temos, no filme e no romance, a exploração dos altos índices de violência urbana, das brutalidades cometidas por ladrões e assaltantes, a caracterização da população das periferias como agentes solitários, responsáveis únicos pelo caos social. No texto de Aquino, a violência é gestada e parte dos moradores do centro, Ivan e Alaor, contra os próprios moradores do centro, Estevão e Silvana, utilizando Anísio, morador da periferia, como agente portador da violência em sua manifestação física. No entanto, como Alaor aponta, o fato de não estarem puxando o gatilho não diminui a responsabilidade da dupla pelo crime cometido.

Depois da confirmação do duplo assassinato, um investigador de polícia vai à construtora conversar com Ivan e Alaor, questionando o passado e os comportamentos de Estevão, buscando possíveis motivações para o crime. Após eliminar algumas possibilidades — dívida de jogo, cliente insatisfeito, relações extraconjugais etc. — o delegado afirma não

descartar a possibilidade de que os dois tenham sido executados por pura crueldade: “Você não faz ideia do que tem de sádico por aí” (AQUINO, 2011, p. 65). A crueldade é atribuída ao suposto assaltante, construindo a imagem do criminoso como um “monstro” que mata por puro prazer. Como sabemos, no entanto, os principais responsáveis pelo crime estão na frente do investigador.

A “invasão” na vida dos dois engenheiros, orquestrada por Anísio, reforça a mudança de paradigma na representação da violência urbana e dos criminosos. O matador incomoda não apenas pela violência em potencial que carrega consigo, mas por situar-se em posição não permitida: Anísio não trata Ivan e Alaor por “senhor”, como as demais personagens, não se intimida na presença dos sócios, não recebe ordens. Tanto no bar da cena inicial, quanto na construtora, Anísio está sempre no controle da situação. Ivan é uma vítima de Anísio, mas não uma vítima inocente. A presença de Anísio na vida de Ivan é reflexo das ações e falta de escrúpulos do próprio narrador.

No entanto, apesar de dar título à obra e ser uma das personagens mais importantes dentro da narrativa, a presença “física” de Anísio dá-se nas poucas passagens em que a personagem se encontra com o narrador. Anísio, no romance, está mais presente pelos pensamentos e imaginação de Ivan, do que pelos encontros com o narrador. Na adaptação cinematográfica temos a situação oposta, como discutiremos no terceiro capítulo: a “presença” de Anísio é aumentada no texto fílmico devido a um processo de expansão dos pontos de vista narrativos. No romance, embora seja Anísio uma personagem central, a escolha do ponto de vista narrativo faz a representação do matador estar sempre “contaminada” pelos medos e preconceitos de Ivan. Não temos acesso direto a Anísio, mas à visão que Ivan constrói da personagem. No filme, devido às diferenças de linguagem e possibilidades de expressão, Anísio pode ser mostrado de forma direta.

Uma ressalva: é necessário não cair no equívoco de “romantizar” os crimes e as violências cometidas pelo matador, como se o uso da violência pela personagem funcionasse de forma direta na destruição de um sistema que gera desigualdade. Anísio tem consciência do bem próprio angariado ao aproximar-se de Ivan, Alaor e Marina, mas não demonstra quaisquer aspirações “revolucionárias”. Feita a ressalva, é difícil ignorar a existência de outras violências – social, política, institucionalizada – nas estruturas da sociedade representada no romance, que permitem desigualdades a ponto da existência do matador. A figura do matador é constante na literatura e no cinema brasileiros, seja nos matadores urbanos modernos, ou nos jagunços e justiceiros dos sertões. Na própria literatura de Aquino o matador é personagem recorrente: em

1994 o autor publica um conto chamado *Matadores*, no livro *Miss Danúbio*, contando a história de matadores de aluguel que vivem em regiões fronteiriças do país; em 2002 publica *O invasor*, com o matador Anísio; em 2003, no segundo romance do autor, *Cabeça a prêmio*, nos deparamos com a dupla Brito e Albano, que diferentemente de Anísio, narram em primeira pessoa os crimes que cometem durante a narrativa e rememoram trabalhos antigos.

No romance *Cabeça a prêmio* não encontramos o mesmo procedimento de ocultação das violências físicas presente em *O invasor*. O livro explora duas narrativas que se desenvolvem até o momento em que as histórias se cruzam. De um lado, acompanhamos uma dupla de matadores de aluguel que realizam assassinatos e relembram histórias de trabalhos passados, apresentando as violências em primeira pessoa. No outro, temos a história de um piloto de avião que trabalha para uma dupla de narcotraficantes e acaba se envolvendo romanticamente com a filha de um dos patrões. Mesmo exibindo de forma mais direta as violências cometidas pelos matadores, o romance torna essas personagens complexas ao apresentá-las também em momentos de outra natureza, nos quais não estão sendo matadores de aluguel.

Luiz Eduardo Soares, em “Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência” (2000), descreve as complicações de se estudar a violência e a criminalidade em países com altos índices de desigualdade social, caso do Brasil. Soares afirma que o pesquisador que se debruça sobre a violência e a criminalidade:

[...] por um lado, sabe muito bem que não faria sentido, hoje, voltar à idealização romântica e simplista dos anos 60, quando era comum atribuir ao criminoso funções políticas nobres; por outro lado, reconhece quão problemático é, hoje, no Brasil e nos países da periferia do capitalismo, traçar uma linha divisória clara entre o mundo da ordem legítima e o submundo da marginalidade ilegal, ilegítima e criminosa. (SOARES, 2000, p. 23)

Em um Brasil desigual, como traçar uma linha imutável entre o certo e o errado? Considerando que as normas sociais/legais transgredidas por meio da criminalidade derivam das mesmas leis e normas que permitem a existência de desigualdades, até que ponto é possível defender ou condenar tais violências? Seria este o caso das violências cometidas pela personagem Anísio? Ao mesmo tempo em que o assassinato a sangue frio, e por encomenda, é certamente uma ação a ser legalmente julgada, até que ponto a “opção” de Anísio pelos meios da ilegalidade é condenável ou compreensível?

São questionamentos complexos, ao menos se o esperado são respostas diretas e definitivas. Longe de arriscar qualquer resposta assertiva sobre a questão, as discussões trazidas

até aqui pretenderam evidenciar como a violência pode ser definida de forma múltipla, alterando-se a partir do ponto de vista sobre o qual é observada. Ao invés de definir um conceito estático, quem estuda o tema deve estar atento aos diversos contornos e formas pelos quais ele apresenta-se, tendo especial cuidado com as violências que geralmente passam despercebidas ao olhar de senso comum.

### **2.3 O invasor e a problemática da violência urbana**

Em *Sobre a violência* (2011), texto escrito no final da década de 1960, Hannah Arendt discute as relações entre violência e poder. O texto é instigado pelo florescimento de discursos defendendo a violência revolucionária como caminho para a construção de uma nova organização social. A autora também aborda o crescente desenvolvimento tecnológico, potencializador de violências físicas, gerador de um paradoxo no qual a capacidade bélica tornou-se tão poderosa, que a diplomacia, imposta a contragosto, torna-se talvez a única opção. Embora reconheça a violência como única saída em alguns contextos específicos, Arendt parece colocar-se na contramão dos discursos pró-violência, ao considerar a violência e o poder como elementos inconciliáveis.

Arendt (2011) defende a tese de que o poder emana do coletivo. Uma pessoa ou uma instituição detém o poder recebido dos outros componentes da sociedade. A violência entra nessa equação funcionando como uma “ferramenta” para a usurpação e/ou manutenção do poder. Todavia, a utilização da violência faz com que o detentor do poder perca seus apoiadores, minando o poder concedido. Desse modo, a violência “aparenta” agir na manutenção do poder, enquanto corrói por dentro as estruturas que o sustentam. Desse modo, violência e poder mostram-se elementos inconciliáveis por natureza.

Abordando o fenômeno por outro ângulo, temos Frantz Fanon, psiquiatra marxista envolvido nas lutas pela independência da Argélia do domínio francês. Refletindo a violência de uma perspectiva ao sul do globo, Fanon escreve a obra *Os Condenados da Terra* (1968), publicada originalmente em 1961. O autor acredita na violência como meio de transformação social, advogando em prol da utilização da violência pelos colonizados contra os colonizadores, de modo a libertar as colônias dos abusos físicos e psíquicos sofridos nos processos de instalação e manutenção do sistema colonialista. O tom do livro já fica evidenciado no prefácio escrito por Jean-Paul Sartre para a obra:

Essa violência irreprimível, ele [Fanon] o demonstra cabalmente, não é uma tempestade absurda nem a ressurreição de instintos selvagens e nem mesmo um efeito do ressentimento; o próprio homem que se recompõe. Sabíamos, creio eu, e esquecemos esta verdade: nenhuma suavidade apagará as marcas da violência; só a violência é que pode destruí-las. (SARTRE, 1968, p. 14)

Compreende-se a defesa da violência como meio de transformação política e social quando observado o contexto em que se constroem as reflexões de Fanon: processo de colonização e exploração do continente africano, com uso extensivo da violência em suas formas mais extremas, deixando marcas muito evidentes ainda hoje, passados mais de 50 anos da publicação de *Os condenados da terra*. Diante de uma estrutura social que permite as barbáries do colonialismo e da escravidão, como pensar em saídas que não envolvam uma resposta tão violenta quanto as violências que a causaram?

Fanon e Arendt elaboraram suas reflexões a partir da análise dos comportamentos de governos autoritários e das lutas pela substituição de sistemas políticos, identificando até que ponto a violência serve aos propósitos de conservação ou transformação do *status quo*. Essas posições acerca do uso da violência para fins políticos podem, considerados os devidos ajustes, ser utilizadas para iluminar as discussões sobre a violência urbana no contexto de metrópoles como São Paulo.

Nesse caso, não é a validação da violência que está no centro da discussão, mas a sua condenação. Não falamos de atos realizados com aspirações político-revolucionárias, mas visando o lucro ou a sobrevivência, inseridos no contexto da atuação do crime organizado e do tráfico de drogas. A questão, sempre espinhosa, nasce da dificuldade, já comentada, em traçar uma linha divisória entre certo e errado, crime e não-crime, legalidade e ilegalidade, nos contextos em que a igualdade de direitos e oportunidades não é amplamente garantida.

Voltando ao texto de Aquino, estamos certos de que os engenheiros decidem matar Estevão motivados por ganância. Já a motivação de Anísio aparenta ser apenas financeira: um matador profissional. Os crimes de Anísio são certamente passíveis de condenação no âmbito individual, mas observado o contexto estrutural que permite a existência de Anísio enquanto matador, até que ponto a violência urbana é passível da mesma condenação, sendo reflexo da incapacidade do Estado de prover opções mais favoráveis a seus agentes? Não discutimos aqui a violência enquanto crimes materializados, pois estes, como dito, devem receber julgamento pelos meios legais. Sabemos que o duplo assassinato narrado no romance não se trata de um simples caso de violência urbana, mas de um crime planejado. No entanto, ocorrências do tipo tornaram-se tão comuns no cotidiano da metrópole que a polícia e os jornais não demoram a

enquadrar o crime como mais um triste caso de violência urbana, como ficou evidenciado na fala do investigador de polícia que conversa com Ivan e Alaor. Exploramos aqui a existência da violência enquanto um problema social mais amplo: por mais que os crimes derivados dessa criminalidade urbana devam ser combatidos/julgados, parece que a raiz do problema nunca é atacada.

Como apontado por Soares (2000), ao mesmo tempo em que não devemos assumir posições ingênuas em relação à criminalidade, justificando completamente os atos de figuras como Anísio por meio da existência da desigualdade social, por razões da mesma desigualdade não se pode traçar uma linha divisória exata entre o certo e o errado quando se fala de violência urbana nas metrópoles brasileiras. Se não fosse pelo uso da violência, por quais outros meios Anísio poderia assumir a posição de poder que alcança no romance? Seria tratado com respeito por Ivan e Alaor se não fosse o medo que causa nas personagens? A violência segue funcionando como ferramenta de obtenção de poder, mesmo que nem sempre termine por destruí-lo.

Empregando as reflexões de Arendt (2011) ao microcosmo de *O invasor*, a teoria faz sentido, por um lado, quando analisado o percurso da personagem principal Ivan, que utiliza a violência para encomendar a morte de Estevão, obtendo mais poder dentro da construtora. No final, a violência volta-se contra o narrador, que é derrotado por Anísio e Alaor. Por outro lado, quando analisados os percursos das personagens Alaor e Anísio, vemos como a equação entre poder e violência pode não funcionar da forma descrita por Arendt. Alaor, por exemplo, além de cometer o mesmo crime de Ivan, também é sócio em uma casa de prostituição e possível mandante de outro assassinato: em determinado momento da trama, Ivan passa a desconfiar de que Alaor utiliza Anísio para “resolver” os problemas da empresa, pois descobre sobre a morte de um agiota, para o qual eles deviam uma quantia considerável. Mesmo cometendo variados crimes, Alaor termina o romance impune à violência por ele gerada.

Vi uma notícia no jornal por acaso.  
Um empresário do setor de material de construção havia morrido num assalto.  
A polícia encontrara seu carro abandonado na periferia — o cadáver do empresário estava no porta-malas. Dois tiros.  
Achei a notícia curiosa. E incompleta: não mencionava as outras atividades do morto, que, além de empresário, era um conhecido agiota. Eu e Alaor devíamos um bom dinheiro para ele.  
Não podia ser coincidência. (AQUINO, 2012, p. 98)

No trecho notamos um aprofundamento do processo de derrocada de Ivan, tornando-se cada vez mais desconfiado das intenções de Alaor e Anísio, entrando em uma espiral de medos e paranoias que levam a personagem ao esgotamento físico e mental. Como discutiremos no seguimento do texto, mesmo estando envolvido em uma série de crimes e corrupções, o narrador deixa escapar, por meio dos elementos que coloca em evidência na descrição dos cenários e das personagens, um misto entre preconceitos e resquícios de consciência social sobre a situação dos moradores subalternos da metrópole.

## 2.4 O perigo da fetichização

Em *Violência: seis reflexões laterais* (2014), Slavoj Žižek descreve a existência de dois tipos de violência: a “subjativa” e a “objetiva”. A violência subjativa seria a forma mais comumente associada à noção habitual que temos sobre a ideia de violência, pois é “experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma perturbação do estado de coisas ‘normal’ e pacífico” (ŽIŽEK, 2014, p. 17-18). Seria a violência das guerras, a violência policial, a criminalidade urbana, as torturas e os desrespeitos aos direitos humanos. Tudo aquilo que interrompe o fluxo “normal” do convívio em sociedade.

Em contrapartida, a violência “objetiva” seria justamente “aquela inerente a esse estado ‘normal’ de coisas” (p. 18). São, por exemplo, as violências praticadas pelo Estado contra a população, não diretamente por meio dos agentes de opressão, mas pela delimitação de políticas sociais e econômicas que aprofundam desigualdades: leis que ferem direitos de minorias, destruição ambiental, retirada de direitos trabalhistas etc. Ao contrário da violência subjativa, apresentada nitidamente, a violência objetiva esconde-se atrás de uma aparente normalidade, dificultando a identificação enquanto violência.

Em *O Invasor*, o assassinato de Estevão e Silvana enquadra-se na definição de violência subjativa, sendo facilmente percebido como uma ação violenta. No entanto, as violências “objetivas” presentes no romance são classificadas como pertencentes ao estado “normal” da vida em sociedade. A violência da criminalidade é subjativa, enquanto as políticas públicas e o sistema que permite as desigualdades extremas dentro da metrópole são naturalizados.

Žižek indica a dificuldade que as vítimas de violência têm para relatar os acontecimentos traumáticos aos quais foram submetidas, apontando como os relatos são sempre difusos, não-lineares. Dessa forma, não seria a arte uma ferramenta que possibilita a

representação de narrativas de violência? O autor comenta a dificuldade da prosa realista na descrição da barbárie e sugere um tipo de relato que os escritores deveriam buscar:

A célebre frase de Adorno precisaria aparentemente ser corrigida: não é a poesia que é impossível depois de Auschwitz, mas a *prosa*. A prosa realista fracassa ali onde a evocação poética da atmosfera insuportável de um campo de concentração é bem sucedida.

[...]

A questão fundamental é, sem dúvida, saber que tipo de descrição se procura aqui. Certamente não se trata de uma descrição realista da situação, mas daquilo que o poeta Wallace Stevens chamou de uma “descrição sem lugar”, que é própria da arte. Não é uma descrição que localiza seu conteúdo em um espaço e tempo históricos, mas uma que cria, como pano de fundo dos fenômenos que descreve, um espaço inexistente (virtual) que lhe é próprio, de tal maneira que aquilo que aparece não é uma aparência sustentada pela profundidade da realidade subjacente, mas uma aparência descontextualizada, que coincide plenamente com o ser real. (ŽIŽEK, 2014, p. 20)

Sendo a experiência da violência física algo traumático, a arte surge como uma possibilidade de enfrentamento por meio da ficção, que mesmo não estando ancorada em acontecimento historicamente identificado, reflete nos contextos reais de violência.

Quando falamos de violência sobre as bases de um pensamento de senso comum, o fenômeno normalmente termina reduzido à forma mais facilmente reconhecível, da violência física: assassinatos, assaltos, agressões, violência no trânsito etc. É a violência subjetiva explorada diária e exaustivamente pelos telejornais sensacionalistas. Por meio desses programas, a população é bombardeada todos os dias por uma série de notícias que apresentam a violência de forma banal, construindo uma ideia de violência reduzida à sua forma de manifestação mais explícita.

Em *O invasor*, Ivan comenta sobre a cobertura midiática dos assassinatos de Estevão e Silvana:

Na noite de quinta-feira, o assassinato de Estevão e Silvana aparecera com destaque nos telejornais. No dia seguinte, um grande jornal veiculou um editorial indignado contra a falta de segurança na cidade. E a equipe de tevê de um programa popular sobre crimes apareceu na construtora, porém eu e Alaor nos recusamos a dar entrevistas. Alegamos medo de represálias. Tiveram de se contentar com imagens da fachada da empresa. A imprensa continuava falando do caso naquela segunda-feira. O jornal sobre a minha mesa afirmava que a polícia já tinha um suspeito na mira. (AQUINO, 2011, p. 59)

O investigador de polícia que vai até a construtora para conversar com Ivan e Alaor desmente a informação divulgada pela mídia de que a polícia já tinha um suspeito: “É bom não acreditar em tudo que sai nos jornais. Às vezes somos obrigados a sonegar informações ou a divulgar pistas falsas. É o único jeito de fazer a imprensa largar do nosso pé”. (AQUINO, 2011, p. 61)

A “fetichização” da violência física por jornais sensacionalistas, ao abordar o tema de modo banal, gera dois problemas. O primeiro seria uma espécie de naturalização da violência, que exposta de forma maçante torna-se trivial, como um mal necessário ao convívio em sociedade, implicando em atitudes não combativas em relação à violência. A opção por expor ou ocultar a violência ocupa um papel importante em *O Invasor*, tanto no texto literário, quanto no texto fílmico. O romance está repleto de violências, algo que não causa espanto, considerando articular-se a trama sobre um assassinato planejado. No entanto, a opção por contar a história pelo ponto de vista da personagem Ivan, envolvido no planejamento do assassinato, mas não na execução, poupa o leitor do contato direto com as cenas de maior brutalidade. Enquanto Anísio está provavelmente executando Estevão e Silvana, só temos acesso à imaginação de Ivan, visualizando o possível crime:

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

[...]

Talvez Anísio espere por ele à noite, próximo à sua casa. E avance para o carro no momento em que Estevão acionar o portão eletrônico da garagem. E aproveite o intervalo que o portão demora até erguer-se por completo para atirar uma, duas, três vezes, não dando a Estevão tempo de compreender sequer o que está ocorrendo ou de ver o rosto de quem está atirando. Não também: Alaor pediu, e Anísio, antes de atirar, terá de dizer a Estevão a mando de quem está fazendo aquilo.

Estevão acende a cigarrilha, uma das dez que fuma todos os dias, devolve o isqueiro ao bolso da camisa e sopra no ar da minha sala uma rajada de fumaça azulada.

[...]

Anísio pode simular uma batida e uma discussão no trânsito para matá-lo. Não. Muito complicado, fuga difícil, testemunhas aos montes. Não, não será assim. (AQUINO, 2011, p. 35-36)

A opção por um narrador em primeira pessoa que não participa dos atos de maior brutalidade faz o leitor não ter acesso aos momentos de prevalência da violência física. Como podemos perceber no trecho acima, Ivan, mandante do assassinato, não tem ideia de como o crime vai ocorrer. Que tipo de efeito essa escolha narrativa tem sobre a representação de

violências dentro de um romance policial que se articula sobre um assassinato encomendado? Como isso ajuda a diferenciar o livro de Aquino de outros pertencentes à série literária na qual o texto está inserido?

Ao contrário de outras narrativas brasileiras do mesmo período, semelhantes à *O Invasor* pelo pertencimento à vertente da literatura “realista” contemporânea que tematiza a violência nas metrópoles brasileira, Aquino opta por tirar o foco da violência física. Se por um lado a narrativa perde o efeito de choque provocado nos leitores pela descrição mais minuciosa das mortes e torturas, por outro possibilita o aparecimento de outras violências em primeiro plano. É o caso da cena citada: não temos acesso à “realidade” do crime cometido, mas somos expostos à crueldade da personagem principal, sentado em frente a Estevão, imaginando os possíveis caminhos percorridos por Anísio para assassinar o sócio.

O segundo problema gerado pela superexposição da violência de forma fetichizada seria o aprofundamento de preconceitos contra as classes sociais menos favorecidas economicamente, muitas vezes encaradas como “culpadas” pela violência nas metrópoles brasileiras. Como apontado por Wagner Pinheiros Pereira, em “A violência como espetáculo: o crime na televisão brasileira” (2017):

Através dos índices de criminalidade [...] temos, por um lado, o fator condensador de medos e inseguranças coletivas que, por sua vez, contribuem para o aumento das diferenças sociais, dos preconceitos e da exclusão de várias classes do reconhecimento de direitos fundamentais. O que ocorre é um processo social que se retroalimenta dando cada vez mais vulto a um problema estrutural que deita suas raízes em um momento histórico anterior em séculos ao telejornal.

[...]

Há, indubitavelmente, um espaço de tensões políticas no que tange às questões do crime no Brasil. De um lado estão aqueles que reconhecem em maior ou menor medida o impacto histórico das relações desiguais no espaço social, econômico e político; do outro, está a massa dos cidadãos que enraizou determinados estereótipos e encara a questão da criminalidade com uma postura de carácter exclusivamente punitivo e reparador, pondo em discussão um velho anseio de ordem e estabilidade sociais. (PEREIRA, 2017, p. 178)

É geralmente ignorado o carácter estrutural da violência urbana, fruto das profundas diferenças sociais do Brasil, transformando as populações subalternas, que sofrem todo tipo de preconceito e privação de direitos, em responsáveis pela violência urbana de que também são vítimas.

Encontram-se aqui dois pontos caros ao romance de Aquino: um primeiro é, como o próprio escritor já mencionou em entrevistas,<sup>2</sup> a existência de um procedimento de “ocultação” da violência física, algo que discutiremos mais amplamente adiante, colocando o romance na contramão de outras obras que tratam da temática da violência urbana, inclusive obras do próprio autor. Um segundo ponto relaciona-se à culpabilização das populações marginalizadas pela criminalidade urbana, pois o romance altera o modo como a violência é comumente representada ao colocar Ivan e Alaor, moradores do centro, como agente ativos da violência.

Na continuação da conversa inicial entre Anísio e os dois sócios, temos contato com a crueldade de Alaor:

Eu posso fazer ele sofrer antes de morrer.

[...]

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

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

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

Antes de matar o cara, eu posso contar pra ele quem fez a encomenda. O que vocês acham?

Gostei, Alaor falava como um bêbado. Pena que a gente não vai poder ver a cara dele nessa hora, não é, Ivan? [...] (AQUINO, 2011, p. 16-17)

Ao mesmo tempo em que nos deparamos com a frieza do matador ao lidar com a situação, algo a que ele já deve estar acostumado, também somos apresentados à crueldade de Alaor, que não se contenta apenas com a morte de Estevão, mas anima-se com a possibilidade de causar sofrimento ao sócio. A mesma personagem que vai todos os dias ao trabalho, que tem um bom relacionamento com os empregados da construtora e é amada pela família, é capaz de encomendar a morte de um sócio e “amigo”.

A violência em *O Invasor* é irradiada de múltiplos pontos e espalha-se por direções variadas. Distanciando-se da “fetichização” da violência física, que pode transferir a responsabilidade do cotidiano violento para as populações periféricas dos grandes centros, o romance desenterra camadas mais profundas a serem observadas. Ivan e Alaor dão o pontapé

---

<sup>2</sup> Entrevista com Marçal Aquino, disponível em:

<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Entrevista-com-Marcal-Aquino/12/5321>, acesso em 31 de agosto de 2020.

inicial na violência da obra. Anísio é o agente da violência em sua forma física, mas toda essa violência é gestada e gerida por dois cidadãos de classe-média alta, típicos “cidadãos de bem”, “homens de família”.

Em artigo intitulado “Violência fundadora e violência reativa na cultura brasileira” (2001), Ciro Marcondes Filho discute as diferentes faces pelas quais a violência pode ser manifestada na atualidade, apontando que a forma como a violência é utilizada hoje é diferente de como foi operada ao longo da história. Para Filho, é necessário fazer uma distinção entre a violência “clássica” e as formas como a violência se manifesta na contemporaneidade. A chamada por ele de clássica é a dos grandes massacres, do fascismo, do nazismo, de tudo aquilo que, aos olhos de hoje, é considerado algo monstruoso. É o caso das barbáries cometidas durante a Inquisição, os campos de concentração e as bombas atômicas da Segunda Guerra, a tortura de prisioneiros nas ditaduras civil-militares na América Latina, entre outras. Utilizando máscaras menos monstruosas, as violências contemporâneas tendem a buscar uma aparência *soft*, escondendo-se por trás de outros nomes. Seriam essas as novas roupagens em que a violência se apresenta no contexto atual.

## 2.5 Violências não explicitadas em *O invasor*

O estudo da temática da violência na literatura brasileira requer alguns cuidados. Como aponta Karl Erik Schøllhammer, em “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira” (2000), o estudo da violência pode levar o pesquisador a um “duplo equívoco”: deslocar a problemática de seu centro sociopolítico e, ao mesmo tempo, privilegiar uma parcela específica da literatura nacional, comumente classificada como “marginal”. As dificuldades, no entanto, não devem impedir o estudo da violência nos textos literários, pois:

[...] é inegável que a violência tem uma presença na literatura moderna que não permite reduzi-la a uma extravagância de gosto duvidoso ou aberração. Ao contrário, a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento “fundador”. Além de participar da simbolização da violência, a literatura procura nela um suporte para a experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da representação escrita. (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 236)

Temática perene em nossa literatura, a violência encontra-se presente tanto nas narrativas ambientadas no mundo do “campo”, quanto nas narrativas “urbanas”. No segundo caso, muitas vezes pautam-se por uma série de tensões derivadas do convívio, nem sempre

amistoso, de diferentes classes sociais no mesmo espaço. Tania Pellegrini (2005), ao comentar sobre um tipo de literatura urbana surgida na década de 1960, assinala como a antiga oposição campo-cidade dá lugar a uma nova oposição, da ordem ricos-pobres, centro-periferia:

Está formado o novo cenário para a revitalização do realismo e do naturalismo, agora com tintas mais sombrias, não mais divididos em “campo” e “cidade”, como antes, mas ancorados numa única matéria bruta, fértil e muito real: a *cidade cindida*, ou seja, já irremediavelmente dividida em “centro” e “periferia”, em “favela” e “asfalto”, em “cidade” e “subúrbio”, em “bairro” e “orla”, dependendo o uso desses termos da região do país. (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

Schøllhammer (2000) e Pellegrini (2005) dialogam com dois textos de importância para o estudo de um tipo de narrativa urbana, surgida nos anos 1960, que têm na violência uma temática central: “A nova narrativa” (1979), de Antonio Candido, e “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo” (1978), de Alfredo Bosi. Os autores traçam linhas de análise a respeito da literatura de autores como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e João Antônio, que utilizavam a violência extrema como matéria bruta, representada de forma direta e sem suavizações, buscando causar efeito de choque nos leitores. Apesar de partirem de pontos e objetivos distintos, as características que Candido e Bosi atribuem a esse tipo de escrita são comuns. Cada autor, no entanto, nomeia de forma distinta a vertente: “realismo feroz”, para Candido, e “brutalismo”, para Bosi.

Candido (1989) inicia o texto indicando os problemas da categoria literatura “latino-americana” como um todo homogêneo, dado as grandes diferenças da produção literária nos dezenove países falantes do Espanhol, e da própria diversidade interna do único país falante do Português. De fato, mesmo que interessante em contextos didáticos, esse tipo de categorização nunca consegue atingir o todo das expressões literárias. Em questões linguísticas, se formos considerar a existência de outras línguas no continente, com o caso das Guianas, por exemplo, a busca por uniformidade mostra-se ainda mais complexa.

Candido, no entanto, delimita alguns traços unificadores: semelhança entre os colonizadores da Península-Ibérica; o processo de colonização apresentando pontos de convergência: exploração de mão de obra escrava africana, extermínio da população indígena, sistema de exploração etc.; tentativa de imitação de modelos europeus (principalmente franceses). Sobre os fatores contemporâneos, cita a urbanização acelerada e desumana, a presença do capitalismo predatório e a influência cultural dos Estados Unidos em todos os

países da América-Latina, comentando a respeito da utilização representação da violência pela televisão:

No campo cultural, ocorre em todos os nossos países a influência avassaladora dos Estados Unidos, desde a poesia de revolta e a técnica do romance até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente à violência real, não apenas da Metrópole, mas de todos nós, seus satélites. (CANDIDO, 1989, p. 201)

Após construir um panorama geral sobre a literatura brasileira do período, Candido discorre sobre as correntes mais representativas do momento. Entre elas, dedica-se a um tipo de narrativa realista, centrada na descrição de crimes e violências, que se encontrava em evidência:

Esses dois escritores [João Antônio e Rubem Fonseca] representam em alto nível uma das tendências salientes do momento, que se poderia chamar de “realismo feroz”, de que talvez tenham sido os propulsores.

[...]

[o realismo feroz] corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado (CANDIDO, 1989, p. 211-212)

De modo parecido, Alfredo Bosi, em “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo” (1981), introdução à coletânea de contos organizada pelo autor: *O conto brasileiro contemporâneo* (1981), destaca os elementos contextuais que possibilitaram o surgimento dessa literatura:

[...] um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões [...] A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído.

[...]

Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigüamente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo *yankee*. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem, até populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional”. (BOSI, 1981, p. 18)

Os dois autores enfatizam a velocidade do discurso, a linguagem que se aproxima ao texto jornalístico, o realismo, a opção pelos textos curtos, a escolha de temas considerados sórdidos e violentos, a representação de personagens habitualmente marginalizadas na literatura nacional. Em relação ao contexto social, citam o período histórico conturbado, a ditadura civil-militar, em um dos estágios mais violentos na época, o aprofundamento do modelo capitalista exploratório.

A literatura de Aquino — assim como a de outros escritores de sua geração como: Patrícia Melo, Tony Belloto, Marcelino Freire, entre outros — é associada pela crítica à literatura do realismo feroz/brutalismo, tanto na linguagem, pela narração direta e de períodos curtos, pouca utilização de adjetivos, emulação da fala de personagens marginalizados, escrita “cinematográfica”, quanto pelas temáticas abordadas e personagens representados.

A título de exemplo, voltemos nosso olhar para um trecho do conto *Feliz ano novo* (2012), de Rubem Fonseca, lançado em livro de mesmo nome, em 1975:

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.  
Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma.  
Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse.  
[...]  
Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. Eu não disse? Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda [...] (FONSECA, 2012, p. 13-14)

O conto narra a história de um grupo de criminosos vivendo em condições precárias às vésperas das festividades de final do ano. Após assistirem pela televisão aos preparativos para as festas nas mansões da cidade, decidem sair à procura de um local para assaltarem. O trecho descreve o momento em que o narrador e Zequinha, seu comparsa, discutem se a arma potente que possuem é capaz de pregar um corpo na parede. Insatisfeitos com a dúvida, decidem testar a teoria nos moradores da casa invadida.

A narração encontrada é rápida, realizada por meio de diálogos curtos. A linguagem é direta e tenta reproduzir a fala dos assaltantes, fugindo dos padrões de linguagem comumente considerados na “boa literatura” – evidenciando o caráter “antiliterário” apontado por Bosi

(1981). Poder-se-ia dizer da violência da própria linguagem, na medida em que fere as expectativas de um leitor desavisado, que inicia a leitura esperando encontrar outro tipo de trabalho com a linguagem.

O trecho apresenta descrições detalhadas dos atos de brutalidade e o efeito de choque causado no leitor é aprofundado pela escolha do ponto de vista narrativo. Não temos um narrador distanciado em terceira pessoa, comentando as atrocidades cometidas por outrem, mas a descrição direta em primeira pessoa, sem tentativas de justificação, das ações brutais realizadas pela personagem-narrador. Candido (1989) faz um comentário sobre o ponto de vista geralmente escolhido pelos autores do realismo feroz:

Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (CANDIDO, 1989, p. 212)

Ao narrar cenas de extrema violência, sob o ponto de vista da personagem agente da brutalidade, perde-se o distanciamento crítico que um narrador em terceira pessoa – até então o narrador clássico do estilo realista – propicia. Candido nota a alteração nos padrões estéticos dessa nova literatura, que deixa de considerar como parâmetros “a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia”:

O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou pela Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade (CANDIDO, 1989, p. 214)

Dialogando com Candido, Tânia Pellegrini (2005) analisa três romances do final dos anos 1990 e início dos anos 2000, inseridos no conjunto da literatura nacional recente que tem na violência das cidades uma temática central, dessa forma, relacionáveis a Aquino e aos textos do realismo feroz/brutalismo: *Cidade de deus* (1997), de Paulo Lins; *Capão pecado* (2000), de Ferrez; e *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella. Pellegrini ainda analisa duas adaptações cinematográficas de dois desses romances: *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003). A autora reflete sobre os desafios colocados ante essa vertente da literatura contemporânea, sempre no “fio de navalha” – para utilizar uma expressão da autora – entre a

criação de exotismo em relação às classes marginalizadas e a abertura de um diálogo mais amplo sobre o problema social da violência urbana.

Candido (1989) pondera que a força encontrada nas narrativas em primeira pessoa dos escritores do realismo feroz parece diminuir quando passam à terceira pessoa do discurso, ou representam personagens pertencentes à própria classe social. O autor deixa um questionamento para os leitores futuros: não estaria essa literatura criando um novo tipo de exotismo na literatura nacional? Dialogando com essa ideia, Pellegrini (2005) analisa os três romances – e duas adaptações cinematográficas oriundas de dois deles – considerando também a origem social dos autores: em *Cidade de deus* (1997), temos o olhar etnográfico, mas advindo de um ex-morador da favela que dá nome ao romance: Paulo Lins; em *Capão pecado* (2002), Ferrez é morador da periferia e escreve em primeira pessoa sobre uma história envolvendo crimes e violências; em *Estação Carandiru* (1999) o escritor é Drauzio Varela, médico que teve contato com a realidade do presídio do Carandiru, mas pertence a outra classe social. Pellegrini (2005) reconhece os perigos a que esses autores se propõem ao representarem universos de pobreza, miséria e violência de forma realista, questionando em que medida essa vertente realista da literatura e do cinema nacional serviriam ao exotismo ou à denúncia de um problema social:

É claro que as representações paroxísticas da miséria e da violência aqui examinadas podem funcionar tanto como reforço dos antigos estereótipos da cultura brasileira, quanto como uma abertura para um discurso mais amplo e completo, que comporta um viés político necessário; é nesse fio de navalha que os textos aqui analisados correm, à revelia de si mesmo, pois, entregue ao público, estarão sujeitos a uma multiplicidade de leituras – entre as quais a que aqui fizemos é apenas uma. (PELLEGRINI, 2005, p. 153)

Em que lugar o texto de Aquino insere-se dentro desse quadro? Ao analisarmos o texto de Fonseca e os apontamentos teóricos de Candido (1989) e Pellegrini (2005), notamos em *O invasor* (2002) uma espécie de “inversão de ponto de vista”. A narrativa mantém-se em primeira pessoa, mas não pelos olhos da personagem agente da brutalidade, e sim pelos olhos do sujeito de classe-média alta, sem acesso direto à violência física. A respeito da autoria, temos também um escritor de classe-média, mas que utiliza um narrador pertencente à própria classe para criar uma narrativa sobre a violência urbana. Só ficamos sabendo dos crimes por meio do relato de Ivan, não presente no momento dos assassinatos e só com as informações obtidas nos jornais ou no contato com os policiais que investigam o caso. A inversão priva-nos do contato direto com a brutalidade e diminui o efeito de choque, no entanto, cria desconforto ao complicar a relação entre a violência e periferia ao apontar a responsabilidade dos moradores do centro nas

mazelas da metrópole. A inexistência de “interrupção ou distanciamento crítico entre narrador e matéria narrada” não ocorre, pois o distanciamento entre a brutalidade e o narrador é quase total, sendo Ivan incapaz de narrar a própria, provável, morte. Em *O invasor*, cabe ao leitor imaginar a violência física, que no romance é apenas sugerida. Fica o questionamento se a imaginação do leitor superaria a do escritor na construção de imagens de barbárie extrema. Mesmo assim, o “efeito de choque” indicado por Candido (1989) parece diminuir no momento primeiro da leitura.

Na maior parte da narrativa, Anísio, o matador, nos é apresentado como um sujeito calmo, sempre no total controle das situações. Ele invade o ambiente da construtora e logo faz amizade com os funcionários, com a filha do ex-dono. Mesmo que a percepção de Ivan sobre Anísio seja a de um assassino perigoso, a forma como a personagem se comporta passa longe dessa monstruosidade. Em um romance policial sobre um duplo assassinato, envolvendo dois engenheiros e um matador de aluguel, esperar-se-ia que a violência partisse da personagem Anísio, tendo os sócios como vítimas. O romance complica essas relações ao mostrar uma violência gestada pelos moradores hegemônicos para atingir seus iguais. Anísio, que poderia ser construído como o mal encarnado, a pura crueldade, mostra-se uma personagem mais redonda: relaciona-se facilmente com os funcionários da empresa — ao contrário de Ivan —, é pego admirando um quadro exposto na sala de Ivan, mantém um romance com Maria, a menina rica, planeja um churrasco em seu aniversário e convida os amigos da periferia para irem à casa de Marina etc. De certa forma, o romance humaniza a figura do matador, ao não construir a personagem de modo maniqueísta. O filme homônimo, analisado no terceiro capítulo desta dissertação, aprofunda esse processo de humanização, pois a representação de Anísio deixa de ser mediada por Ivan.

A escolha de Ivan como narrador retira o foco da violência física, possibilitando o aparecimento de outras violências diluídas na narração. Observemos a passagem em que a morte de Estevão é confirmada:

O carro de Estevão foi localizado às três horas da tarde da quinta-feira, no final de uma rua de terra no extremo sul da cidade.

Um homem viu o carro de manhã, quando passou a caminho do poço onde os moradores do bairro se abastecem de água. Achou estranho um carro daqueles parado próximo ao local que usam como depósito de lixo. Mas não fez nada. Depois do almoço, ele notou que garotos da redondeza rondavam o carro e calculou que planejavam depená-lo. Então andou um quilômetro e meio até um orelhão e avisou a polícia.

O corpo de Estevão estava no porta-malas, com uma bala na cabeça. Embaixo dele, a polícia encontrou o cadáver de Silvana, com dois tiros no peito. Fazia

menos de setenta e duas horas que eu e Alaor tínhamos contratado Anísio. (AQUINO, 2011, p. 53)

É perceptível o distanciamento entre a realização dos crimes e a narração de Ivan, que só acessa a violência por meios secundários. Em momento algum Anísio conta ao narrador como os crimes ocorreram. No trecho acima, ao narrar a descoberta da morte de Estevão e Silvana, Ivan comenta alguns aspectos do espaço onde o carro do casal foi encontrado, deixando transparecer as desigualdades e disparidades existentes dentro da cidade de São Paulo representada no romance.

O reconhecimento da existência de desigualdades – mesmo não significando uma preocupação ativa da personagem em relação aos problemas sociais da metrópole, dos quais tem parcela de culpa ao participar de atos corruptos com o Estado – pode ser relacionado a diferenças de ordem econômica nos passados de Ivan, Alaor e Estevão. Como o narrador rememora, Estevão sempre pertenceu à elite paulistana, membro de família conhecida e influente nos assuntos da cidade, tornando-se o provedor dos fundos necessários para a criação da construtora. Alaor encontra-se em posição mediana: não era tão rico quanto Estevão, mas nunca precisou trabalhar enquanto estudava. Ivan também teve uma infância confortável, mas perdeu o pai muito jovem – suicidou-se por motivos que o narrador não deixa totalmente explicados – e precisou trabalhar desde então para ajudar no sustento da casa, pagando pelos próprios estudos. No primeiro encontro com Anísio, o matador percebe as diferenças entre Ivan e Alaor ao apertar a mão das personagens:

Dá só uma olhada no povo deste lugar: 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 para o sujeito então, sou capaz até de falar se ele já trabalhou no pesado algum dia. Não tem erro.

Anísio acendeu um cigarro e olhou para Alaor.

Você por exemplo, nunca precisou pegar no batente. Da pra ver isso pela sua mão. Lisinha, lisinha.

[...]

Seu caso é um pouco diferente, Anísio volteou-se para mim. Você já trampou, mas faz muito tempo, não é isso?

Era. Quando meu pai morreu, eu tinha quinze anos, E, de repente, precisei ir à luta. Ajudei a sustentar minha casa e paguei meus estudos – e tenho orgulho disso. (AQUINO, 2011, p. 11)

Quando inserimos Anísio nessa equação, é Ivan quem fica em posição intermediária entre Anísio e Alaor. O narrador não se mostra tranquilo como Alaor a respeito do assassinato

de Estevão e do convívio com Anísio, nem teve a mesma vida de Anísio. Ivan é o único a sentir medo e remorso ao adentrar o “lado podre da vida”.

Retomando o trecho em que o carro de Estevão é encontrado: não nos deparamos com descrições minuciosas do modo como as personagens foram assassinadas ou de outras agressões. O narrador preocupa-se apenas em “informar” a disposição dos corpos dentro do porta-malas do carro, assemelhando-se ao texto jornalístico. Não temos acesso ao modo como o casal foi assassinado, suas feições de medo, quem morreu primeiro, ao sangue jorrando etc. No entanto, na descrição do espaço Ivan nota as condições socioeconômicas da população que vive marginalizada na cidade, focando-se mais na violência subjetiva da desigualdade social do que na violência objetiva do assassinato.

O contraste entre o ambiente da construtora ou da casa de Marina com o local onde o carro é deixado evidencia as desigualdades existentes na metrópole ficcional – mesmo que extremamente ancorada na realidade concreta – do romance. Os elementos que o narrador focaliza na cena reforçam o contraste: a rua não asfaltada, o bairro sem coleta de lixo adequada, a inexistência de abastecimento de água, a necessidade de se andar um quilômetro e meio para encontrar um telefone público e ligar para a polícia. Enquanto Ivan e Alaor encomendam um assassinato para envolverem livremente a construtora em negócios corruptos com o Estado, no mesmo espaço urbano são encontradas localidades completamente abandonadas pelo poder público.

Uma reserva: quando comparamos os modos de representação da violência urbana nos textos de Fonseca com o encontrado em *O invasor*, não estamos fazendo nenhum tipo de valoração entre a opção em mostrar ou não de forma mais direta a violência física. São obras realizadas em períodos distintos e com objetivos também distintos. Se o texto é bem escrito, a opção por escancarar ou ocultar as violências físicas pode gerar efeitos de sentidos importantes, como é o caso das narrativas analisadas por Candido (1989), que exploram o aspecto “gráfico” da violência como forma de chamar atenção para as brutalidades do período.

Dito isso, é interessante notar como a escolha do ponto de vista narrativo – personagem não presente nos momentos de maior brutalidade, em um romance policial sobre um duplo assassinato por encomenda – gera um distanciamento que possibilita a percepção de outras violências mais sutis. Retomando o conceito de violência institucionalizada de Odalia (2012), no modo como o narrador confirma a morte de Estevão e Silvana, percebe-se que a sociedade no romance de Aquino é estruturada por um sistema que facilita a existência de desigualdades.

Outro momento revelador de violências é quando as personagens Ivan e Alaor conversam sobre o plano de assassinar Estevão, em frente a uma obra da construtora. Próximo a eles encontramos a personagem Cícero, encarregado de obras da empresa. Ivan mostra-se arrependido por ter contratado Anísio e tenta convencer o sócio a desfazer o trato com o matador. Durante a conversa surge uma mulher passeando pela calçada com um carrinho de bebê. O narrador descreve os olhares de desejo que Alaor e Cícero jogam sobre a moça.

A mulata passou com o carrinho à nossa frente, caminhando devagar. O bebê tinha a pele bem clara, grandes olhos azuis e apenas um fiapo de cabelo loiro no alto da cabeça. Alaor se curvou e brincou com ele, movimentando os dedos à frente de seu rosto. A mulata sorriu, exibindo dentes enormes e muito brancos. Ficamos em silêncio enquanto ela se afastava no mesmo passo lento. [...]

Ao alcançar o tapume, a mulata ignorou o encarregado, como se ele não estivesse ali. Cícero parecia em transe, hipnotizado pelos movimentos da mulher. Ele passou a língua pelos lábios e, nesse momento, percebendo que eu o observava, sorriu sem jeito. (AQUINO, 2011, p. 47-48)

Pelo tratamento que as duas personagens recebem da mulher, fica evidente um tipo outro de violência normalmente não identificada. A Alaor, um “cidadão de bem” aos olhos da sociedade, dono de uma construtora, mas também de uma casa de prostituição e mandante de um assassinato, é permitido o desejo, é permitido ser visto. Já Cícero tem a possibilidade de realização desse desejo impedida, de cara, por sua classe e aparência, pois a personagem é “invisível” aos olhos da mulher, como se “ele não estivesse ali”.

A cena também possibilita a percepção de ambiguidades no discurso do narrador: ao mesmo tempo reconhece a existência das desigualdades na metrópole, deixa transparecer outros preconceitos. Na cena descrita, por exemplo, nota-se o machismo na maneira como descrevem a mulher: mulata, termo não apropriado, simples objeto de desejo das personagens masculinas. Esses momentos vão sendo captados sutilmente durante a narrativa, como pode ser percebido nos trechos em que Ivan descreve Anísio ou os outros moradores da periferia. Talvez seja esse o maior perigo da opção do ponto de vista, pois, nas mãos dos leitores, o discurso de Ivan pode ser encarado como sátira desses preconceitos ou como discurso legitimador.

Dessa forma, por meio do discurso de uma personagem pertencente ao mundo do “centro”, temos acesso aos preconceitos e às violências direcionadas às classes subalternizadas dentro do espaço urbano das grandes cidades brasileiras. Assim como Cícero e os moradores do bairro onde o carro de Estevão e Silvana foi localizado, grande parte da população brasileira tem direitos negados, alguns mais concretos como o acesso a água tratada, coleta de lixo,

mobilidade urbana, educação, saúde, segurança; e outros mais subjetivos, mas não menos importantes, como o direito a ser visto e respeitado como um ser dotado de humanidade e desejo.

Momentos como esse, nos quais Ivan analisa as relações entre as personagens principais do romance e as personagens “invisíveis” espalhadas pela cidade, podem ser recolhidos durante toda a narrativa. Após acertarem com Anísio o assassinato de Estevão, Ivan e Alaor trafegam pelas ruas da cidade:

Paramos num sinal e uma velha desgrehada se aproximou, tentando vender chocolates. Acionei os vidros, verifiquei a trava das portas.  
[...]  
O ruído da velha batendo no vidro começou a me deixar inquieto. Evitei olhar para ela e fiquei torcendo para o sinal não demorar.  
[...]  
Arranquei assim que o sinal abriu e pude ver, pelo retrovisor, que a mulher permaneceu falando e gesticulando, como se estivesse nos rogando uma praga.  
(AQUINO, 2011, p. 19-20).

É cortante a ironia da cena: uma pessoa, que acaba de encomendar o assassinato de um sócio e “amigo”, verifica a tranca do carro quando uma velha, vendedora de chocolates, aproxima-se do carro. Medo? Aversão? Nojo? Culpa? Em um outro momento da narrativa, Ivan encontra uma outra senhora, mas agora na entrada do edifício onde mora Paula, sua amante. Diferindo do trecho da vendedora de chocolates, encontramos um cidadão cortês: “assim que a velha abriu o portão, eu o segurei para que ela e o velho entrassem no edifício. A velha agradeceu com um sorriso simpático.” (AQUINO, 2011, p. 112). Por que o tratamento tão distinto que Ivan dá às duas senhoras? Diferenças de classe? Pelo fato da segunda estar acompanhada do marido?

Quanto mais a narrativa avança, mais Ivan se afunda em paranoias e desconfianças. A descida de Ivan ao inferno ocorre na mesma proporção em que Anísio ascende na construtora. Marina concede poder a Anísio dentro da empresa, o que deixa Ivan preocupado. Atormentado e com medo do que possa acontecer, o narrador decide roubar o dinheiro ganho no “esquema” corrupto que motivou o assassinato de Estevão e fugir com Paula, sua amante. Ivan ainda não sabe, mas Paula é uma prostituta instruída por Alaor a vigiá-lo. Ao perceber a impossibilidade de sair da empresa sem colocar sua vida em risco, Ivan sente a necessidade de comprar uma arma para se proteger de Anísio e Alaor.

Poder-se-ia esperar um momento de grande tensão, Ivan colocando-se em situação de perigo, encontrando-se com um perigoso traficante de armas em local afastado e escuro. No

entanto, novamente a descrição do local e das personagens deixa escapar algum resquício de consciência social do narrador:

O corredor fedia a urina de gato. A chuva que caíra durante boa parte do dia dera lugar a um vento gelado. Edésio, o negro corpulento que caminhava à minha frente, trabalhava como segurança do bar que eu frequentava. Nas horas vagas, fazia bico como taxista de frota.

Ele parou diante de uma das portas do cortiço e tirou um molho de chaves do bolso.

É aqui, doutor.

De uma outra porta no corredor chegou o som de vozes. Uma discussão entre um homem e uma mulher. Um cachorro latiu. Edésio abriu a porta e entramos. Fique à vontade, ele disse. Já volto.

E passou para outro cômodo, afastando o lençol que servia de cortina.

A sala era pequena e abafada, tinha uma mesa e quatro cadeiras de fórmica no centro, uma televisão num dos cantos e um sofá ordinário em outro. Ao lado do sofá, havia uma pilha de caixas de papelão. E, na parede, um quadro: a foto de uma dupla sertaneja.

O rosto de um menino surgiu por uma fresta do lençol-cortina. Me olhou de um jeito tímido. Tinha feições bonitas, apesar de um leve estrabismo.

Tudo bem?, eu perguntei.

Edésio reapareceu atrás do menino.

Fala oi pro moço, Lucas.

O menino não disse nada. Vestia um pijama com estampas geométricas e estava descalço. Vi que Edésio carregava uma caixa de sapatos.

Volta pra cama, Lucas.

Ao ouvir a voz da mulher, o menino obedeceu de imediato e sumiu atrás do lençol. Edésio colocou a caixa sobre a mesa. E me entregou o revólver, segurando-o pelo cano.

Cuidado, tá carregado.

Pensei no menino e tive vontade de perguntar se Edésio não via perigo em manter uma arma carregada em casa. Era um revólver clandestino. Um trinta e oito niquelado, com o número de série raspado. A primeira arma que eu segurava na vida.

Novinho em folha, doutor.

Coloquei-o na cintura e cobri com o blusão. Percebi que iria me incomodar quando me movimentasse.

É o tipo mais comum que tem por aí, Edésio explicou. O mais usado, nunca falha quando você precisa.

Olhei para ele.

Tô comprando pra me proteger.

Edésio levantou as mãos, como se dissesse que aquilo não era assunto dele.

O senhor faz bem, a cidade tá muito perigosa. Eu mesmo já fui assaltado três vezes no táxi.

Paguei e saí, aliviado. A sala abafada estava me deixando zozinho. (AQUINO, 2011, p. 100-101)

As noções de legalidade e ilegalidade são diluídas no turbilhão de relações sociais dentro da metrópole. Ao mesmo tempo em que a personagem Edésio é segurança de boate e faz “bicos como taxista de frota”, também vende armas com número de série raspado. Um “pai de família”,

“trabalhador”, mas nem por isso deixa de estar envolvido com o mundo da criminalidade. O narrador parece criticar a sociedade brasileira – com desvios de verbas, governo corrupto, classe alta sem escrúpulos – colocando os subalternos como pessoas capazes de moral e ética, muitas vezes melhores que as do narrador. Enquanto Ivan e Alaor são movidos pela ganância, as personagens do mundo da periferia, como Edésio ou Anísio, adentram o mundo da criminalidade por outras questões, seja para propiciar uma condição de vida melhor para o filho pequeno, seja para conquistar respeito e posição social, pois de outra maneira isso seria impossível.

Quando se pensa na relação da personagem Anísio com esse cenário, vemos ter ele encontrado na criminalidade um meio de “escapar” dessa multidão invisível. Quando Anísio invade o ambiente da construtora, vê ali um modo de ascender socialmente. Anísio não demonstra ser um matador porque gosta, mas porque foi o meio encontrado para sobressair nesse cotidiano desigual, por mais condenável que seus crimes sejam. No filme de Beto Brant, a personagem chega a externar o abandono da profissão de matador: quando Alaor pede para que Anísio o ajude a resolver o problema com Ivan, o matador diz que agora não mata, apenas manda matar, revelando a lógica em que a mão que apertou o gatilho é apenas o lado mais fraco da corda tensionada pelas diferentes classes sociais dentro do espaço urbano. A frase revela também uma visão pessimista sobre a sociedade brasileira em que a mão que executa o crime altera-se, mas a lógica violenta parece totalmente impregnada no tecido social. Para Anísio tudo parece uma negociação comercial, como as que Ivan e Alaor realizam em seus escritórios na empresa. A presença de Anísio na construtora causa desconforto nos sócios, não apenas por ser um matador de aluguel ou saber de coisas que podem coloca-los na prisão, mas também porque Anísio não “pertence” àquele ambiente, muito menos na situação de poder adquirida. A presença de Anísio dentro da construtora gera um abalo não só no microcosmo da empresa, mas em todo o tecido social.

Outra questão cara ao romance de Aquino é a corrupção envolvendo os agentes públicos e as empresas privadas. Marcondes Filho (2001) classifica a corrupção dentro de um tipo de violência contemporânea - a violência profanadora –, pois “profanam-se instituições públicas com o instituto da corrupção (que violenta a ordem instituída das prioridades, a estrutura democraticamente constituída através de vantagens e proveitos derivados de posição pública)” (MARCONDES FILHO, 2001, p. 24).

O tema da corrupção é velho conhecido do contexto brasileiro e pode muitas vezes ser tomado por discursos simplistas, que podem dar a ver o problema como se este fosse prática

nova em terras tupiniquins, ou como se a simples punição de seus agentes acabasse completamente com o problema. A corrupção deve ser entendida como sistêmica, enraizada nas estruturas de organização da sociedade, o que requer reflexão para reverter seus efeitos e diminuir suas formas de atuação, atacando a raiz dos problemas. Por conta dos reflexos nefastos que os atos de corrupção envolvendo o poder público causam na vida das populações subalternizadas, privadas de direitos fundamentais, a corrupção é entendida como uma violência.

A corrupção no meio policial também tem papel de destaque no romance. Figuras que representariam a lei e a segurança são descritas como parte integrante das engrenagens dos sistemas de corrupção. Alaor é dono de uma casa de prostituição, como Ivan toma conhecimento alguns momentos após a contratação de Anísio. Depois descobrimos que Alaor tem um sócio no “empreendimento”: o delegado Norberto. O delegado, sócio da casa de prostituição, onde Ivan suspeita trabalharem meninas menores de idade, é quem indica o nome de Anísio para a dupla.

Ao final da narrativa, Ivan encontra-se mentalmente confuso e fisicamente esgotado. Ao descobrir que Paula, único porto seguro da personagem naquele momento, era uma prostituta contratada por Alaor, descontrola-se completamente e sai à procura de vingança. Não conseguindo encontrar Alaor e após sofrer um acidente de carro que o deixa machucado, Ivan decide confessar os crimes cometidos em uma delegacia.

Os dois policiais ouviram meu relato em silencio, me olhando de um jeito estranho. Tive a impressão de que não me levavam a sério. Talvez pensassem que aquilo tudo não passava de um delírio, narrado por um desequilibrado com sangue coagulado na testa.

Quando terminei, o escrivão se levantou, esfregou o rosto e olhou para o companheiro:

Acho melhor chamar o delegado. (AQUINO, 2011, p. 120)

A possibilidade da redenção final de Ivan, que assume a culpa pelo crime e entrega Anísio e Alaor para as autoridades acaba não se concretizando, pois o romance termina de forma irônica e pessimista: Ivan é levado pela polícia à casa de Marina, onde Alaor e Anísio estão reunidos, preocupados com o sumiço do empresário. A grande surpresa é a identidade do delegado no comando da delegacia onde Ivan entregou-se: Norberto. Temos então o trecho final do romance, no qual Ivan é levado a Alaor e Anísio, para que eles resolvam o “problema”:

O portão da casa de Estevão se abriu e Anísio e Alaor saíram. Norberto indicou a parte traseira da viatura, onde eu estava algemado.

Olha só o que vocês me aprontaram.  
 Alaor baixou a cabeça, evitou olhar para mim. Anísio me encarou. Tinha um ar de vitória no rosto.  
 Agora é com vocês, Norberto disse. Eu já fiz tudo que podia fazer.  
 Ele entrou no carro e deu a partida. E, antes de sair, falou para Alaor e Anísio: Resolvam essa merda de uma vez por todas. Se não tivesse gente minha no plantão, vocês estavam fodidos. O cara deu o serviço completo.  
 Pássaros cantavam nas árvores da rua. Fechei os olhos e pensei em um monte de coisas naquele momento. Pensei em Estevão. Em Alaor. Em Cecília. E em minha mãe. Pensei também em Paula, com um misto de ódio e saudade. Se pudesse pedir algo naquele instante, eu desejaria revê-la por mais um minuto. Não sei o que faria. Provavelmente nada.  
 O investigador ligou o motor da viatura. Eu abri os olhos. (AQUINO, 2011, p. 122).

O romance termina com a frase “eu abri os olhos”. Seria tudo um sonho? Finalmente Ivan tomou conta da imutabilidade de seu destino? Ivan é assassinado por Anísio? Percebe finalmente o que fez? Responsabiliza-se? Divulga, de alguma maneira, a corrupção brasileira? Não sabemos. Por ser o único narrador do romance, não temos acesso ao final da jornada da personagem, que não consegue narrar nem mesmo a violência física da sua – possível – morte. O encerramento do romance lembra o conhecido final da série televisiva *Família Soprano* (1999 – 2007), no qual a câmera, ao assumir a perspectiva da personagem Tony Soprano, encerra o último episódio da série com uma longa e silenciosa tela preta, sugerindo o assassinato da personagem.

No início da narrativa temos Ivan dirigindo o carro que o leva até Anísio. Agora, o protagonista é dirigido até o matador, dentro de uma viatura policial. Esse elemento parece reforçar uma ideia de ciclo, em que a morte e a violência envolvem toda uma gama de personagens dentro da metrópole: empresários, matadores de aluguel, policiais corruptos, vendedores de armas etc. Existe a possibilidade de se romper com esse ciclo de violências? Irônico, o final parece nos levar a uma resposta negativa. Quando analisamos o desfecho das personagens, aquele que tenta romper com o ciclo de violência é violentado, enquanto os que se mantêm dentro do “jogo” são recompensados com mais poder.

A escolha de um narrador que não tem acesso aos momentos de maior brutalidade desvia o foco das violências físicas da criminalidade urbana para as violências sutis e de caráter sistêmico. Ao mesmo tempo, o discurso do narrador deixa escapar, por meio dos elementos que ele seleciona na narração, tanto o reconhecimento das desigualdades sociais dentro da cidade de São Paulo, quanto os preconceitos de uma certa parcela da população brasileira, que parecem ter se aprofundado alguns anos após a publicação do romance.

Se por um lado a escolha do ponto de vista narrativo diminui o “impacto” ou efeito de “choque” que a exposição da violência causa no público, fazendo com que o romance perca o efeito de não interrupção e contraste crítico entre o narrador e a matéria narrada, apontado por Candido (1989), a ausência desse efeito parece privilegiar a identificação de violências mais sutis, mas igualmente cruéis, cometidas tanto pelas personagens, quanto pelo modo como a sociedade representada no livro é estruturada; por outro lado podemos considerar o efeito oposto, no qual a ausência da violência física reforce sua presença na obra, não pela descrição de torturas, assassinatos e crimes, mas pela sugestão dessas violências, deixando a cargo da imaginação dos leitores traçar os limites dessa representação.

Diferentemente do caso dos jornais sensacionalistas abordados no início desta dissertação, a literatura tem essa força de representar a violência para além de sua face mais banal. Podemos lembrar aqui do conceito de “estranhamento” trabalhado por Chklovski, no texto “A arte como procedimento” (1973), escrito nas décadas iniciais do séc. XX. A literatura, ao criar um distanciamento em relação ao objeto, revela as faces que podem passar despercebidas a um olhar “automatizado”. A arte, portanto, teria um lugar privilegiado no tratamento de temas tão complexos como o da violência, mostrando os desdobramentos e as causas do fenômeno.

O efeito de choque causado no leitor em *O invasor* é construído mais pela ausência do que pela estilização, chocando pela visão pessimista que o livro constrói sobre a cidade e seus habitantes, labirinto onde a violência funciona como moeda de troca em um ciclo vicioso, difícil de ser rompido, em que os violentos são recompensados e os que tentam romper com a lógica violenta são expulsos ou agredidos.

### 3 O LIVRO É MELHOR DO QUE O FILME?

No capítulo anterior apresentamos uma leitura do romance *O invasor*, discutindo questões relacionadas à representação da violência no texto de Marçal Aquino. Agora, voltaremos nosso olhar a outro aspecto caro ao romance e ao filme homônimos: o processo de adaptação das obras. *O invasor* (2002), livro, e *O invasor* (2001), filme, foram concebidos em um processo de adaptação que foge ao usual nas relações entre romances e filmes, pois o longa-metragem é finalizado antes do romance que adapta.

Angela Gandier, em “O invasor de Marçal Aquino: quando os manos e bacanas cheiram o mesmo pó” (2004), afirma que “*O invasor*, de Marçal Aquino, é um romance que virou filme antes de ser romance”, completando que o processo de adaptação da obra “aponta para o surgimento de um tipo de experimentalismo em que o diálogo da literatura com o cinema se afirma em bases diversas daquelas que fundamentaram a cinematografia moderna brasileira” (GANDIER, 2004, p. 133).

A declaração de Gandier é explicada pela história inusitada de produção dos textos. A parceria entre o escritor Marçal Aquino e o diretor Beto Brant já é conhecida e, até o momento, rendeu seis longas-metragens: *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *O invasor* (2001), *Crime delicado* (2005), *Cão sem dono* (2007) e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2011). Quatro adaptações de textos de Aquino e duas adaptações de romances de outros escritores, como comentado no capítulo anterior. A colaboração entre escritor e cineasta começa quando Beto Brant, planejando o lançamento do primeiro longa de sua carreira, procura Marçal Aquino para adaptar um conto do escritor: “Matadores”, publicado no livro *Miss Danúbio* (1994). Brant consegue a autorização de Aquino e convida o autor para a escrita conjunta de um roteiro. O filme *Os matadores* (1997) conta uma história envolvendo matadores de aluguel em regiões fronteiriças do Brasil, estando tematicamente relacionado ao romance *O invasor* (2001) pela presença da violência e da figura do matador de aluguel.

O segundo filme dirigido por Brant – *Ação Entre Amigos* (1998) – é lançado no ano seguinte. Transitando entre presente e passado, o filme mostra um grupo de amigos, militantes da luta armada durante a ditadura civil-militar de 1964, que descobre o paradeiro do torturador dos tempos de repressão, passados mais de vinte anos dos acontecimentos. Por insistência de um dos membros, o grupo decide sair em busca de vingança. Assemelhando-se aos objetos desta dissertação pela temática da violência, o longa também é comparável ao filme *O invasor* por similaridades no processo de produção: o roteiro de *Ação entre amigos* é inspirado em um

argumento de romance de Aquino, nunca publicado. Demonstrando uma preocupação maior com as narrativas do que com os suportes utilizados, Aquino alega não ter sentido necessidade de escrever novamente a história, após vê-la contada no cinema.<sup>3</sup>

No caso das obras homônimas *O invasor*, no entanto, Aquino finaliza o texto literário, possibilitando análises comparativas. Devido aos trabalhos anteriores, Brant tem acesso a um texto incompleto de Aquino – que viria a se tornar o romance *O Invasor*. Como pode ser recuperado em entrevistas,<sup>4</sup> o romance inacabado contava com cerca de um terço da história escrita, mas não possuía final definido, pois, segundo Aquino, é o modo como escreve: sem pensar previamente no fechamento das narrativas. A convite de Brant, Aquino cessa a escrita do romance e dedica-se ao roteiro, de autoria compartilhada por Aquino, Brant e Renato Ciasca, sócio de Beto Brant na produtora Drama Filmes.

O projeto é selecionado para o laboratório de roteiros Sundance/Rio Filme, em 1999. No ano 2000, recebe o prêmio do concurso “Programa Cinema Brasil”, promovido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, angariando os recursos necessários para as filmagens. No final de 2001 o filme é premiado em festivais, para citar alguns: no *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* é premiado em seis categorias (Melhor direção, prêmio da crítica de Melhor Filme, Melhor Trilha Sonora, prêmio especial do júri para Ator Revelação a Paulo Miklos, Melhor Momento do Festival, Aquisição do Ministério da Cultura); no *Festival de Recife*, recebe oito prêmios (Melhor Filme; Diretor; Ator, para Marco Ricca; Ator Revelação, para Paulo Miklos; Atriz Coadjuvante, para Mariana Ximenes; Fotografia; Música; Montagem); entra na seleção do *Festival Internacional de Cinema de Berlim*; recebe prêmio de Melhor Filme Latino-americano no *Sundance Film Festival*.

O filme adquire visibilidade e recebe propostas de distribuição no exterior – lançado como *The Trespasser* – e nas salas de cinema brasileiras. Por insistência de Brant, Aquino retorna ao texto literário, finalizando-o. Em abril de 2002 temos o lançamento do romance *O invasor*, simultâneo à estreia do filme homônimo nas salas de cinema do Brasil. Como indica Gandier (2004), um romance que vira filme antes de ser romance: Aquino inicia o texto literário, interrompe a escrita do romance para dedicar-se ao roteiro e, depois do filme finalizado, retorna ao romance. Desse modo, a adaptação diferencia-se do usual entre romances e filme, de forma que não podemos enquadrar os textos com exatidão nas categorias de

---

<sup>3</sup> Beto Brant e Marçal Aquino - Literatura e Cinema - Jogo de Ideias (2003). Entrevista publicada no canal do Itaú cultural no *Youtube*, disponível em:

<sup>4</sup> Ibidem.

adaptação e texto adaptado.<sup>5</sup> Em *O invasor*, o texto adaptado seria o projeto de romance? O roteiro? O filme? O caso de *O invasor* requer análise de perspectiva ampla, deslocando o eixo “usual” das análises, que normalmente elege o texto literário como obra principal, no entorno da qual orbitam as adaptações como obras secundárias. Nas obras aqui analisadas, como situar o romance como central, se a maior parte do texto só é escrito após a escrita do roteiro? *O invasor* requer uma perspectiva que considere as obras de forma não hierárquica, pois não podemos eleger filme ou livro como obra inicial do processo, dado que mesmo o romance “inacabado” existindo antes do lançamento do filme, há de se considerar que a exibição do longa em festivais é anterior ao lançamento do romance.

Também temos que lembrar dos fatores econômicos e peso que exercem nas motivações envolvidas na escolha pela adaptação. Aarseth (2006), analisando o caso das adaptações *cross-media*, aponta como, na “indústria do entretenimento”, as mídias seguem uma ordem de adaptação que parte dos suportes de menor custo de produção – caso dos romances – para os de maior custo de produção – caso dos filmes e jogos de videogame. Os objetos aqui analisados são textos de menor alcance/orçamento do que os exemplos analisados por Aarseth, no entanto, os fatores econômicos não devem ser completamente ignorados.

Normalmente, uma obra de sucesso crítico/comercial é adaptada em outra, que se beneficia do público e da publicidade angariados pelo texto adaptado. *O invasor* é o primeiro romance de Marçal Aquino, escritor já reconhecido e premiado pela produção de contos, mas que ainda estava em processo de afirmação como um nome de peso na literatura nacional no momento da publicação de *O invasor*. Ao lembrarmos dos prêmios recebidos pelo filme antes do lançamento do romance, além da boa recepção dos longas anteriores de Beto Brant, o livro de Aquino parece usufruir mais da publicidade gerada pelo texto cinematográfico do que o caso contrário, algo que discutiremos mais detalhadamente na continuação do capítulo. Considerando a exibição em festivais, o filme estava disponível aos espectadores alguns meses antes do lançamento do romance, mesmo que para público reduzido.

Se no primeiro capítulo concentramo-nos no texto literário, neste segundo discutiremos de forma conjunta filme e livro, analisando como se deu a produção das obras e quais as questões teóricas que a análise do processo de adaptação pode suscitar. Começamos por uma breve introdução aos estudos das adaptações entre literatura e cinema, apontando como foram

---

<sup>5</sup> Utilizo a nomenclatura de Linda Hutcheon: “adaptação” para obras finalizadas que têm como característica serem baseadas explicitamente em outro texto; “texto adaptado” para a obra na qual uma adaptação se baseia.

encaradas no passado por alguns críticos/teóricos e como o fenômeno é abordado pelas teorias contemporâneas. Ao longo do texto, buscaremos confrontar algumas afirmações de senso comum que pairam sobre o tema, muito comuns em críticas cinematográficas encontradas em jornais e na internet.

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), propõe uma definição dupla para o termo adaptação: refere-se tanto a obras finalizadas, que apresentam como característica serem transposições declaradas de um texto em outro; como também ao processo envolvido nessas transposições, um “ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” em que ocorre “engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (p.30). A definição dupla diminui ambiguidades e sugere “a necessidade de uma perspectiva teórica que seja ao mesmo tempo formal e “experencial” (p.15). Utilizaremos o termo adaptação considerando essa dupla acepção.

É importante ressaltar como os estudos de adaptação são tão amplos e diversos quantos os objetos por eles estudados. Utilizando apenas um recorte dentro da(s) teoria(s), em razão dos objetivos do trabalho, focar-nos-emos nas adaptações entre literatura e cinema, mais especificamente entre romances e filmes — provavelmente o caso com maior número de estudos publicados. No entanto, essa não é a única relação possível, pois além da literatura e do cinema, adaptação também envolve o teatro, a pintura, as artes plásticas, os quadrinhos, os jogos de videogame, os parques temáticos etc.

Começamos por indicar um “problema” comum à parte das críticas sobre adaptações fílmicas de romances: o pressuposto de que o texto cinematográfico é inferior ao literário. Para Stam (2006), a desconfiança em relação às adaptações cinematográficas de obras literárias tem raízes em “preconceitos primordiais” diversos:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 21).

O primeiro dos “preconceitos primordiais”, da “antiguidade”, é de fácil percepção, pois não é reservado apenas às adaptações, mas a quase todo novo fenômeno cultural, que encontra barreiras de aceitação calcadas em uma espécie de “saudosismo cultural”. Na música, nos videogames e na literatura, não é difícil encontrar comparações entre as obras lançadas nos últimos anos e o que foi produzido no passado nessas mídias, momento no qual a nostalgia toma conta das análises e a “antecedência” temporal é elevada a critério analítico. O cinema, especialmente quando consideramos as décadas iniciais de seu desenvolvimento e as constantes transformações tecnológicas e de linguagem, passa por um longo processo de aceitação enquanto nova forma de arte. Mesmo depois de consolidado como sétima arte, as adaptações fílmicas de outros textos, principalmente dos cânones literários, ainda enfrentam grande rejeição, tanto dos “defensores” do cinema puro, quanto dos da literatura. Como essa nova mídia ousa adaptar os clássicos “intocáveis” da literatura em imagens em movimento, adaptar a palavra escrita em elementos da linguagem cinematográfica?

Tomas Leitch (2003) descreve doze falácias comuns a respeito das adaptações. A falácia de número quatro é justamente a de que “romances são melhores que filmes”. Leitch indica as diferentes cargas semânticas atribuídas a “cinema clássico” e à “literatura clássica”, em que o cinema parece não evocar o mesmo grau de “canonicidade” que a literatura. O autor explica o foco na relação entre romances e filmes, e não entre literatura e cinema, por acreditar serem esses os casos nos quais é revelada maior preferência pelo texto literário: “a suposição geral de que os textos literários são mais ricos, mais sutis ou mais sofisticados do que os textos cinematográficos está confinada em grande parte ao romance. Nenhum crítico que eu conheço afirma serem os contos melhores que os filmes” (LEITCH, 2003, p. 155, tradução nossa).<sup>6</sup>

Podemos levantar algumas hipóteses explicativas a respeito da suposta superioridade do romance em relação ao filme. A mais óbvia está associada à própria extensão do gênero: devido ao grande número acontecimentos, detalhes e personagens a serem ocultados ou “mostrados” de outras formas, qualquer adaptação de romance em filme torna-se um processo complexo, já eliminando qualquer chance de fidelidade total entre os textos. Como discute Hutcheon (2013), os adaptadores podem encontrar dificuldades ao adaptar textos literários para mídias “performativas”, caso do cinema e do teatro, ou “interativas”, como videogames ou parques

---

<sup>6</sup> the more general assumption that literary texts are richer, subtler, or more sophisticated than cinematic texts is confined largely to the novel. No critic to my knowledge has claimed that short stories are better than movies. (LEITCH, 2003, p.155)

temáticos, o que se deve a diferenças de linguagem e aos modos de engajamento: mostrar, contar e interagir. Contar uma história é sempre diferente de mostrar uma história:

No modo contar — na literatura narrativa, por exemplo — nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais. Por outro lado, entretanto, uma dramatização mostrada é incapaz de se aproximar do jogo verbal complicado da poesia contada, ou do entrelaçamento entre descrição, narração e explicação que a narrativa em prosa conquista com tanta facilidade. (HUTCHEON, 2013, p. 48)

Os modos de engajamento apresentam particularidades que facilitam ou dificultam o trabalho do adaptador, mas não impossibilitam uma mesma história ser contada por meio de linguagens distintas. Cada suporte dispõe de elementos materiais próprios, tornando-os diferentes, mas não inaptos ao propósito narrativo. Alterações são mais do que esperadas e, no caso das adaptações, justamente nelas encontra-se o trabalho criativo do adaptador. O problema surge quando passamos a buscar somente semelhanças, procedimento que pode transformar a adaptação em uma obra devedora, um texto “infidel”.

### 3.1 A questão da fidelidade

Stam (2006) questiona a utilização de “fidelidade” como critério de análise da qualidade ou sucesso de uma adaptação, propondo que as análises devam se aproximar do campo da intertextualidade. A ideia de fidelidade entre textos não surge nas teorias da adaptação, pois nos estudos de tradução o termo já era utilizado para refletir em que medida uma tradução deveria ser “fiel” aos sentidos e formas do texto “fonte”. Chamberlain (1988), analisando as metáforas empregadas para descrever as traduções e como elas implicam questões de gênero, destaca a sexualização operada pela utilização do termo “belas infiéis – como as mulheres, diz o ditado,

traduções devem ser ou bonitas ou fiéis” (CHAMBERLAIN, 1988, p. 455, tradução nossa).<sup>7</sup> Stam (2006) aponta o impacto das teorias pós-estruturalistas sobre a noção de autoria. Acentuando cada vez mais o papel do leitor na construção dos sentidos, as teorias também passaram a permitir uma relação mais horizontalizada entre os textos, usualmente categorizados em uma verticalidade na qual o literário era sempre colocado acima do cinematográfico.

Em relação às adaptações, a ideia de fidelidade pode promover o entendimento de adaptação como mera reprodução de detalhes do texto adaptado ou tentativa de captar a “essência” do “original”. Ignorando os problemas evocados pela subjetividade do termo “essência”, as exigências por fidelidade mostram-se controversas ao compreenderem as adaptações como “transposições” passivas. Como indica Hutcheon (2013), todo trabalho adaptativo implica processos de interpretação e criação. Estética ou ideologicamente, a adaptação pode divergir do texto adaptado, em alguns casos gerando discordâncias e embates entre autores e adaptadores:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta.

[...]

Em segundo, como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político” (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Nessa perspectiva, a fidelidade deixa de fazer sentido enquanto fim a ser buscado pelo adaptador. Se existem adaptações que prestigiam uma obra ou autor consagrado, como é o caso de inúmeras versões das peças de Shakespeare para o cinema, também existem as discordantes, aproximando-se mais da releitura crítica do que da homenagem. Outras obras são criticadas por adaptarem textos profundamente inseridos no cânone literário: os mais apegados ao “cânone” podem se sentir “traídos” quando seu romance predileto de Dostoiévski é adaptado para a linguagem dos quadrinhos, ou a peça *A Megera Domada* (1594) é transformada em uma comédia-romântica hollywoodiana – *10 coisas que eu odeio em você* (1999). O valor canônico

---

<sup>7</sup> The sexualization of translation appears perhaps most familiarly in the tag *les belles infidels* - like women, the adage goes, translations should be either beautiful or faithful

da palavra escrita é tão forte para alguns que seria um crime, para não dizer um pecado, equiparar uma peça do Bardo a um filme de Hollywood.

Alguns processos de adaptação caracterizam-se por não serem pacíficos, como sinalizam os diversos desentendimentos públicos entre adaptadores e autores de textos adaptados. Um exemplo famoso é o do diretor Stanley Kubrick, conhecido adaptador de obras literárias. Muitas vezes, os filmes do diretor tornam-se mais “aclamados” que os textos adaptados, como é caso de *Laranja Mecânica* (1962), distopia de Anthony Burgess. Pode-se encontrar declarações de Burgess que revelam o incômodo do escritor a respeito da omissão do capítulo final do romance no filme – encontrado na edição inglesa do livro, mas não na americana. Outro caso envolvendo Kubrick é o do filme *O iluminado* (1980), adaptação do romance homônimo de Stephen King. O escritor já deu diversas declarações públicas sobre suas discordâncias em relação ao filme de Kubrick, chegando a escrever, roteirizar e produzir uma minissérie televisiva com três episódios, de uma hora e meia de duração, baseada no romance, que certamente não atingiu o mesmo grau de reconhecimento do filme de 1980.

No processo de adaptação dos objetos analisados nesta dissertação, o conflito parece inexistente, dado que a produção dos textos está inserida em um histórico de parcerias bem sucedidas entre escritor e diretor. Qualquer exigência de fidelidade também não faz sentido, pois os textos estão entrelaçados de tal modo, que distorcem as noções de adaptação e texto adaptado. Como pode o filme ser fiel ao romance tendo sido produzido antes do romance “existir” como uma obra finalizada? Não faltam exemplos de escritores que participam da roteirização de seus textos, mas em *O invasor*, o roteiro é finalizado antes mesmo do romance existir como obra completa e palpável. Seria o livro devedor de fidelidade ao filme? Ao roteiro? Também não. Ao confundir as posições de adaptação e texto adaptado, a exigência por fidelidade de um texto em relação ao outro perde sentido. Romance e filme existem em uma zona transitória em que podem, ao mesmo tempo, ser adaptação e texto adaptado – ou nenhuma das duas coisas e precisaremos buscar outras classificações.

### 3.2 Por que adaptar?

Odiadas ou amadas, de processo harmonioso ou conflituoso, as adaptações de textos literários podem ser encontradas durante toda a história do cinema, mesmo em seus momentos mais iniciais — podemos lembrar, por exemplos, de filmes como *Viagem à Lua* (1902), baseado em romances de Julio Verne e H.G Wells, ou *Alice in Wonderland* (1903), que adapta o livro

homônimo de Lewis Carrell ao cinema. Correndo o risco de produzirem obras classificadas como menores, “traidoras” do texto adaptado, por que razão os adaptadores colocam-se nessa posição? Hutcheon (2013) indica o peso do fator econômico na escolha pela adaptação. Como sabemos, as produções cinematográficas ou da indústria dos jogos eletrônicos têm orçamentos cada vez mais volumosos, na casa das centenas de milhões de dólares. Como indicado por Aarseth (2006), a adaptação oferece maior segurança aos estúdios e cineastas, pois adaptar um *best-seller* de sucesso, como os livros da franquia *Harry Potter* e *Cinquenta tons de cinza*, ou produzir remakes de obras conhecidas, o que parece uma tendência em crescimento nos últimos anos – *Halloween* (2018); *Caça-Fantasmas* (2016); *Independence Day* (2016); *Blade Runner 2049* (2018) — é um investimento mais conservador do que a aposta em uma ideia nova e desconhecida.

Para além dos fatores econômicos, a adaptação também oferece a possibilidade de buscar ideias e temas pertencentes a culturas diferentes daquela do adaptador. O filme *Trono Manchado de Sangue* (1957), de Akira Kurosawa, adapta *Macbeth* (1606), localizando a sombria peça de Shakespeare em um Japão feudal, com seus samurais e castelos. Nesse caso, a adaptação ultrapassa os limites da linguagem, adaptando também fatores socioculturais, transpondo o texto inglês para uma cultura oriental: os cavaleiros são samurais, as três irmãs são representadas por uma única figura feminina, que remete ao folclore japonês, as expressões faciais e a maquiagem dos atores fazem referência ao teatro Kabuki.

Hutcheon (2013) empresta o termo sociológico da indigenização para definir os casos de adaptação envolvendo questões culturais ou de diferença temporal. Como aponta a autora, o contexto de recepção deve ser levado em conta pelos adaptadores:

Eventos contemporâneos ou imagens dominantes condicionam tanto as nossas percepções e interpretações quanto as do adaptador. Há um tipo de diálogo entre a sociedade na qual as obras - o texto adaptado e a adaptação - são produzidas e aquela na qual elas são recebidas, e ambas estão em diálogo com as próprias obras (HUTCHEON, 2013, p. 201)

Para a autora, a indigenização pode ser motivada por fatores de ordem econômica, legal ou de mudança tecnológica. Lembremos dos filmes que fazem sucesso no Oriente e recebem versões “hollywoodianas”. *Old boy* (2003), do diretor sul-coreano Park Chan-wook, sucesso entre crítica e público, torna-se um filme “cult” – cultuado em determinados nichos – pouco tempo após seu lançamento. O filme conta a história de um homem alcoólatra, Oh Dae-su, que, apesar da vida noturna conturbada, é um pai amoroso. Após uma noite de bebedeira, o protagonista é sequestrado e mantido em cativeiro por quinze anos, sem saber quem o prendeu

e por qual crime. Durante a reclusão, a personagem é informada de que sua família foi assassinada e ele é o principal suspeito dos crimes. Quando é finalmente liberado, Oh Dae-su sai em busca de vingança, tentando descobrir quem o prendeu e por qual motivo, numa história violenta, cheia de reviravoltas.

Uma adaptação hollywoodiana da obra é feita dez anos após o lançamento do filme sul-coreano: *Old Boy* (2013), de Spike Lee. De certa forma, a versão de Lee “americaniza” o filme de Park Chan-wook: grande parte dos elementos do roteiro são mantidos, mas a ambientação agora é ocidental, com atores americanos, falando inglês. Além de oferecer uma nova leitura do texto de Chan-wook, a adaptação pode gerar benefícios de ordem comercial e de “facilitação cultural”. O filme de Lee possibilita ao público americano apreciar a história contada pelo filme sul-coreano ao adaptar diferenças culturais e linguísticas, geralmente impeditivas a espectadores que não têm o hábito de acompanhar filmes em outras línguas ou que representem outro estilo de vida ou cultura. A adaptação também poderia desfrutar do sucesso de público/crítica do filme de 2003 – não foi o caso da versão de Lee, que mesmo bem avaliado por parte da crítica, não teve um bom desempenho comercial em seu lançamento. Deixando de lado algumas problemáticas — de dominância cultural de um país sobre os demais, ou da não aceitação da cultura do outro —, é interessante notar como a adaptação de filmes como *Old boy* (2013), *O chamado* (2002), *O grito* (2004), *Os infiltrados* (2006), dentre tantos casos que poderiam ser lembrados, suscitam questões relacionadas à recepção dos textos, extrapolando os elementos puramente textuais.

Se hoje as adaptações são mais aceitas e muitas vezes preferidas, no passado já foram encaradas com desconfiança por boa parte dos teóricos/críticos. No entanto, não podemos dizer da ausência de seus defensores, como é o caso de Andre Bazin, importante crítico do cinema pós-guerra e um dos fundadores dos *Cahiers du Cinema*, que na década de 1950 escreve “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” (1958). Como o nome do texto indica, Bazin sai em defesa das adaptações, discordando da noção de “pureza” cinematográfica defendida por alguns dos primeiros teóricos do cinema. Como aponta Stam (2013):

Desde o surgimento do cinema como meio, os analistas têm buscado por sua “essência”, seus atributos exclusivos e distintivos. Alguns dos primeiros teóricos reivindicaram um cinema não contaminado pelas outras artes, como no caso da noção de “cinema puro” de Jean Epstein (STAM, 2013, p.49)

Os primeiros teóricos do cinema procuraram encontrar a “essência” dessa nova arte, a especificidade do meio que o diferenciaria da literatura, da pintura, do teatro. Jean Epstein

define a *fotogenia* como o elemento distintivo da nova arte: “Como definir a indefinível fotogenia senão dizendo que está, para o cinema, como a cor está para a pintura e o volume para a escultura, ou seja, que é o elemento específico dessa arte” (EPSTEIN *apud* STAM, 2013, p.50). Stam (2013) relaciona a busca pela “essência” e “pureza” a um processo de legitimação da sétima arte, ainda jovem:

A insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem, um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação ao seu próprio potencial e estética (STAM, 2013 p. 49-50)

Bazin (2018) argumenta contra a ideia de pureza cinematográfica ao comentar o frequente recurso à adaptação pelo cinema: “não é de hoje, é claro, que o cinema busca seus temas no romance ou no teatro” (BAZIN, 2018, p. 122). Contrário à ideia de pureza, Bazin demonstra como as artes sempre conviveram em processos de trocas e influências, sem suscitar, no entanto, as mesmas desconfianças levantadas contra adaptações cinematográficas de obras literárias ou teatrais:

Notemos, para começar, que a adaptação, considerada mais ou menos como um quebra-galho vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante na história da arte. Malraux mostrou o que o Renascimento pictórico devia, em sua origem, à escultura gótica. Giotto pinta em relevo; Michelangelo recusou voluntariamente os recursos da tinta a óleo, porque o afresco era mais conveniente a uma pintura escultural. E, sem dúvida, isso não passou de uma etapa, logo ultrapassada, para a liberação da pintura “pura”. Mas será que se pode dizer que Giotto é inferir a Rembrandt? O que significa essa hierarquia? (BAZIN, 2018, p. 125)

Para o autor, o medo de que uma adaptação prejudique o texto adaptado não faz sentido. Se a adaptação for um filme melhor do que a média dos longas lançados no período, temos um bom filme. Quando a adaptação é um filme ruim, o texto adaptado segue inalterado para os leitores. Caso o espectador do filme não seja público conhecedor do romance, o texto fílmico pode servir como porta de entrada para o texto literário. Esse último aspecto mostra-se interessante quando lembramos da consolidação do cinema como arte extremamente popular no decorrer do século XX. Argumentando contra a pretensa pureza do cinema ou da literatura, Bazin aponta a complexa rede de trocas e influências entre as artes e afasta qualquer ideia de que as adaptações estariam causando um mal ao cinema ou à própria literatura, indicando como as duas artes podem se beneficiar da escolha pela adaptação:

O êxito do teatro filmado serve ao teatro, como a adaptação do romance serve à literatura: *Hamlet* na tela só pode aumentar o público de Shakespeare, um público que pelo menos em parte gostaria de escutá-lo no palco. *Diário de um pároco de aldeia*, visto por Robert Bresson, multiplicou por dez os leitores de Bernanos. Na verdade, não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam desde a Renascença: a do público. (BAZIN, 2018, p. 147).

Bazin ainda opera com o conceito de “fidelidade”, mesmo que não de forma simplificada, ao afirmar que

[...] no campo da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito (BAZIN, 2018, p. 138).

Mesmo não advogando em favor da pureza, o autor opera com os conceitos de fidelidade e essência, como se uma adaptação tivesse o dever de encontrar o “espírito” do texto adaptado, chegando a afirmar que adaptação “não é mais trair, mas respeitar” (BAZIN, 201, p. 140). Ao mesmo tempo em que advoga em favor das adaptações, não as coloca em posição de igualdade com os textos literários. Considerando a data de publicação do texto, surpreende mais a defesa das adaptações do que a insistência na ideia de fidelidade.

### 3.3 O invasor: processo de criação/adaptação das obras

Qualquer defensor da ideia de pureza cinematográfica ficaria espantado com as transformações pelas quais o cinema passou nas últimas décadas. Além de fortalecer relações com outras artes, mudanças tecnológicas expandiram os modos de experienciar o cinema. A sala escura e a telona continuam existindo, mas é notável o aumento das exibições por *streaming* ou plataformas de *video on demand*, sejam elas transmitidas na tela da televisão, do computador ou dos aparelhos celulares. Encontramos reflexos dessas mudanças nas principais premiações e festivais ao redor do mundo, que passaram a incluir filmes pouco exibidos nas salas de cinema – alguns somente o necessário para cumprir as normas de participação nos eventos. Só no ano de 2020, a plataforma de *streaming* Netflix emplacou vinte e quatro indicações ao Oscar, sendo duas a melhor filme - *História de um casamento* (2019) e *O irlandês* (2019). Se por um lado isso implica questões políticas e econômicas que afetam o jogo de dominâncias entre os

estúdios, por outro, transforma o próprio modo como o cinema é experienciado. Se antes o público obrigatoriamente tinha de ir até as salas de cinema, hoje basta levar a mão ao bolso e encontrar um aparelho celular.

Obviamente, ir ao cinema não se equipara à exibição caseira dos filmes. Ver um filme na sala escura é ao mesmo tempo uma experiência coletiva e individual, no cinema o filme toma a atenção do espectador e não aceita ser pausado, retrocedido ou adiantado, como comumente acontece no sofá de casa, local onde estamos passíveis de todo tipo de interrupções. Importante lembrar que alterações nas formas de exibição não surgem com a internet e os aparelhos celulares, já sendo percebidas na popularização dos aparelhos de televisão, no surgimento do VHS, entre outras tecnologias. As mudanças podem ser interpretadas em chave positiva ou negativa, mas é inegável a democratização do acesso possibilitada pelos novos formatos, principalmente em países como o Brasil, onde o acesso à cultura ainda é reservado a algumas parcelas da população. Para o bem ou para o mal, nunca se assistiu ou discutiu tanto sobre cinema como atualmente.

Hoje, além de adaptar os clássicos literários e teatrais, o cinema também se utiliza dos quadrinhos, dos videogames, dos parques temáticos, da literatura de fanfic, entre outros. Na última década, os filmes de “herói” dominaram as salas de cinema, ocupando a maioria dos espaços de exibição. Dos dez filmes mais lucrativos de 2019, quatro eram adaptações de histórias em quadrinhos. A dominância alcançada por alguns estúdios e a homogeneização das produções recebem críticas, normalmente relacionadas à retirada de espaço de produtores menores e do cinema nacional, no entanto, é interessante notar como esse quadro reflete a importância cultural que as adaptações assumiram na contemporaneidade.

De orçamento e alcance mais modestos, mas seguindo a tendência à adaptação, encontram-se o livro e o filme objetos desta dissertação. O modo como os textos foram produzidos suscita questionamentos relacionados à inserção das obras na dinâmica das adaptações entre romances e filmes. A análise da adaptação de *O invasor* elimina qualquer ideia de pureza da arte cinematográfica ou literária, pois não se pode afirmar concretamente o que é adaptação, texto adaptado ou mesmo adaptador. Tentativas de hierarquização entre os textos também ficam prejudicadas, pois mesmo estando o romance inacabado no ponto inicial do percurso, cobrar “fidelidade” do filme em relação ao livro não faz sentido, pois a obra cinematográfica é finalizada antes do romance que declara adaptar.

Observando o processo de produção dos textos, podemos até mesmo considerar o romance de Aquino enquanto uma “novelização”, em sentido amplo, do roteiro/filme. As

novelizações, como aponta Joe Baetens (2005), são tão antigas quanto a própria história do cinema e na atualidade vêm se mostrando um fenômeno mercadológico muito aproveitado pela indústria cinematográfica. Embora existam novelizações advindas de outras mídias, como é o caso de romances derivados de jogos eletrônicos, ao considerarmos a relação literatura-cinema, o modelo comum é o de um texto literário baseado em um roteiro cinematográfico, ainda que as imagens do filme possam ter influências no romance, como lembra Baetens. A novelização configura-se, desse modo, como um processo de adaptação entre textos escritos, indicando uma mudança de gênero, mas não de suporte. Baetens aponta como essas novelizações aparecem como “um anacronismo ambíguo, ao mesmo tempo inovativo e monstruoso”,<sup>8</sup> (BAETENS, 2005, p. 44, tradução nossa) pois vão contra a tendência atual que caminha em direção ao visual, de certa forma, impondo um texto literário sobre um texto fílmico.

“O processo consiste em ter um romance escrito sobre as bases de um roteiro cinematográfico e a subsequente publicação do livro coincidindo com o lançamento do filme.... Exceto por alguns casos notáveis.... esses trabalhos obtêm uma audiência garantida, mas efêmera (poucos meses), não sendo reimpressos”. (BAETENS, 2005, p. 46, tradução nossa)<sup>9</sup>

A descrição inicial apontada por Baetens é confirmada, em partes, quando olhamos para o caso de *O invasor*, pois temos um romance escrito, ou finalizado, após a existência de um roteiro cinematográfico, com lançamento conjunto das obras. Os paratextos que acompanham a primeira edição do romance reforçam essa interpretação, pois na capa do livro encontramos menção direta ao filme, além de diversos outros paratextos encontrados no interior do objeto livro, que analisaremos mais à frente neste capítulo. No entanto, *O invasor* escapa da definição de Baetens por conta de sua persistência temporal, já que romance é republicado nove anos após a edição lançada junto ao filme, o que, de certa forma, reforça a existência autônoma livro, com qualidades literárias próprias, que independem da relação mantida com o texto cinematográfico.

Em grande parte dos casos de adaptação de romances em filmes, como comentamos, um romance bem recebido pela crítica, que obteve números expressivos de vendas ou já está inserido no cânone literário é adaptado em um filme. O texto cinematográfico se aproveita do

<sup>8</sup> [...] an ambiguous anachronism both innovative and monstrous. (BAETENS, 2005, p. 44)

<sup>9</sup> The procedure consists in having a novel written on the basis of a screenplay and subsequently having the publication of the book coincide with the release of the movie.... Except for some notable cases ...these works obtain a guaranteed but ephemeral (a couple of months) audience, and are not reprinted.

capital gerado pelo público do romance, ao mesmo tempo em que reforça a importância do texto literário, “digno” de uma adaptação.<sup>10</sup> *O invasor* não parece funcionar completamente dentro desse modelo, uma vez que o livro é o primeiro romance de Marçal Aquino e o filme, apesar do sucesso crítico dos dois longas anteriores de Beto Brant, está fora do universo das produções de orçamentos astronômicos e foi realizado por captação de recursos públicos, por meio de um concurso fomentado pelo extinto Ministério da Cultura. A adaptação dos textos parece estar relacionada a um trabalho de valorização do caráter interartes que circunda as obras, algo que se confirma no projeto gráfico da primeira edição do romance, como veremos.

Hutcheon (2013), em capítulo intitulado “Quem? Por quê?” desenvolve algumas reflexões acerca dos adaptadores. Quem seriam essas figuras? Trata-se de um trabalho individual ou coletivo? Certas indagações são respondidas facilmente: no caso de um autor de romance que transforma sua obra em peça teatral, adaptador e autor são a mesma pessoa, problema resolvido. No entanto, outras configurações são possíveis, adicionando fatores de complexidade à questão.

Enquanto a literatura denota autoria única, sendo a figura do autor considerada a responsável exclusiva pela criação da obra, no cinema ou nos jogos de videogame temos situações diferentes. É sabido que o diretor ocupa um lugar de destaque e geralmente é o primeiro nome do qual lembramos para nos referir a algum filme. Podemos lembrar do movimento de “política de autores” promovido pelos críticos da revista *Cahiers du Cinema* na década de 1950, que alçava os diretores ao estatuto de artistas, como os escritores, pintores, compositores etc. Dessa forma, o cinema, considerado uma arte menor em alguns círculos, também teria seu estatuto reconhecido. Entretanto, por maior destaque que o diretor receba, é inegável tratar-se o cinema de uma mídia de produção coletiva. Roteiro, direção, operação de câmeras, iluminação, maquiagem, direção de fotografia, montagem, produção, entre outros, são diversos os papéis a serem preenchidos na realização de um longa-metragem. A depender do tamanho e do orçamento do projeto, esse número pode chegar a centenas de pessoas.

Nos jogos de videogame, pensar em autoria única parece ainda menos possível. A associação normalmente é feita entre os jogos e os estúdios que os produzem — o novo jogo da Ubisoft, da Konami, da Capcom, da FromSoftware — ou a franquia na qual o jogo está inserido — o novo *Call of Duty*, *Resident Evil*, *Dark Souls*. Em alguns casos, o próprio jogo oferece ferramentas de criação de fases e cenários, com as quais os jogadores podem modificar

---

<sup>10</sup> No caso de novelizações dos grandes lançamentos da indústria cinematográfica o processo é inverso, pois é o romance quem se beneficia do capital gerado pela publicidade e público do filme.

a própria experiência e a de outros jogadores. *Super Mario Maker* (2015), jogo produzido pela Nintendo, fornece aos usuários um amplo sistema de criação de fases, que permite inventar cenários e desafios que se adequam às estéticas adotadas pela franquia ao longo dos trinta anos da existência do universo Mario. O jogo mantém uma comunidade ativa, mesmo passados alguns anos do lançamento, talvez por conta do trabalho de jogadores que criam novos cenários e mecânicas, expandindo as possibilidades originalmente lançadas no jogo. Se na literatura e no cinema podemos considerar o papel interpretativo do receptor na criação dos sentidos dos textos, no caso de jogos como *Super Mario Maker*, a função criativa dos jogadores expande não só a experiência do indivíduo com o texto, mas também a de outros jogadores.

Nos textos cinematográficos, a interpretação de cada ator é responsável por parte do resultado visto na tela. Seriam os atores de uma adaptação também adaptadores? Quando o roteiro é escrito por outra pessoa que não o diretor, quem recebe a etiqueta de “adaptador”? O roteirista? O diretor? Ambos? Todos que participaram da produção do longa, sejam os atores ou a pessoa que segura o microfone durante as cenas? Certamente podemos falar em graus de responsabilidade pelo processo de adaptação, perspectiva na qual diretores e roteiristas parecer assumir atribuição central no processo.

Na adaptação das obras *O invasor*, a fragmentação da autoria extrapola o filme e afeta o livro. Como sabemos, o romance só foi finalizado após a escrita do roteiro. Como os textos têm o mesmo final, guardadas as devidas diferenças de linguagem, seria o livro, ou o livro todo, de autoria exclusiva de Aquino? É certo que o romance veio das mãos de Aquino, no entanto, a ideia e o modo como o livro foi construído certamente sofre influência do processo de escrita do roteiro, feito a seis mãos. Tendo em mente as filmagens, a interpretação pessoal de cada ator não teria reflexos na forma como as personagens do romance foram construídas? Nesse caso, o livro se tornaria a adaptação e o filme o texto adaptado. Nessa perspectiva, podemos analisar o *O invasor* considerando um processo mútuo de influências entre os textos, de modo que as posições de adaptação e texto adaptado tornam-se menos importantes, pois ambos ocupam as posições de forma simultânea. Não temos aqui o “vetor convencional” das adaptações entre romances filmes, apontado por Hattnher (2015), que sempre parte do texto literário em direção ao fílmico, mas um esquema circular em que ambos os textos se retroalimentam, ideia reforçada pelo lançamento conjunto das obras e pela escolha dos paratextos compondo a primeira edição do romance.

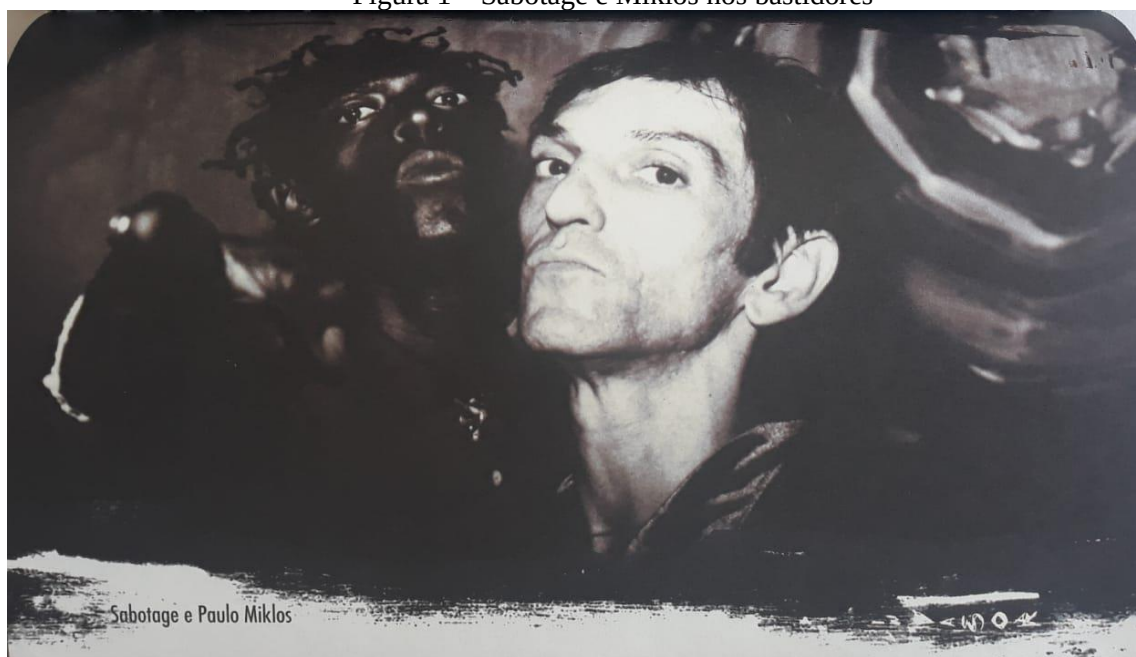
Tentar medir a experiência da escrita do roteiro no posterior término do romance, ao menos se buscamos elementos textuais concretos, mostra-se tarefa infrutífera, pois não temos

acesso ao romance inacabado de Aquino que dá início ao processo. De qualquer maneira, o modelo de produção inusitado do filme e do romance também tornam nebulosas as instâncias de adaptador e de autoria. Distante das antigas concepções de gênio criador, responsável único pelo sentido do texto, ou dos clássicos intocáveis dos cânones literários, *O invasor* tende à autoria fragmentada e a textos estruturados por relações horizontais.

Alessandra Brum (2011) compara os diálogos do roteiro de *O invasor*, publicado na primeira edição do romance, com as falas do filme homônimo. A maior parte do texto é filmado sem grandes alterações, com uma exceção: o matador Anísio. O fato explica-se pelas falas da personagem terem passado por uma espécie de “revisão” quando foram transpostas do roteiro ao filme. A história é recuperada por entrevistas dadas por Aquino, Brant, Ciasca e Sabotage a Brum (2003), mas também pode ser encontrada no pequeno “documentário” presente nos extras do DVD do filme, contando os bastidores da produção. A “revisão” das falas de Anísio foi feita pelo rapper e ator Mauro Mateus dos Santos, o Sabotage.

O tempo de tela de Sabotage no filme pode ser curto, mas a construção da personagem Anísio, interpretada pelo estreante Paulo Miklos, deve muito às interferências do rapper: os diálogos de Anísio foram reelaborados por Sabotage, que imprimiu um aspecto de realidade na linguagem do matador, não atingido pelos roteiristas e Miklos. Brum (2011) recupera essas falas, comparando o modo como elas existem no roteiro e como concretizam-se no filme. Se para as outras personagens poucas diferenças são encontradas, na maioria dos casos por questões de adaptações entre linguagem escrita e falada ou por improvisações dos atores, no caso de Anísio, o texto muda completamente, e para melhor. No filme, há uma expansão dos pontos de vista pelos quais a história é narrada, dando um maior protagonismo à personagem Anísio, interpretada por Paulo Miklos, premiado na categoria “ator revelação” no *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, por sua atuação no filme. Quanto disso não seria influência de Sabotage na construção da personagem? Neste caso, cabe questionar qual o “grau de responsabilidade” de Sabotage no processo de adaptação dos textos.

Figura 1 – Sabotage e Miklos nos bastidores



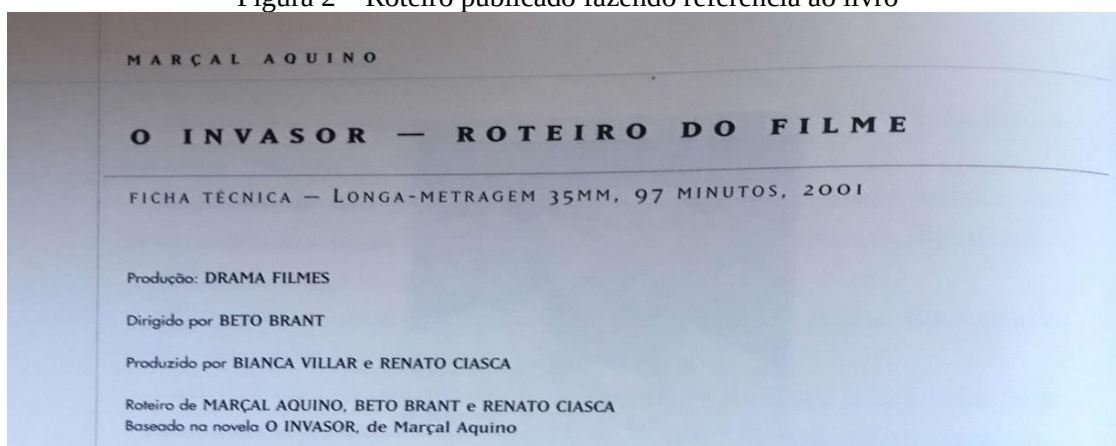
Fonte: AQUINO, 2002, p. 141

### 3.4 Adaptação: livro, roteiro ou filme?

O filme dirigido por Brant é realmente uma adaptação do livro escrito por Aquino? Nos créditos do longa-metragem vemos o nome dos atores, das demais pessoas envolvidas na produção, como é de costume, e uma mensagem declarando ser o filme uma adaptação: “baseado na novela *O invasor*, de Marçal Aquino”.<sup>11</sup> Esse tipo de frase é comum em adaptações: “baseado em...”, “adaptado de...”, “adaptação da obra...”. O roteiro publicado na primeira edição do livro também diz ser uma adaptação de novela, de nome *O invasor*, escrita por Marçal Aquino.

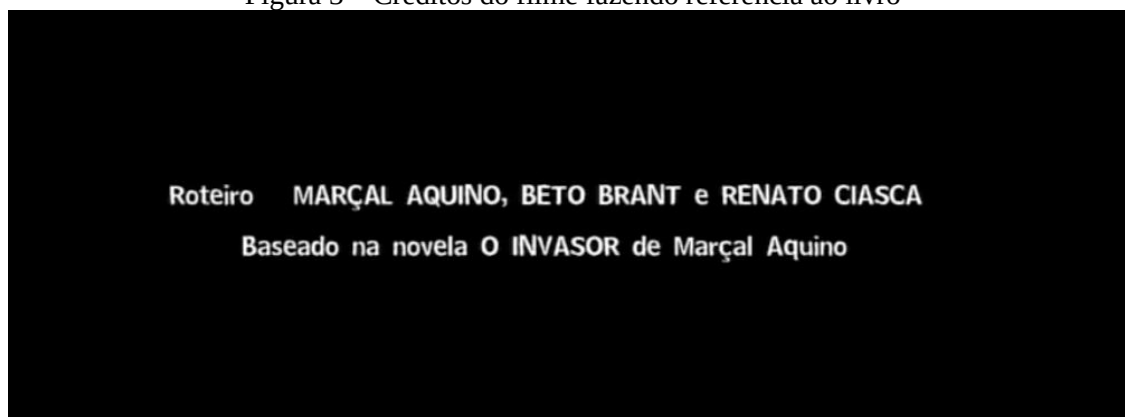
<sup>11</sup> O filme e o roteiro utilizam o termo “novela”. No texto de quarta capa da primeira edição da obra literária, o texto é chamado de “romance policial”. A divisão entre os gêneros novela e romance pode ser nebulosa em alguns casos. Optamos por utilizar “romance” durante as análises, por considerarmos o termo que melhor descreve a obra.

Figura 2 – Roteiro publicado fazendo referência ao livro



Fonte: AQUINO, 2002, p. 128

Figura 3 – Créditos do filme fazendo referência ao livro



Fonte: O INVASOR, 2001, dir. Beto Brant

Ao lembrarmos da história de produção dos textos, temos uma obra — ou parte de — inicial na qual filme e roteiro dizem basear-se. No entanto, o romance só é finalizado após a escrita do roteiro e antes do público ter qualquer possibilidade de acesso ao texto literário; o filme já estava sendo exibido em festivais, inclusive internacionalmente, antes da publicação do romance. Não descartando ser o filme uma adaptação do romance inacabado, não seria também o romance “acabado” uma adaptação do filme? Como comentamos, a relação entre os textos aponta para um processo não unidirecional, mas a um fluxo circular no qual os textos se retroalimentam.

Hutcheon (2013) ilumina um aspecto relacionado à recepção das adaptações que pode ser bem utilizado na análise de nossos objetos: e se o público tiver contato com uma adaptação da qual não conhece o texto adaptado? Seria essa adaptação experienciada *enquanto* adaptação? A autora divide o público entre “conhecedores”: aqueles que reconhecem o texto adaptado na

adaptação e podem desfrutar do prazer “palimpséstico” que a adaptação proporciona; e “desconhecedores”: os que fruem uma adaptação sem reconhecer a obra *enquanto* uma adaptação. As pessoas que tiveram contato com *Dant’s Inferno* (2010) e não conheciam o poema épico de Dante Alighieri no qual jogo eletrônico publicado pela Eletronic Arts é baseado “perderam” o prazer do reconhecimento das referências à obra italiana colocadas no *game*, mas certamente não ficaram impossibilitadas de fruir o jogo como um bom exemplar do gênero *hack and slash*. A experiência de quem assistiu ao primeiro filme da franquia Harry Potter após ter lido a saga de livros na juventude foi muito distinta da experiência dos que não tiveram contato anterior com os romances de J. K. Rowling. Mas isso significa necessariamente uma perda?

E se vemos um filme ou jogamos um jogo sem sequer conhecer a obra da qual ele foi adaptado, ou mesmo que tal obra existe? E se somos absolutamente desconhecedores das convenções artísticas da adaptação, digamos, de uma ópera? E se somos públicos desconhecedores, em outras palavras? Tenho até aqui comentado que, nesses casos, nós simplesmente experienciamos a obra sem a duplicidade palimpséstica que vem com o conhecimento. De um lado, isso é uma perda; de outro, significa simplesmente experienciar a obra em si mesma, e todos concordamos que até mesmo as adaptações devem manter-se independentes. (HUTCHEON, 2013, p. 174)

No processo de adaptação aqui estudado, podemos questionar qual das obras foi experienciada *enquanto* adaptação. Os textos têm lançamento simultâneo no Brasil, no entanto, como a adaptação cinematográfica concorria em festivais antes mesmo dos leitores terem qualquer possibilidade de acesso ao romance, não seria absurdo supor que uma parcela considerável do público, ao menos na época de lançamento dos textos, experienciou o livro *enquanto* adaptação do filme homônimo. O reconhecimento crítico e a atenção midiática recebidos pelo filme ajudam a confirmar essa suposição. Obviamente, passado o primeiro momento, com o filme saindo das salas de cinema, as chances de um primeiro contato com o filme ou o livro tornam-se parecidas.

A recepção das obras pode ter sido alterada, anos depois, quando o romance recebe uma segunda edição pela Companhia das Letras. Em formato de bolso, lançada por uma grande editora, a edição pode ter ajudado a aumentar o número de leitores que tiveram um primeiro contato com a obra literária, experienciando posteriormente o filme *enquanto* adaptação. A análise das duas edições do romance revela uma relação diferente dos livros para com o filme homônimo, alterando o jogo entre qual é a obra lida – ou não – *enquanto* adaptação.

### 3.5 Primeira edição do romance

A primeira edição do romance *O invasor* (2002) destaca o caráter interartes que circunda a produção do romance e do filme homônimos, não apenas pelo texto, mas também por um cuidadoso trabalho empregado na edição do livro. Lançado concomitantemente à exibição do filme nas salas de cinema do Brasil, o livro da Geração Editorial possui alguns paratextos que evidenciam as relações entre o texto literário e o texto fílmico.

Gerárd Genette (2009), citando a definição de Philippe Lejeune sobre os elementos paratextuais: “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”, acrescenta que essa “franja”

carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, 2009, p. 10)

Na obra citada, Genette foca-se nos paratextos editoriais, ou seja, “toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, [...], da edição” (GENETTE, 2009, p. 21). Falamos, portanto, de elementos como a capa, a quarta capa, as dedicatórias, as epígrafes, os prefácios e demais elementos que acompanham o objeto livro, mas não fazem parte do texto em si. Esses elementos, muitas vezes deixados de lado nas análises, podem nos indicar aspectos importantes sobre as obras e seus processos de produção e recepção, iluminando as leituras e as interpretações dos textos, como observaremos na análise que se segue dos peritextos<sup>12</sup> presentes nas duas edições do romance *O invasor*.

Avaliando a capa da primeira edição do romance, podemos pensar, num primeiro momento, tratar-se do modelo comum a livros que tiveram adaptação de sucesso para o cinema. A capa faz referência direta ao filme, pois o rosto do ator que interpreta a personagem principal no longa-metragem ocupa quase a totalidade do espaço. Normalmente, a estratégia de colocar fotos dos atores em uma edição posterior ao lançamento de uma adaptação fílmica de sucesso visa angariar o público e/ou a publicidade do filme para alavancar a venda do livro, processo

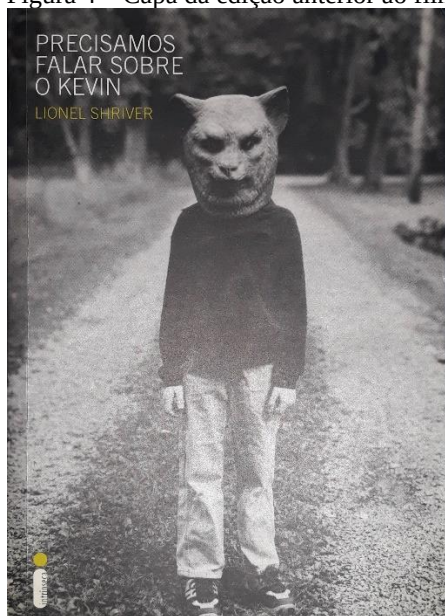
---

<sup>12</sup> Genette (2009) faz a distinção entre peritextos e epitextos: enquanto os primeiros acompanham o objeto livro, os segundo são de ordem exterior, como entrevistas, declarações, correspondências dos autores etc.

que também opera na direção oposta, pois a publicação do livro também divulga o filme, apontando para uma estratégia que fortalece as relações entre adaptação e texto adaptado.

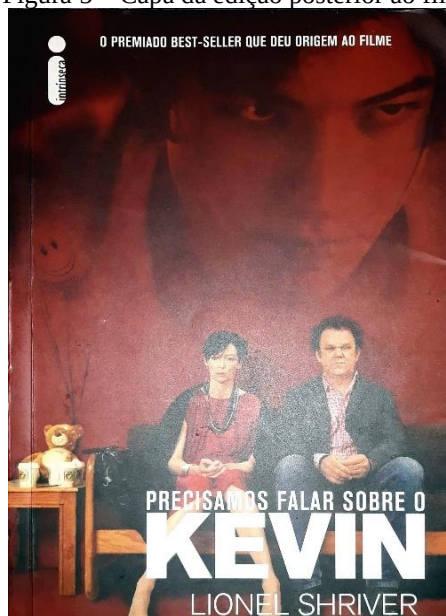
O procedimento pode ser observado na escolha das capas das duas edições do romance *Precisamos falar sobre o Kevin* (2003), da escritora Lionel Shriver, publicado no Brasil pela editora Intrínseca. O livro foi um *best-seller*, sendo adaptado ao cinema em 2011, em filme dirigido por Lynne Ramsay. A primeira edição brasileira do romance, anterior à adaptação cinematográfica, mantém a capa da edição americana: a foto de uma criança vestindo uma máscara de monstro/animal, oferecendo uma chave de leitura da obra, que fala sobre um massacre escolar, explorando a complicada relação que o autor do crime mantinha com sua mãe, desde o nascimento. A edição do romance lançada no Brasil após o filme homônimo, pela mesma editora, traz na capa o rosto dos atores que atuaram no longa-metragem e a frase “premiado *best-seller* que deu origem ao filme”. A escolha pela cor vermelha na segunda edição também remete ao longa metragem, no qual a cor é predominante.

Figura 4 – Capa da edição anterior ao filme



Fonte: SHRIVER, 2007, capa

Figura 5 – Capa da edição posterior ao filme

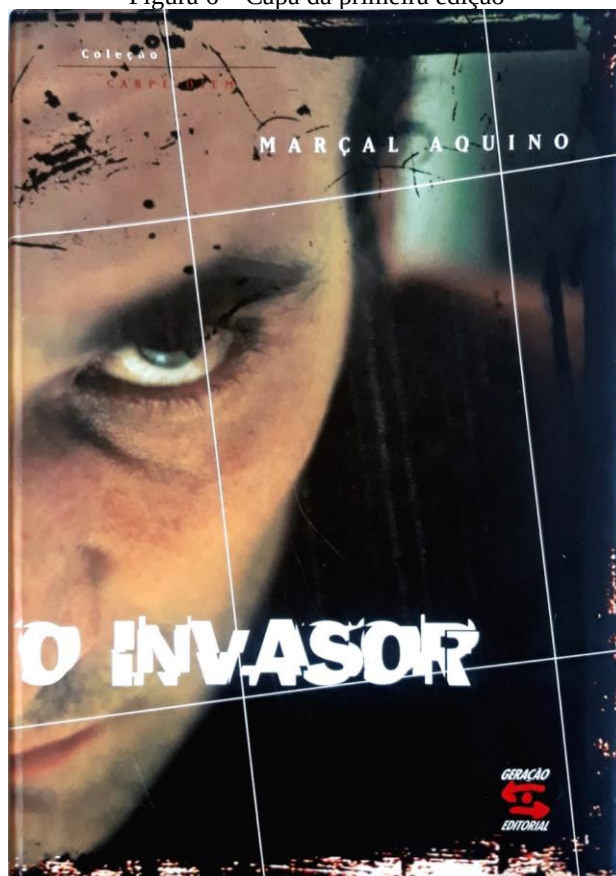


Fonte: SHRIVER, 2012, capa

Em *O Invasor* (2002), poderíamos supor que a recepção crítica do filme e a propaganda gerada pelos diversos prêmios recebidos pelo longa poderiam alavancar as vendas da obra literária. No entanto, as referências ao filme presentes no romance mais parecem frutos de um cuidadoso trabalho interartes no planejamento da edição, criando relações entre os textos fílmico e literário, do que estratégia de venda, mesmo que o aspecto econômico não esteja

descartado. Diferindo do caso de *Precisamos falar sobre o Kevin*, o romance de Aquino tem um paralelo traçado com a obra cinematográfica já na primeira edição. Caso, no mínimo, curioso, ainda mais quando lembramos ser *O invasor* o primeiro romance de Marçal Aquino.

Figura 6 – Capa da primeira edição



Fonte: AQUINO, 2002, capa

Outro aspecto interessante é a escolha dos materiais utilizados na fabricação do livro. Diferente das edições criadas “pós-adaptação”, geralmente de preço reduzido, a primeira edição de *O invasor* transpõe certo cuidado na escolha dos materiais. A capa é construída em papel de gramatura espessa, tem aspecto aveludado, apresenta uma capa interna de proteção na cor preta. A obra ainda conta com imagens em meio ao texto e uma boa relação de espaçamento do texto dentro da página.

Além do rosto de Marcos Ricca, ator que interpreta Ivan no filme, ainda constam na capa o nome do autor no canto superior direito, o título da obra em letras grandes na parte inferior esquerda, o nome da coleção no canto superior esquerdo e o logo da editora no canto inferior direito. Sobre a coleção *Carpe Diem*, aparentemente não há tentativa de associar o livro a um tipo específico de literatura. Ao olhar para as outras obras publicadas dentro do selo,

notamos que o único aspecto unificador é o de serem obras de ficção. A quarta capa apresenta uma continuidade em relação à capa: temos a outra metade da face de Ricca, novamente o logo da coleção, um código de barras e um pequeno texto que conta brevemente do que o livro se trata e exalta a figura do autor Marçal Aquino, colocado como “uma das maiores revelações da literatura brasileira dos últimos tempos”.

No exterior do objeto livro podem ser encontradas algumas linhas brancas que se cruzam na capa, quarta capa e lombada, formando quadrados. Elas remetem às linhas de marcação de enquadramentos, que são utilizadas nas filmagens, mas não aparecem na exibição dos filmes nas salas de cinema. As linhas reforçam a ligação entre romance e filme, aprofundando a relação entre os textos ao fazer referência ao processo de produção da obra cinematográfica. É como se a capa, a lombada e a quarta capa do livro fossem um quadro do filme, pois ao segurarmos o livro aberto, as proporções entre altura e largura lembram o formato *widescreen* de uma tela de cinema. São paratextos como esse que valorizam o processo interartes de adaptação das obras. Caso o leitor do romance tenha tido contato anterior com o filme, vai certamente perceber a cena retratada no exterior do livro: Ivan, já exaurido, relata os crimes cometidos em uma delegacia de polícia, uma das cenas mais tensas do longa.

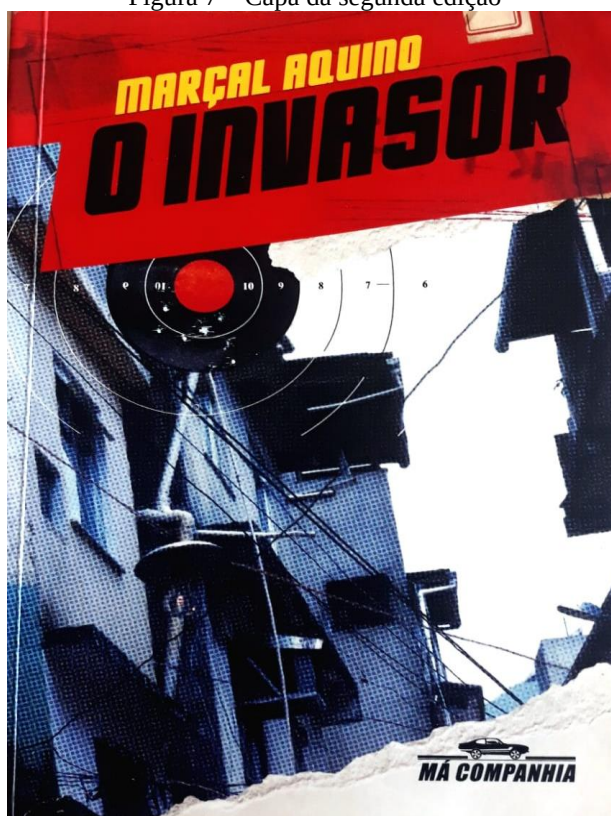
Hutcheon (2013, p. 57) comenta sobre as versões de obras literárias feitas pós adaptação: “editoras publicam novas edições de obras literárias adaptadas no mesmo período do lançamento da versão cinematográfica, e invariavelmente colocam fotos dos atores ou de cenas do filme na capa”. Mesmo que as motivações econômicas não possam ser descartadas, a escolha dos paratextos na primeira edição do romance de Aquino parece não se limitar a esse fator, pois não apenas mencionam o filme, mas valorizam o processo curioso de criação das obras por meio de um projeto gráfico que celebra a forma como os textos foram concebidos.

Quando viramos a página final da narrativa literária, encontramos fotos dos atores que participaram do longa-metragem, tanto em quadros do filme, quanto em momentos de bastidores. Após as imagens, o roteiro é publicado na íntegra. Na primeira edição do primeiro romance do escritor Marçal Aquino, pode-se ler o texto literário e o roteiro que deu fruto ao filme e, de certa forma, ao próprio romance. A publicação do roteiro leva ao questionamento: não seria o roteiro, e não o romance inacabado, o texto adaptado? Podemos aqui novamente lembrar da possibilidade do romance enquanto uma novelização do roteiro, como discutimos anteriormente. Se pensamos em “novelização” em um sentido estrito, o romance de Aquino parece mais escapar do que pertencer ao gênero, mas em sentido amplo, o romance não deixa de ser uma adaptação do roteiro, e a publicação do roteiro fortalece essa interpretação.

Analisando o modo como romance e roteiro foram escritos, confundem-se as noções de qual seria o texto adaptado. O romance existe de forma inacabada anteriormente, mas só é concluído após a escrita do roteiro, e ambos são lançados simultaneamente num mesmo objeto livro. Até que ponto a experiência de escrita do roteiro não pesa no modo como o romance foi finalizado? Como já indicamos, esse tipo de análise torna-se complicada por não termos acesso ao texto inacabado no qual o roteiro afirma ser baseado. De todo modo, a publicação dos dois textos possibilita ao leitor aventurar-se buscando pistas, comparando diferenças e semelhanças, analisando os dois textos em relação ao filme etc. A presença do roteiro pode enriquecer, se o leitor assim desejar, a fruição do romance. Lembrando o argumento de Bazin (2018) para a defesa das adaptações, a publicação do roteiro não faz nenhum mal ao livro ou ao filme. O romance, mesmo publicado junto ao roteiro do filme, não perde seu estatuto de texto autônomo, podendo ser experienciado perfeitamente sem contato anterior com o roteiro ou o texto cinematográfico. O roteiro, publicado, ganha a chance de ser lido e analisado, além de funcionar como uma porta de entrada para o texto cinematográfico.

### 3.6 Segunda edição do romance

Figura 7 – Capa da segunda edição



Fonte: AQUINO, 2011, capa

No ano de 2011 é lançada a segunda edição de *O invasor*, publicada pela editora Companhia das Letras. O formato do livro é completamente diferente da primeira edição da obra, pois trata-se de um livro de bolso, sem referência explícita ao filme, tanto na capa quanto nas demais partes do livro, não contando com a publicação do roteiro. Fato curioso é o livro ser relançado no mesmo ano em que uma adaptação de outro romance de Aquino é produzida. Chama a atenção a republicação de *O invasor* dar-se quando o nome de Aquino está em evidência, nove anos após a primeira edição do romance.

Em 2011, Brant e Aquino envolvem-se em uma nova parceira: a adaptação do romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2005) para o cinema. A escolha em republicar *O invasor* pode ser interpretada como uma tentativa de aproveitar o marketing do filme, que conta com atores e atrizes conhecidos do grande público. Um espectador do longa-metragem, lançado em 2012, que fosse buscar o romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, também publicado pela Companhia das Letras, poderia encontrar a nova edição de *O invasor* lançada pela editora.

Na capa da segunda edição do romance inexistem elementos que remetam ao filme homônimo. Temos a indicação do nome do escritor e da obra na parte superior, com letras grandes e chamativas; ao invés do rosto do ator Marco Ricca, encontramos uma fotografia que lembra uma localidade periférica em algum grande centro urbano, com fios elétricos mal organizados, encanamentos expostos etc. A fotografia tem tons azuis, contrastando tanto com a parte superior da capa, vermelha, quanto com a imagem de um alvo, de centro vermelho.

A lombada do livro é amarela, contendo os seguintes elementos: nome do autor em vermelho, nome do livro em preto, nome do selo, também na cor preta. A quarta capa é toda em vermelho, contendo apenas um pequeno texto assinado por Tony Bellotto. O caráter do texto é diferente do encontrado na quarta capa da primeira edição do romance. Na versão de 2002, temos texto de autoria não identificada que “vende” o nome de Aquino como um bom escritor, também citando o sucesso da adaptação cinematográfica e a publicação do roteiro. Quando a segunda edição é lançada, Aquino já é publicado por uma editora conhecida e está consolidado como um nome de importância dentro da literatura brasileira. O texto de quarta capa da segunda edição não tenta convencer o leitor das qualidades do escritor, apenas oferece uma chave de leitura da obra, sem citar o filme homônimo ou o roteiro. O nome de Tony Bellotto chama atenção: além de músico, é conhecido por seu trabalho com literatura, tanto em programas de televisão, quanto na publicação de romances policiais, gênero de *O invasor*.

Dois sócios de uma empreiteira se desentendem com o terceiro e contratam um matador profissional para eliminá-lo. Começa um jogo de aparências narrado por Marçal Aquino de maneira magistral e sufocante, numa trama que mescla assassinato, sexo, drogas e corrupção. O matador profissional é o invasor do título, o mesmo do filme de Beto Brant, que já ganhou vários prêmios e cujo roteiro você pode ler neste mesmo livro. Mais que um romance policial envolvente, *O Invasor* revela Marçal Aquino cada vez mais brilhante – uma das maiores revelações da literatura brasileira dos últimos anos. (O INVASOR, 2002, quarta capa)

Com sua prosa aparentemente simples, Marçal Aquino faz em *O Invasor* uma ultrassonografia sórdida do cotidiano. Através do látex de hipocrisia que permeia os relacionamentos, Marçal desvenda o horror que move os seres por estranhos labirintos – sociedade, famílias, casamentos, amizades – e outras formas ao mesmo tempo absurdas e corriqueiras do teatro humano. Teatro em que não faltam crime, morte, sexo, traição, inveja, mentira, violência, dissimulação, brutalidade, melancolia, dor e até amor verdadeiro. Cabe a Anísio, o Invasor, fazer chover no piquenique de todo mundo. Como um cavaleiro do apocalipse travestido de matador profissional, o Invasor revela aos outros personagens a extensão do vazio em que chafurdam. Vale o alerta: cuidado com as prosas aparentemente simples e as novelas enganosamente curtas. Elas podem ser uma armadilha para enredar o leitor numa grande história. (O INVASOR, 2011, quarta capa)

A escolha de cores fortes na lombada, quarta capa e parte superior da capa contrasta com a foto em tons de azul localizada no centro. Podemos criar algumas hipóteses em relação a escolha das cores, como: deixar o livro mais “chamativo” nas prateleiras; relacionar a obra com romances policiais, que geralmente possuem capas com cores fortes e chamativas; padronização com os outros livros da coleção etc. A figura do alvo inserida sobre a localidade periférica causa estranhamento, como se apontasse para uma possível chave de leitura da obra, em que a periferia é o alvo das violências e corrupções feitas pelos mais afortunados. Essa interpretação coaduna-se com o texto de Bellotto encontrado na quarta capa, que evidencia a relação belicosa e dissimulada entre os moradores das grandes metrópoles, caso da São Paulo representada no livro.

A ausência de referências ao filme continua quando folheamos as primeiras páginas: não encontramos, como é comum em livros adaptados para o cinema, indicação do tipo “livro que deu origem ao filme...”. O único elemento textual que liga a segunda edição do livro ao filme de 2002 é uma dedicatória: “*Em memória de Mauro Mateus dos Santos, o Sabotage (1973-2003)*”. A dedicatória só aparece na segunda edição do romance, o que é explicado por fatos ocorridos entre as duas publicações. Já indicamos o papel do rapper Sabotage na caracterização da personagem Anísio no filme. O cantor ganhou notoriedade no início dos anos 2000, tanto pelo lançamento de seu primeiro álbum *Rap é Compromisso* (2000), quanto pela

participação em dois filmes do período: *O Invasor* (2001) e *Carandiru* (2003). Em *O invasor*, a cena em que Sabotage canta um rap junto de Paulo Miklos é um dos momentos mais celebrados do longa.

Em março de 2003, pouco menos de um ano após a estreia do filme de Brant, Sabotage é assassinado. No lançamento da segunda edição de *O Invasor*, Aquino homenageia o rapper por meio da dedicatória. Como morreu jovem, apenas 29 anos, e lançou somente um disco em vida, a participação de Sabotage em *O invasor* (2001) é sempre lembrada, pois marca a visibilidade que o cantor alcançou no período, considerado uma promessa no rap nacional. No documentário *Sabotage: Maestro do Canção* (2015), há um trecho dedicado a falar sobre o papel do músico em *O invasor*, contando inclusive com a presença de Brant, que conversa com o filho do rapper.

Sabotage, portanto, pertence ao universo da obra cinematográfica, não do romance. Mesmo com a homenagem em forma de dedicatória, a referência ao filme não pode ser chamada de explícita. A segunda edição descola-se do filme homônimo também no interior do livro, sem fotos dos atores ou publicação do roteiro. Poderíamos criar a hipótese de uma tentativa de afastamento da obra cinematográfica, na busca de um reconhecimento maior da obra literária, de forma autônoma.

O formato da publicação, de bolso, já remete a uma valorização do texto literário. Como aponta Genette (2009) o livro de bolso denotar o caráter “popular” de um texto ou seu reconhecimento como parte do cânone:

[...] obras sérias já podiam ser objeto de uma reedição em “formato pequeno”, tendo em vista seu sucesso, para uma leitura mais circulante. A primeira edição separada de *Paul et Virgine* (1978) era in-18°, “em benefício”, diz Bernardin, “das senhoras que desejam pôr minhas obras em seu bolso”; mesma justificativa para a quarta edição de *Génie du christianisme*, “um desses livros”, diz o Prefácio, “que se gosta de ler no campo e que se carrega de boa vontade num passeio”.

Esses exemplos bastam, sem dúvida, para indicar o valor paratextual dessas distinções de formato, que já tinham a força e a ambiguidade de nossa oposição entre “edição corrente” e “edição de bolso”, podendo também a segunda denotar o caráter “popular” de uma obra ou seu acesso ao panteão dos clássicos. (GENETTE, 2009, p. 23)

Quando um livro atinge certo grau de reconhecimento, lança-se uma edição de bolso consagrando a obra como importante dentro da série literária. Nove anos após a primeira edição, Aquino já deixa de ser uma promessa, figurando como autor reconhecido, publicado pela Companhia das Letras, uma grande editora. A segunda edição parece classificar *O Invasor*,

livro, como um bom exemplo de romance policial, independente da relação que mantém com a adaptação de sucesso para o cinema. Um elemento que reforça essa interpretação é o fato de o livro ser publicado dentro de uma coleção, relacionando *O invasor* (2011) não mais à adaptação cinematográfica, mas a outros autores da literatura brasileira e mundial. O romance está inserido na coleção *Má Companhia*. Mais do que participar da coleção, *O invasor* é uma das obras que abre o selo.

Em coluna publicada na *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo*, Daniel Benevides traz a definição do editor Andre Conti para a nova coleção da Companhia das Letras: “livros únicos, malditos, que marcaram época e depois sumiram”.<sup>13</sup> É nesse quadro que *O invasor* é colocado: dos livros malditos, que trabalham temas espinhosos sem muitas amarras, que “sumiram”, talvez indicando que o romance não tenha recebido o reconhecimento merecido em sua primeira publicação. Na coleção *Má Companhia*, *O invasor* está acompanhado de obras como: *Tanto faz e Abacaxi* (2011), de Reinaldo Moraes; *Sonetos luxuriosos* (2011), de Pietro Aretino; *Não há nada lá* (2011), de Joca Reiner Terron; entre outras.

Como é possível perceber pela análise realizada até aqui, as duas edições do romance mantêm relações distintas com a adaptação cinematográfica. Enquanto a primeira valoriza a relação entre romance e filme por meio da escolha de paratextos que remetem ao processo de adaptação, a segunda “descola” a imagem do romance do filme. Fica o questionamento sobre como esses processos de aproximação e afastamento alteram a dinâmica na qual os textos, romance ou filme, foram experienciados *enquanto* adaptações. Um leitor da primeira edição certamente teve conhecimento da existência do filme, já um leitor da segunda edição só conhecerá a obra cinematográfica caso realize um processo de pesquisa após a leitura. No segundo caso, esses novos leitores podem fruir o filme *enquanto* adaptação, invertendo a proposição que fizemos sobre a forma como os textos foram experienciados no lançamento conjunto das obras.

---

<sup>13</sup> “Coleção terá ‘malditos’ de bolso a cada dois meses”, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2603201118.htm>, acesso em: 01 de dezembro de 2020 às 13h48min.

#### 4 O INVASOR, FILME

O cinema brasileiro já atravessou períodos de avanços e retrocessos no tocante à facilidade do financiamento/realização de longas durante sua história. Nos anos 1990, com a eleição de Fernando Collor e a posterior dissolução dos órgãos e mecanismos de fomento à produção audiovisual, os cineastas encontraram-se ante novos impedimentos, ocasionando a queda no número de filmes lançados no período. Como aponta a pesquisadora Lucia Nagib:

Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro. Em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil (NAGIB, 2003, p. 13)

Após o processo de *impeachment* de Collor, alguns mecanismos de financiamento foram concebidos, dentre eles Lei Federal 8.685/93, Lei do Audiovisual. Criada em 1993, a lei surgiu como alternativa de financiamento ao cinema nacional, possibilitando a captação de recursos em empresas privadas, que receberiam contrapartida na redução de tributos. Apesar de críticas futuras – a falta de recursos devido à ampla prática de sonegação de impostos ou o encargo da análise de projetos artísticos a setores do empresariado sem nenhuma ligação com o meio (NAGIB, 2003) –, nos primeiros anos após seu surgimento, a Lei do Audiovisual teve papel central na “retomada” do cinema brasileiro. Importante destacar que a produção nacional de filmes não envolve apenas longas-metragens, mas também curtas-metragens, videoclipes, documentários, vídeos institucionais e uma série de outros produtos audiovisuais. A estagnação mencionada refere-se aos longas-metragens, normalmente as obras de maior custo de produção.

O aumento no número longas no início dos anos 1990, após período de paralização, ficou conhecido como “retomada” do cinema brasileiro. O termo não é consenso entre críticos e cineastas e é demarcado temporalmente de forma distinta entre seus utilizadores. Enquanto Nagib (2003) delimita o período entre 1994 e 1998, Oricchio (2003) o estende até o ano de 2002, notando que naquele momento:

Por um lado, há o esgotamento evidente do modelo de financiamento e funcionamento para o setor que, bem o mal, rendeu seus frutos nos últimos anos, por outro, com o surgimento da Ancine, a dinâmica da política cultural aplicada ao cinema tem a possibilidade de ser diferente (ORICCHIO, 2003, p. 23).

Oricchio (2003) cita o lançamento do filme *Cidade de Deus* (2002) como marco de mudança de ciclo no cinema brasileiro, argumentando que o filme conseguiu atingir público considerável mesmo sem financiar-se pelos mecanismos de renúncia fiscal, não contar com atores “globais” conhecidos, além de abordar temáticas sociais de modo explícito, fugindo, então, do usual na produção de longas na retomada.

*O invasor* (2001), de Beto Brant, é apresentado nos cinemas nacionais no mesmo ano do lançamento de *Cidade de Deus* (2002). Ambos são adaptações de obras literárias, podendo ser comparados pelas temáticas da violência urbana e questões sociais abordadas, mesmo que de maneiras distintas. Desse modo, o filme de Brant enquadra-se em área transitória entre a retomada/pós-retomada, período no qual o cinema brasileiro passa por diversas transformações, sejam elas temáticas, técnicas ou nas formas de financiamento.

*O invasor*, como apresentado no capítulo anterior, foi rodado por meio de recursos públicos, escolhido no concurso Programa Cinema Brasil promovido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, destinado a filmes de baixo orçamento. A origem do financiamento, recursos públicos ou captação no setor privado, levanta algumas questões. Parte dos cineastas, apesar de reconhecerem a importância da criação dos mecanismos de fomento no resgate da produção nacional no início dos anos 1990, tecem críticas às limitações da origem privada dos recursos, pois, como apontado, os projetos são analisados por setores empresariais sem ligações com o meio artístico/audiovisual, ocasionando a recusa do financiamento de projetos que abordam temas “polêmicos” na sociedade brasileira:

Há quase unanimidade na condenação do sistema atual de captação de recursos pela Lei do audiovisual, que joga nas mãos dos diretores de *marketing* das empresas a decisão de financiar ou não um projeto cinematográfico. São em geral pessoas sem formação artística que julgarão filmes por critérios de ordem exclusivamente comercial ou de interesse da própria empresa (NAGIB, 2003, p. 19)

Fatores contextuais implicam nas escolhas que diretores e produtores fazem, refletindo no modo como os filmes são apresentados na tela. Até que ponto a origem do financiamento não altera o modo como alguns temas são abordados? Em uma lógica de financiamento inteiramente privado dos filmes nacionais, no qual a censura, ou autocensura, é realizada por meio da escolha de quais projetos serão ou não financiados, teria *O invasor*, como o conhecemos hoje, encontrado meios de financiar-se? A destinação de recursos públicos voltada ao cinema nacional é necessária à existência de filmes como *O invasor*? Como aponta Nagib

(2003), a forma de financiamento estimulada durante a retomada foi importante para o ressurgimento da produção nacional de longa, mas também era alvo de críticas. Não podemos ignorar o peso que fatores externos, como financiamento, têm nos temas e formas escolhidos pelos cineastas na montagem dos projetos para captação de recursos.

*O invasor*, filme, tem na representação da violência uma temática central, pois a história contada constrói-se a partir de um duplo homicídio e, por meio da violência, as relações entre as personagens são mediadas. Seria ingênuo afirmar que a representação da violência atribua carácter de novidade ao filme de Brant, pois trata-se de tema já amplamente explorado na cinematografia nacional, destacando-se as produções do Cinema Novo, ou do Cinema Marginal dos anos 1970. Os meios de representação da violência na tela estão em constante mudança, mas o interesse pela temática é perene no cinema nacional, assim como também o é em nossa literatura.

Quando falamos da violência física, dos assassinatos e tiros, a que assistimos todos os dias nos noticiários, não é incomum encontrar a figura do “bandido” como centro irradiador da barbárie. Se a presença desse elemento perturbador da ordem é uma constante na cinematografia nacional, o modo como ele é encarado, herói ou mocinho, revolucionário ou criminoso, certamente mudou durante os vários “ciclos” do cinema brasileiro. Em algumas obras do Cinema Novo, como no caso emblemático de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dá-se a figuração do bandido, encarnado na imagem do cangaceiro, como uma personagem revolucionária. Analisando as formas de representação dessas personagens contraventoras no Cinema Novo, Ismail Xavier afirma que:

[...] havia a tendência não só a dramatizar a experiência do bandido, mas a entender sua ação dentro do modelo do bandido social (Hobsbawm): marca da sua condição de vingador, justiceiro que, mesmo ineficiente, limitado em sua consciência dos mecanismos de dominação de classe, tinha sua carreira de violência entendida como algo que encontrava suas afinidades com a ação revolucionária de contestação mais consequente da ordem (XAVIER, 2006, p. 56-57)

Em contexto de guerra fria, ditadura civil-militar e acirramento das desigualdades sociais, a tematização da violência do contraventor, seja este representado pela figura do cangaceiro do sertão, como nos filmes de Glauber Rocha, ou do criminoso urbano, como em *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, utilizava a representação da barbárie como metáfora de resistência à ordem vigente, de extrema violência por parte do Estado.

Como assinala Xavier (2006, p. 66), o modo de abordar a temática da violência sofre alterações no contexto da retomada: “correlato ao eclipse do bandido social, é também o eclipse da figura do cineasta revolucionário com mandato conferido pela nação”. Terminada a ditadura civil-militar de 1964 e com o retorno das eleições democráticas, as esperanças de transformação do país em uma sociedade mais igualitária e democrática foram desmanteladas pela decepção do governo Collor e pela inserção cada vez maior do país na lógica neoliberal de administração da coisa pública, que só fez escancarar ainda mais as já conhecidas mazelas do país. O cinema não passou ileso a esse processo e reflexos podem ser encontrados no modo como os cineastas tematizam a violência na tela. Como aponta Xavier (2006, p. 66), a atitude dos cineastas dá lugar a um cinema de tom menos “ambicioso”, não mais revolucionário, mas de “advertência diante da barbárie”. Nessa série encontra-se *O invasor*, filme no qual a violência é irradiada de todos os polos das sociedades, drama policial que choca o espectador não pela exibição direta de agressões, mas por apresentar um retrato nada positivo da sociedade brasileira.

#### 4.1 A câmera e o “olhar”

O filme de Beto Brant segue sem grandes alterações os principais acontecimentos narrados no romance de Aquino. A semelhança continua no processo de ocultação dos momentos de violência física, como analisado no primeiro capítulo desta dissertação em relação ao romance, mas agora por meio de técnicas e dispositivos da linguagem cinematográfica. Dessa forma, apesar da violência física ser elemento central no roteiro, faz-se presente mais pela ausência do que pela exploração “tarantinesca”. A diferença entre filme e romance encontra-se nos “modos” de representação da violência nos suportes distintos, cada qual com linguagem própria.

No romance, a ausência de violência física dá-se por meio de mecanismos da linguagem literária, pois é pela escolha do ponto de vista narrativo que ficamos impedidos de acompanhar os momentos de barbárie explícita. A história no livro é narrada pela personagem protagonista Ivan, mandante dos assassinatos de Estevão e Silvana, mas não realizador. É a mão de Anísio que aperta o gatilho e são seus olhos que “assistem” às cenas de brutalidade. Como nossa percepção dos crimes está circunscrita aos sentidos de Ivan, não temos acesso aos detalhes do ato. O fato da dupla de empresários, Ivan e Gilberto,<sup>14</sup> tentarem a todo momento se livrarem da

---

<sup>14</sup>O nome da personagem Alaor é alterado no filme para Gilberto ou Giba. A utilização do apelido parece oferecer uma visão mais inofensiva da personagem, acentuando o contraste entre o pai de família amoroso, o amigo de todos, e o assassino cruel e inescrupuloso.

presença perturbadora de Anísio colabora com o processo de ocultação da violência física, pois Ivan não pode nem mesmo narrar o relato de Anísio sobre os crimes, pois este não ocorre. Ivan tem conhecimento dos homicídios por meio do noticiário, por informações coletadas com os investigadores da polícia e pela confirmação de Anísio sobre a execução do que lhe fora pedido, sem muitos detalhes. Enquanto Anísio está assassinando o casal, acompanhamos Ivan, seus medos e questionamentos interiores, perambulando entre os últimos suspiros de seu casamento, idas a boates e clubes e o desconforto com a presença de Anísio na construtora.

Os pontos de vista pelos quais a história de *O invasor* é narrada são expandidos no filme, o que se deve a opções do diretor, mas também a convencionalidades da própria linguagem cinematográfica e particularidades do processo de produção da obra. Como pode ser visto em Brum (2003, p. 54), impedimentos de ordem financeira impuseram o desafio de rodar *O invasor* sem a possibilidade do jogo entre campo e contracampo, sendo os planos rodados com câmera única. A ambientação do filme também foi moldada pelas dificuldades técnicas, pois as cenas foram gravadas em locações reais, utilizando o máximo de iluminação natural. Os elementos diminuem os custos de produção e tem o efeito estético de uma maior sensação de “realismo”, aproximando o filme da linguagem do documentário.

A câmera por vezes configura-se como personagem, um observador oculto acompanhando as ações que movem o roteiro. Os enquadramentos alteram-se entre planos médios e primeiros planos, sendo raros os momentos de planos gerais. Temos uma visão claustrofóbica da metrópole: espaços fechados, câmera próxima aos atores. Na maioria das cenas a câmera é objetiva, comportando-se como um observador em terceira pessoa. No entanto, temos momentos de câmera subjetiva, apropriando-se do “olhar” das personagens. Ao contrário do que os leitores do romance de Aquino possam imaginar, a perspectiva assumida pela câmera não é a de Ivan. Se no livro o engenheiro é sempre o observador, narrando em primeira pessoa o que vê e pensa, no filme a personagem é objeto observado.

Na primeira cena do filme já é possível notar a mudança de perspectiva em relação ao romance, pois o longa inicia com câmera subjetiva pelos olhos de Anísio. A cena é consideravelmente mais curta em termos de acontecimentos narrados e diálogos quando comparada ao trecho do livro que adapta, algo comum às adaptações de romances em filme. Como citamos no segundo capítulo, o romance é um gênero narrativo mais extenso, portanto os detalhes da narrativa literária são condensados em outros elementos, visuais ou sonoros, quando transpostos na tela. Hutcheon (2013) indica algumas diferenças entre as categorias distintas do contar e do mostrar: enquanto um romance pode designar maior tempo para a

descrição dos elementos, nos filmes eles são colocados de forma simultânea para o espectador. A autora pondera sobre as dificuldades nas adaptações entre os modos interagir, contar e mostrar:

O que os videogames e experimentos de realidade virtual não podem adaptar com facilidade é aquilo que os romances são perfeitamente capazes de representar: a “res-cogitans”, o espaço da mente. Até mesmo as mídias televisiva, cinematográfica e dramática têm dificuldade com essa dimensão, pois quando a realidade psíquica é mostrada, em vez de contada, ela deve tornar-se manifesta no campo material para ser percebida pelo público (HUTCHEON, 2013, p. 38)

As diferenças entre os modos de interação certamente não significam que o romance ou o filme sejam mais ou menos aptos ao propósito narrativo, apenas que a forma como o escritor e o diretor selecionam os elementos a serem enfatizados é distinta. Uma longa descrição de paisagem pode ser transposta em uma panorâmica de alguns segundos, assim como os embates e preocupações internos de uma personagem muitas vezes são representados pela fisionomia dos atores ou pelo recurso ao *voice over*. Por ser o romance *O invasor* narrado em primeira pessoa, não causaria espanto a utilização de *voice over*, equivalente mais óbvio da narração literária em primeira pessoa na linguagem audiovisual. O filme, no entanto, não utiliza o recurso, favorecendo a expansão dos pontos de vistas pelos quais a história é acessada, não estando mais presa a visão única de Ivan.

No trecho de abertura do romance *O invasor* nos é oferecida a perspectiva do narrador, um sujeito de classe média, descrevendo um bar de periferia e as pessoas que lá estão, segundo a personagem um local “sem vocação para cartão-postal” (AQUINO, 2011, p. 9). Tomamos ciência do desconforto e medo de Ivan por meio da exposição dos pensamentos da personagem. Ivan “conta” que está desconfiado, hesita, pensa sem desistir do crime, se espanta com a empolgação do sócio em encomendar um homicídio. Temos acesso ao universo da obra pelas informações passadas por Ivan. No filme homônimo, inverte-se o ponto de vista e temos a visão de Anísio, o matador, sobre esses dois sujeitos de classe média alta estacionando um automóvel caro nas proximidades do bar, a desconfiança e o receio de Ivan e Gilberto ao aproximarem-se é perceptível nas feições dos engenheiros.

No romance, a “negociação” com Anísio é entrecortada pelos pensamentos de Ivan, nos informando sobre o incomodo de estar sentado de costas para a porta do bar, descrevendo o comportamento de Gilberto — do nervosismo inicial a uma “intimidade” com Anísio que assusta o narrador. Quando Anísio pergunta se eles gostariam que Estevão sofresse antes de

morrer, Ivan sente-se enjoado, pensa em desistir, mas o que causa maior espanto é a empolgação do sócio. Temos já no primeiro capítulo uma síntese da relação entre os dois engenheiros, Ivan mergulhando cada vez mais em paranoias e arrependimentos e surpreendendo-se com as descobertas sobre Gilberto, que aos poucos mostra-se uma figura perigosa. Durante a cena no bar, a todo momento somos lembrados do embaraço de Ivan com a situação, quase como uma tentativa de justificar ou atenuar a crueldade do ato. Quando assistimos à negociação pelos olhos de Anísio, no filme, a conversa assemelha-se mesmo a um trato comercial. Anísio não está preocupado com os pesadelos e arrependimentos que aquilo pode ocasionar nos engenheiros, preocupa-se com o pagamento e com o silêncio dos envolvidos, apenas.

Figura 8 – Ivan e Alaor encontram Anísio pela primeira vez



Fonte: O INVASOR, 2001, dir. Beto Brant

A câmera subjetiva pela visão do matador tem implicações de sentido que diferenciam o modo como a negociação é percebida nas duas obras. Tanto no romance, quanto no filme, é evidente a posição de controle que Anísio exerce, pois a personagem está em “território” próprio, pois naquele momento os “invasores” são os engenheiros. O filme concede ainda mais poder a Anísio ao colocar em sua responsabilidade o papel que no livro é ocupado por Ivan: é Anísio quem seleciona o mostrado, por seu olhar enxergamos a situação. Não temos mais contato com os julgamentos e as considerações de Ivan, o crime é encomendado sem ressalvas, tornando-o ainda mais cruel.

A segunda utilização de câmera subjetiva também se dá pela visão de Anísio, na primeira vez que o matador entra na construtora. A cena tem importância especial, pois é o momento em que Anísio literalmente “invade” o local. A câmera acompanha o olhar da personagem desde a fachada do prédio até a porta da sala de Ivan, onde o matador entra sem ser autorizado. No romance a cena ocorre de maneira distinta:

Quando cheguei à construtora, Alaor conversava com um cliente na sala que fora de Estevão, desempenhando as novas funções que acumulara. Fui para a minha sala e tentei me concentrar nas tarefas rotineiras. Eu me sentia relaxado, livre da pressão que me esmagava havia semanas. Fazia horas que não me lembrava de Estevão e Silvana. 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.

O céu e o inferno. Logo depois que Paula desligou, a secretária me avisou que havia um homem à minha espera na recepção. O nome dele? Anísio. (AQUINO, 2011, p. 69-70)

O protagonismo de Anísio ao “invadir” o local, metafórica e literalmente, é acentuado na adaptação fílmica. O matador não pede licença. Ao expandir os pontos de vista, o filme adquire a possibilidade de acompanhar o matador em momentos inacessíveis a Ivan no texto literário. De fato, a presença de Anísio é muito maior no longa de Brant do que os encontros entre matador e Ivan no romance. Poder-se-ia esperar que agora as cenas de brutalidade dos assassinatos pudessem ser observadas, mas o filme seleciona momentos de outra natureza na vida de Anísio, como no “romance” que engaja com Marina.

A relação entre Anísio e Marina é pouco explorada no texto literário. Só conhecemos o envolvimento do matador com a herdeira da construtora quando Ivan vê os dois chegando juntos na empresa: “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 o carro. Anísio e Marina” (AQUINO, 2011, p. 87). Apenas isso nos é o informado por Ivan sobre a relação, pois o narrador não tem acesso à intimidade do casal, não sabe ao certo o grau de envolvimento entre as personagens.

No filme de Beto Brant, o “romance” é melhor explorado: acompanhamos quando os dois se conhecem, afagando um cão de guarda na construtora; assistimos a sequência na qual Anísio vai à casa de Marina, levando um filhote de cachorro como presente, momento no qual sentam-se à beira da piscina e conversam sobre “energias” negativas e positivas e como as cores da casa influenciam nos tráfegos dessas energias; vemos Anísio levar Marina a um salão de beleza na periferia, local de onde o matador é expulso pela dona do estabelecimento.

São evidenciados os traços de humor na construção da personagem, percebidos não só pela relação com Marina, mas em outras passagens como, por exemplo, quando Anísio fiscaliza o trabalho dos empregados da construtora, questionando dois arquitetos sobre o porquê de uma planta arquitetônica estar cheia de “rabiscos”. Sem pedir licença, Anísio invade a construtora, impondo sua presença. Se no romance a existência do matador é sempre envolta pelo medo que Ivan tem da personagem, acentuando o lado perverso de Anísio, no filme conseguimos até mesmo simpatizar com o matador, o que também causa incômodo no espectador, que sabe dos crimes cometidos pela personagem. Se no romance Anísio é visto por Ivan como o mal encarnado, no filme a personagem torna-se mais complexa, capaz de matar a sangue frio e acariciar filhotes. A representação multifacetada do matador é elemento complicador do modo como encaramos sua presença no filme, pois é certamente mais fácil odiar Anísio quando descrito pelos olhos de Ivan. O filme humaniza o matador ao dar-lhe um maior protagonismo na história, mostrando seus desejos e ambições.

Retornamos à problemática da representação da violência e de seus agentes no cinema brasileiro. Anísio está longe dos cangaceiros revolucionários de Glauber Rocha, pois age apenas pelo bem próprio. No entanto, não conseguimos condenar completamente as motivações da personagem, dado que em uma sociedade na qual reinam os “esquemas” e as corrupções nos mais variados cenários, na qual existe todo um sistema reforçando desigualdades e protegendo as elites, o matador usa das armas que têm para conseguir uma vida melhor. No final do longa, temos uma pista de que talvez Anísio seja matador porque a violência física é a ferramenta da qual dispõe. Quando adquire posição de poder na construtora devido ao relacionamento com Marina, Anísio recusa-se a assassinar Ivan. Gilberto alerta o matador sobre os riscos de Ivan, paranoico e amedrontado, denunciar os crimes por eles cometidos. Anísio volta-se para Gilberto e diz: “Escuta, João, eu não faço mais, eu mando fazer. Tô vivendo a vida”. (O INVASOR, 2001) Eis o papel exercido pelo dinheiro no universo dos textos. A violência continua funcionando como forma de resolução de problemas, o que muda é a mão que executa o crime, sempre aquela disposta de menor poder financeiro e prestígio social. Os agentes alteram-se, mas a lógica violenta é mantida.

#### **4.2 Imagens da periferia em *O invasor***

Como apontado, a presença de espaços de violência no cinema brasileiro é extensa, o que reforça a importância do tema na filmografia nacional e reflete contextos reais de violência

urbana, já muito conhecidos pela sociedade brasileira. O processo de urbanização alterou a organização social do país e inseriu novos elementos na complicada equação da violência em contextos urbanos, alterando a forma como essas violências são apresentadas na literatura e no cinema. No passado, a violência no campo foi explorada no Cinema Novo por meio da “estética da fome” glauberiana, construindo de forma realista o espaço e os habitantes do sertão e debruçando-se sobre a discussão da pobreza e da desigualdade no país. A violência era representada na oposição entre poder do Estado e grupos de cangaceiros, ou de latifundiários contra as populações pobres do campo. A violência era utilizada pelos oprimidos como forma de resistência à uma violência maior e mais bem aparelhada.

No contexto atual, a violência encontra nos espaços urbanos novas formas de existência, momento em que o crime organizado e o tráfico internacional de drogas têm papel central na aparentemente indecifrável equação da criminalidade que, por mais complexa que se apresente, não deixa de ter raízes fincadas no problema da desigualdade de classes. Como comentamos a respeito da personagem Anísio no romance *O invasor*, no filme também não conseguimos condenar completamente as motivações do matador, mesmo que isso não o transforme em um revolucionário, nem alivie o peso dos crimes que cometeu.

A escalada de violência nas grandes cidades brasileiras resultou em uma gama de produções cinematográficas no início do século XXI relacionando violência e espaços periféricos. Obras como *O invasor* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Ônibus 174* (2002), *Tropa de elite* (2007), entre outras, constroem interpretações sobre o caos social brasileiro lançando diferentes olhares sobre os espaços de exclusão e suas relações com a criminalidade urbana. Necessário lembrar que a presença de favelas e periferias no cinema nacional não é exclusividade dos anos 2000, já na década de 1950, Nelson Pereira dos Santos insere a favela na cinematografia nacional com o filme *Rio 40 graus* (1955), assim como Rogério Sganzerla discute a imagem do criminoso urbano em *O bandido da luz vermelha* (1968).

Simultânea à presença da violência no cinema brasileiro, no início do século XXI dá-se a crescente exploração do tema por parte dos telejornais, especialmente de tipo sensacionalista que, como apontado no primeiro capítulo desta dissertação, utilizam-se das tragédias do cotidiano urbano para lucrar com as imagens de violência, alimentando preconceitos contra as camadas mais pobres da sociedade, constantemente associadas ao universo da criminalidade. Como aponta Hamburger (2007), o cinema não passa impune a problematizações sobre em que

medidas certos filmes estariam trabalhando ou não para reforçar preconceitos contra as populações mais pobres:

*O invasor, Cidade de Deus, Cidade dos homens, Carandiru, O prisioneiro da grade de ferro* são alguns exemplos, entre outros, de uma série de trabalhos que dialogam entre si na busca por expressar o drama da violência contemporânea. Espectadores na periferia discutem em que medida, ao romper o silêncio e a invisibilidade a que os pobres foram em larga medida relegados, esses filmes contribuem para fixar a imagem do favelado como marginal. Ao invés de incluí-lo plenamente, reforçariam, uma vez mais, sua identidade de excluído. Questionam a relativa homogeneidade da periferia tratada no cinema. Questionam a autoridade de diretores não oriundos da periferia para tratar do assunto. (HAMBURGER, 2007, p. 121)

Concomitante à expansão dos pontos de vista narrativos no filme *O invasor*, há o aumento da presença da periferia paulistana no longa, quando comparado ao romance homônimo. A representação da periferia dá-se, em maior parte, nos trechos em que Anísio conduz Marina pela cidade. O olhar lançado pelo filme sobre a relação violência-periferia difere de obras mais “estigmatizantes”, que associam violência e pobreza de forma exclusiva, ignorando outros fatores presentes no quadro urbano das metrópoles e na organização da sociedade brasileira em geral. Como aponta Bentes (2007), comentando sobre os filmes que tematizam a violência urbana nos anos 2000, excetuando-se *O invasor* e *Os matadores*, ambos dirigidos por Beto Brant, “a maioria dos filmes não relaciona nem a violência e nem a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média e aponta para um tema recorrente: o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si.” (BENTES, 2007, p. 249).

Em *O invasor*, apesar dos assassinatos serem cometidos por Anísio, morador da periferia, é dos engenheiros Ivan e Gilberto que surge a ideia de assassinar Estevão. Longe de uma relação dicotômica entre centro e periferia, as ligações entre as personagens desses dois ambientes confundem-se numa série de encontros que complicam a equação da criminalidade e tiram da periferia a responsabilidade exclusiva pelo aumento da violência urbana. A violência em *O invasor* é gestada no centro, que utiliza a criminalidade urbana como modo de ocultar os assassinatos arquitetados pelos engenheiros. No romance, essa tática é explicada pela personagem Anísio: “A polícia acha que foi um assalto. Você não lê jornal? Daqui a pouco eles pegam um pé de chinelo aí, botam no pau e ele assina essa bronca, vocês vão ver”. (AQUINO, 2011, p. 71).

Depois da cena em que Anísio vai à casa de Marina, as personagens saem para um passeio de carro que termina em alguma periferia da cidade de São Paulo. Durante a viagem de carro a câmera subjetiva assume a visão de Marina, menina rica, que entra em contato, provavelmente pela primeira vez, com aquelas regiões da cidade. Temos longos *travellings* mostrando os bairros, os muros pichados, as pessoas trabalhando e vivendo. A linguagem se aproxima do documental, a câmera registra a vida dos moradores em um dia qualquer.

A primeira parada da dupla ocorre na citada cena do salão de beleza. Quando a cabeleireira recusa o pedido de Anísio – cuidar dos cabelos de Marina – a reação do matador choca não pela violência esperada, mas pela ausência de violência. Anísio apenas diz que a mulher ainda o verá “fazendo o cabelo no Jassa”, em referência ao famoso cabeleireiro paulistano, e sai do local. Acompanhando Anísio, entramos em contato com um cotidiano “comum” e com as relações mantidas pelos habitantes do bairro onde o matador reside. Contrariando qualquer expectativa de assistirmos cenas de brutalidade, algo que a expansão dos pontos de vista narrativos torna possível, o filme mostra Anísio em momentos de outra natureza.

A segunda parada da dupla Anísio e Marina acontece em um bar. A cena tem tom distinto do trecho de abertura do longa, que também se passa em um bar. No trecho inicial do filme, paira a impressão de perigo e tensão, Anísio chega a ameaçar os engenheiros quando levanta a suspeita de Ivan, mudo, ser um policial. Agora, o clima é de descontração e de contato com o desconhecido, momento no qual Marina conversa com os frequentadores do local. Anísio deixa Marina sozinha no bar e vai ao encontro de um traficante local. Quando retorna, leva Marina até um campo aberto, local afastado. Marina questiona Anísio se o lugar não seria perigoso, mas a personagem nega e afirma que eles estão no “paraíso do morro”. A cena remete de forma irônica a um “clichê” do cinema hollywoodiano, no qual um casal de namorados estaciona o carro em uma colina com vista para a cidade.

A relação entre periferia e violência em *O invasor* difere de outros filmes do período, como no caso de *Cidade de Deus*, por exemplo. Se no longa de Meireles assistimos a cenas de extrema crueldade, tendo como pano de fundo a periferia e o tráfico de drogas, em *O invasor* esses elementos são lidos dentro de outra chave. A periferia no filme é mostrada, sim, como local de pobreza e carências estruturais, mas a associação com a criminalidade violenta não é direta, e nem poderia ser, pois nas obras, romance e filme, a violência se dá em todos os locais, irradiando de todos os polos e classes sociais. Em *O invasor* a periferia é mostrada como uma localidade comum onde pessoas trabalham e vivem, têm seus amigos e desafetos. O tráfico de

drogas também está presente, não em conflitos armados entre polícia e traficantes, mas como uma realidade quase orgânica da vida na metrópole.

Se o tráfico de drogas aparece apenas como pano de fundo, o uso de substâncias entorpecentes é colocado em primeiro plano no filme. As drogas operam como um elo entre o “casal” Anísio e Marina. Eles fumam maconha juntos na mansão de Marina antes de saírem em direção à periferia, cheiram cocaína na cena de sexo no carro, Marina apresenta Anísio ao mundo das drogas sintéticas quando os dois frequentam as “baladas” eletrônicas da noite de São Paulo. Dessa forma, o filme não lança um olhar condenatório sobre o tema, aproximando-se mais de uma constatação sobre como nos dois extremos da cidade, entre ricos e pobres, independentemente de faixa etária, as drogas estão presentes.

A relação entre Anísio e Marina é formada pelos contrastes entre o mundo de classe-média alta da moça, com casas espaçosas e de muros altos, e o mundo de Anísio, de descaso estrutural quase completo por parte do poder público. Temos uma espécie de jornada de descobrimento dupla, na qual Anísio apresenta a periferia à Marina, enquanto a jovem apresenta Anísio aos luxos da vida com dinheiro na metrópole. Enquanto Anísio é praticamente “enxotado” de um salão de beleza, Marina tem cabeleireiro particular em casa. Marina conduz o matador por outros ambientes, levando-o a festas de música eletrônica, regadas a drogas sintéticas.

Alguns autores descrevem a personagem Marina como metonímia para a juventude das classes socioeconomicamente favorecidas: ignorando completamente o mundo a sua volta e envolvendo-se em uma relação com o assassino de seus pais, Marina transparece sua despolitização. Segundo Nagib (2006, p. 177), “Marina, vivendo só de diversão e movida a drogas e baladas, num tempo desprovido de propostas políticas, é talvez a principal revelação do filme enquanto sintoma do capitalismo tardio”. Se a geração de Ivan, Gilberto e Estevão é apresentada como corrupta e inescrupulosa, colocando o lucro acima de tudo e todos, a geração futura, por meio da construção da personagem Marina, é mostrada como hedonista e despolitizada. O último plano do filme é especialmente irônico quando lido dentro desta chave, pois o filme termina com a imagem de Marina dormindo calmamente, enquanto Ivan é provavelmente assassinado. O sono de Marina poderia então ser interpretado como a inocência, ou falta de preocupação, da juventude em relação ao caos político e social no qual o país se encontrava no momento. Anísio e Gilberto triunfam enquanto Marina segue desconhecendo os crimes cometidos por eles.

### 4.3 Música

A chegada do som ao cinema foi vista com desconfiança por teóricos e críticos que defendiam a ideia da imagem em movimento como fator distintivo do cinema em relação a outras artes. Como citado no capítulo anterior, foi pelo substrato imagético que Epstein definiu a “fotogenia” como a especificidade do meio. No entanto, mesmo antes das faixas sonoras serem inseridas na diegese dos filmes, era prática comum as reproduções serem acompanhadas de orquestras ou outros grupos musicais. O som no cinema pode ser dividido em diversos elementos, como diálogos provindos dos personagens, ruídos ou outros sons do ambiente no qual a história se passa, ou a música, que pode ou não estar inserida na diegese, isto é, originada de algum elemento da *mise-en-scène*, como rádios, televisores, músicos, ou fonte não identificada. (STAM, 2013)

O papel das músicas na construção de sentidos nos filmes é tema ao qual, cada vez mais ao longo da história do cinema, teóricos e cineastas dedicaram-se a entender. De acompanhamento sonoro nas exhibições do cinema mudo à parte constituinte da linguagem cinematográfica, é de conhecimento geral o modo como a música tornou-se componente chave na condução das emoções dos espectadores. Embora a utilização de trilha musical não diegética pareça, em um primeiro momento, reforçar o carácter “anti-ilusionista” nos filmes, Stam (2013) argumenta na direção oposta, apontando a música como elemento favorecedor de um realismo de “resposta subjetiva”:

A música do filme, tal como a montagem, é um dos procedimentos que, à primeira vista, podem parecer antinaturalistas, mas que, ao fim e ao cabo, são reintegráveis por uma estética naturalista. Em um exame mais superficial, toda a música não imediatamente ancorada na imagem (ou seja, cuja fonte não está nem presente nem implícita na imagem) pareceria, por definição, ser anti-ilusionista. O cinema convencional, entretanto, frequentemente substitui o realismo superficial da aparência visual pelo realismo decididamente mais persuasivo da resposta subjetiva. As trilhas dos filmes dramáticos hollywoodianos lubrificam a psique do espectador e azeitam as engrenagens da continuidade narrativa; a música vai diretamente à jugular das emoções. (STAM, 2013, p. 245)

Em *O invasor*, as músicas são utilizadas em momentos específicos. Na maior parte do tempo, o filme conta apenas com os diálogos entre as personagens e sons do ambiente, sem acompanhamentos musicais, construindo uma ausência que reforça a presença das músicas quando elas são inseridas. No filme de Brant a música funciona de maneira distinta do encontrado nas produções *mainstream* do cinema hollywoodiano, nas quais as trilhas musicais

estão sempre presentes, mesmo que em segundo plano, servindo de acompanhamento dramático para reforçar os “sentimentos” evocados pelo cineasta nos espectadores: agitação nas cenas de ação, tristeza no falecimento de uma personagem querida, grandeza em momentos épicos, assim por diante. Em *O invasor*, mesmo operando na acentuação de “emoções” quando utilizadas, as músicas também parecem exercer função “opinativa” em relação ao mostrado, fornecendo interpretações acerca dos acontecimentos e adicionando mais uma camada de sentido às cenas.

As duas primeiras inserções musicais no longa estão “ancoradas na imagem”: são músicas instrumentais, trabalhando de forma mais usual na composição da cena e servindo de acompanhamento sonoro às imagens. A primeira música aparece na ida de Gilberto e Ivan a um bordel, o qual Ivan posteriormente descobre pertencer a Gilberto. A música está no plano de fundo da cena, sendo emitida pelas caixas de som do local. Quando Ivan é levado até um quarto por Andressa, uma das prostitutas que trabalham na boate, a faixa musical gradualmente aumenta durante a curta cena de sexo entre Ivan e a mulher. Após essa pequena inserção, as músicas desaparecem por mais de dez minutos, retornando na cena em que Ivan está em um bar, ainda aguardando notícias sobre o crime encomendado. Novamente temos música instrumental: um solo de guitarra em estilo “psicodélico”, reforçando o sentimento de “transe” no qual a personagem encontra-se, já arrependido do crime encomendado, mas impedido por Gilberto de cancelar o “negócio”. As cenas de Ivan no bar são alternadas com outros dois momentos, em montagem paralela: Estevão numa partida de futebol com amigos e Gilberto contando a história dos três porquinhos para a filha, em cena de extrema ironia. A música nos trechos em que Ivan aparece entra em contraste com ausência de música dos trechos de Gilberto e Estevão. As inserções musicais são colocadas em momentos de grande emoção da personagem: na cena de sexo e nos momentos de tensão que antecipam a morte de Estevão.

A montagem paralela das três cenas citadas indica diferenças no comportamento de Ivan e Gilberto. Enquanto Estevão termina a partida de futebol com os amigos, depois da qual é provavelmente assassinado, Gilberto tem uma noite feliz e tranquila com a família, contando historinhas para a filha pequena, expondo a completa falta de remorso da personagem em relação ao crime. Enquanto Gilberto é representado como um sujeito alegre, um pai de família exemplar, amado pela esposa, Ivan é retratado de forma oposta: o casamento com Cecília está nos últimos suspiros, tem uma amante, não consegue relacionar-se nem mesmo com os funcionários da empresa. A escolha pela montagem paralela reforça a comparação entre as personagens, apontando como Gilberto, por não demonstrar qualquer arrependimento, consegue manter uma vida aparentemente feliz, e Ivan, que se arrepende do crime, entra em

uma espiral de paranoias e revezes. A inserção musical, em volume alto nas cenas de Ivan, cria contraste entre a vida tranquila e organizada de Gilberto, e a conturbada mente de Ivan.

Na terceira ocasião em que a música surge no filme, temos enfim a presença do caráter “opinativo”. Ivan telefona para Gilberto de madrugada, informando que os corpos de Estevão e Silvana foram encontrados. Gilberto abre um sorriso após desligar o telefone, sons de guitarras distorcidas aumentam gradualmente, cortando para a cena dos dois engenheiros no local onde os corpos foram encontrados pela polícia. A cena “choca” não pela exposição das vítimas, o que não ocorre devido ao já citado processo de ocultação das violências físicas, mas pelo comportamento de Gilberto. Aos prantos, o engenheiro abraça o pai de Estevão, põe as mãos na cabeça e anda de um lado para o outro transparecendo uma profunda tristeza pela situação. Outro corte nos leva para a cena do velório, as personagens todas vestidas de preto em volta do caixão e Gilberto novamente chorando nos braços de sua esposa. Após a sequência do velório, há um novo corte para um plano em visão subjetiva pelos olhos de Anísio, na comentada cena em que o matador invade a construtora.

Figura 9 – Os corpos de Estevão e Silvana são encontrados.



Fonte: O INVASOR, 2001, dir. Beto Brant.

Os três momentos – encontrando os corpos, o velório e a invasão de Anísio – são acompanhados pela música “Ninguém Presta”, da banda de *trash metal* brasileira Tolerância Zero. A faixa apresenta guitarras e vocais distorcidos, a letra é forte e fala sobre como ninguém é digno de confiança na metrópole, acentuando a ironia do modo como Gilberto chora a morte

de Estevão. Assistimos as cenas embalados pelo refrão, que repete diversas vezes a mesma sentença: “Bem-vindo, ao pesadelo da realidade, playboy”. Pela primeira vez, já passados mais de vinte minutos do longa, temos inserção de música não ancorada na diegese. As palavras emitidas com ferocidade pelo vocalista parecem oferecer uma interpretação sobre as imagens: naquela história, nenhuma personagem “presta”, e o refrão demarca o ponto de não retorno para os dois engenheiros. A partir daquele momento inicia-se a derrocada de Ivan, pois a personagem torna-se cada vez mais perturbada pela presença de Anísio, deparando-se com uma realidade violenta na qual ninguém é digno de confiança, ninguém presta. Ao som de “Ninguém Presta”, Ivan é apresentado ao “lado podre da vida”. A utilização de música não ancorada na diegese, em volume alto, chama atenção para a canção e sua letra, que oferece uma interpretação sobre as imagens assistidas.

A escolha dos estilos musicais demarca os dois “mundos” apresentados no filme: periferia e centro. Se o rap é o representante da periferia e acompanha a personagem Anísio, o rock é a trilha sonora da decadência de Ivan. Uma segunda música da banda Tolerância Zero é tocada no filme: uma sequência em montagem paralela, mostrando Ivan dirigindo seu carro pelas ruas da cidade, após descobrir que Paula, sua amante, é na verdade uma prostituta contratada por Gilberto para vigiá-lo, enquanto Anísio e Marina fazendo sexo, marcando o fortalecimento da relação entre as personagens e a consequente tomada de poder de Anísio na construtora. A alternância enfatiza a inversão de poder ocorrida na trama, pois agora é Anísio quem dá as cartas, não mais pela violência potencial que carrega, mas pelo poder adquirido na empresa. Ivan, antes mandante de assassinato, transforma-se na possível vítima de Anísio e Gilberto. A música “Azar” acentua a mudança de posições ao falar da relação entre dinheiro e poder, indicando como as posições de poder são transitórias e perigosas:

Às vezes não se consegue fugir do azar / Sinto lhe dizer, otário / Às vezes não  
se pode fugir do azar / Prejuízo tá fudido / Acredita no dinheiro e na felicidade  
cuzão? / Cartas na mesa, sua alma em jogo / Já que o dinheiro te faz tão feliz  
/ É melhor não acreditar no azar (TOLERÂNCIA ZERO, 2002)

Outra inserção de rock acontece nos momentos finais do longa, quando Ivan envolve-se em um acidente de carro. A personagem desce do carro com uma arma na mão e ameaça os dois homens que estavam no outro veículo. Com a perna machucada, Ivan perambula pela cidade aparentando estar em estado de transe. Depois descobrimos que Ivan foi terminar seu trajeto em uma delegacia de polícia, confessando todos os crimes cometidos e entregando os nomes de Gilberto, Anísio e Norberto, o delegado. Durante a sequência em que acompanhamos

Ivan pela cidade, o refrão da música “Vai explodir”, do grupo de rap Pavilhão Nove, mistura rap e rock para discutir os problemas sociais causados pela lógica capitalista: “Boom!! A bomba vai explodir / Ninguém vai te acudir / Sociedade destrói sua vida / Capitalismo por aqui suicida” (PAVILHÃO NOVE, 2002).

A música é a trilha sonora da derrocada de Ivan, pois a personagem já não vê saídas: Gilberto e Anísio podem assassiná-lo, separou-se da esposa e descobriu que Paula, com quem planejava fugir, estava a serviço de Gilberto. A letra da música tematiza problemas sociais ao referir-se à violência urbana e a garotos descalços nos bueiros, lembrando o caráter suicidário da lógica capitalista em países de Terceiro Mundo. Na história acompanhada é a ganância por lucro e poder que coloca Ivan naquela situação, pois o engenheiro tinha uma vida confortável, que a tentação a fez parecer insuficiente.

Enquanto o rock é associado ao crime e à descida ao inferno de Ivan, o rap surge como contraponto ao acompanhar Anísio. Na cena em que a personagem conduz Marina pelas ruas da periferia de São Paulo, escutamos “Na Zona Sul”, composição de Mauro Matheus dos Santos, o Sabotage, que além de atuar no filme, se auto representando, também é um dos responsáveis pela premiada trilha sonora do longa. A linguagem da cena é uma mistura entre documentário e clipe de música. A câmera passeia pelas ruas da cidade capturando as pessoas em suas vidas cotidianas. As sequências contrastam com o trecho anterior, no qual Anísio vai à casa de Marina.

Figura 10 – Anísio na casa de Marina



Fonte: O INVASOR, 2001, dir. Beto Brant

Figura 11 – Anísio leva Marina à periferia



Fonte: O INVASOR, 2001, dir. Beto Brant

Na primeira imagem Anísio é o objeto destoante no enquadramento, um ponto azul e cinza na imensidão branca da faixa da casa, que ocupa todo o quadro. Elemento de contraste, Anísio já aparenta ser o dono do local. Quando entra na casa, é recebido pela empregada, que pede para que aguarde por Marina. Sozinho, Anísio analisa o ambiente, observa as peças de decoração, como se estivesse entrando em um mundo desconhecido, encontrando novidade em todos os detalhes.

Quando a visita de Anísio termina, temos a sequência com as duas personagens no carro de Marina, momento no qual escutamos a música de Sabotage que discute o “cotidiano difícil” na Zona Sul da cidade. O contraste entre a São Paulo dos engenheiros e Marina com a de Anísio e Sabotage dá-se não só pelas imagens, mas também pela trilha escolhida. O rap é o componente musical da cultura hip-hop, importante manifestação cultural nas periferias de São Paulo. Como aponta Silva (1998), ao falar sobre o desenvolvimento do rap na cidade de São Paulo:

As transformações mais gerais que atingiram a vida urbana sempre foram tematizadas pelos rappers em outros contextos, inclusive o movimento hip-hop estruturou-se inicialmente como uma alternativa no plano cultural juvenil às novas realidades colocadas pela metrópole nova-iorquina. Em São Paulo não foi diferente, desde o disco *Hip Hop Cultura de Rua* (Eldorado, 1988), a vida na cidade foi incorporada como um dos principais temas das músicas. Tratava-se inicialmente de narrar experiências que estavam se desenvolvendo no centro urbano. A partir dos anos 90, as coletâneas e os álbuns solos voltaram-se de forma mais direta para o cotidiano dos bairros periféricos.

Problemas relacionados à violência policial, às drogas, ao preconceito racial passaram a ser tematizados e referenciados na experiência direta dos rappers. (SILVA, 1998, p.131)

A música de Sabotage tematiza o cotidiano violento na metrópole, o problema das drogas, o abuso policial, o preconceito, a corrupção. Descreve os moradores da periferia como “povo inibido”. Principais prejudicados pelos esquemas entre poder público e grandes empresas, como é caso da história que acompanhamos, quantos talentos, como Sabotage, não acabam se perdendo para a violência. O crime em *O invasor* é motivado pela ganância dos engenheiros e, a partir dos olhos de Marina, conduzida por Anísio pelas periferias da cidade, conhecemos os efeitos daquela ganância:

Absurdo, não me iludo no subúrbio / Dinheiro sujo, constantemente nos trai no futuro / Falsos amigos e aliados pensando em ganhar / Não adianta passa pano, o pano rasga / Mundo cão, decepção constrói, transforma / A pivotada da quebrada num transporte pra droga / Zona Sul, conheço um povo todo inibido / Tanta promessa, enrolação, acaba nisso (SABOTAGE, 2002)

A música de Sabotage acompanha as imagens. A canção não é interrompida em nenhum momento por diálogos ou outros sons ambientes, como se estivéssemos assistindo ao clipe da música. Da fusão entre música e imagem surge a função interpretativa da canção, que oferece uma leitura sobre a história narrada. Pelos olhos de Marina, em câmera subjetiva, entramos em contato com um outro lado da cidade, até então não mostrado, enquanto a letra remete aos problemas sociais vivenciados pelos moradores da periferia.

Outra música de Sabotage é utilizada na celebrada cena em que Anísio leva um amigo rapper até a construtora, pedindo para que Ivan e Gilberto financiem a carreira do cantor. Sabotage, interpretando-se, canta um trecho de “Um bom lugar” até ser interrompido por Gilberto. No CD com a trilha sonora do filme, os diálogos das personagens estão presentes nas faixas, inserindo o CD no conjunto de obras que configura a adaptação de *O invasor*, ainda que como obra secundária. No álbum podemos acompanhar a conversa de Anísio com os engenheiros, apresentando Sabotage como uma promessa musical e pedindo para que Sabotage cante o trecho de “Um bom lugar”. Gilberto interrompe o cantor, que responde: “É mano, o cara tá desgostoso da vida e não curte um rap”. O instrumental inicia e temos a música *O invasor*, feita para a trilha sonora do filme.

A música *O invasor* fala da relação próxima com a criminalidade: “O Crime não é mel, a boa ou então o céu / É zona sul, é impossível não lucrar com o papel”; apontando a desigualdade entre as classes sociais dentro da cidade:

Favela só falta água, quando chove ela alaga / Puta sol, vem o boy e sua mina pra praia (Putz que raiva) / Além deles na quebrada, o mostruário do puteiro é o meu Brasil brasileiro / Hoje o inverso e a mídia aqui é nosso refém / Seus filhos quer comer, doutor? / Os meus filhos também / A gente reza, ora, implora, diz amém, amém, amém (SABOTAGE, 2002)

A letra parte do local, a Zona Sul da cidade de São Paulo, para explorar uma realidade global: “Não sei quem mata mais: a fome, o fuzil ou o ebola / Quem sofre mais: os pretos daqui ou os de Angola?”. A música expande o horizonte de desigualdades ao mostrar como as realidades de violência e privação de direitos ainda se efetuam em vários locais ao redor do globo. O rap é apontado como fator de continuidade:

Sobrevivente é o Rap, sempre tá com nós / Estrelas, nasce, cresce, evolui e morrem / Nos astros, aos olhos das câmeras, universo fome / Galáxia, telescópio espacial, sinais digitais / Da atmosfera terrestre, corpos celeste, peste, se espalham no ar / A Via Láctea e Andrômeda querem se chocar / Será efeito das lentes gravitacionais? / Cinquenta mil anos luz é longitude demais, satélite Hubble / Não sou robô, se canto encanto (SABOTAGE, 2002)

No “universo fome” espalham-se os sinais digitais, símbolos de progresso científico, mas também da vasta penetração da mídia na vida das pessoas, que utiliza a fome e a miséria como formas de espetáculo diante das câmeras. A arte surge como elemento perene com o qual as pessoas podem sempre contar. O refrão da música faz referência ao filme ao citar o “invasor”: “Corre perigo, o invasor vacilou, presa fácil virou”, no entanto, trocando a palavra “invasor” por “predador” nas repetições do refrão, indicando a alternância de poder entre Anísio e Ivan.

Lucia Nagib (2006) analisa os elementos de distopia presentes em *O invasor*. A autora questiona até que ponto o filme, recebido pela crítica como uma chocante constatação de um Brasil sem saídas, deve ser considerado como documento ou como ficção. Nagib indica o aspecto de irrealidade da personagem Anísio, infiltrado na vida de Ivan e Gilberto sem grandes impedimentos, quando, na realidade, sabemos que a divisão que separa ricos e pobres nas metrópoles brasileiras é apoiada por uma série de “mecanismos de defesa da classe dominante”. (NAGIB, 2006, p. 161)

A autora tece alguns comentários sobre a cena em que Anísio invade a construtora, mostrada por meio de câmera subjetiva, como comentamos anteriormente. Nagib (2006, p. 167)

argumenta sobre como a utilização do plano sequência, comumente associado a uma estética cinematográfica realista, atua de forma contrária ao criar clima de suspense e romper com a linguagem documental. A “irrealidade” do plano sequência talvez esteja associada ao carácter inverossímil da cena, que dificilmente ocorreria fora do mundo fictício criado por Aquino e Brant. Como aponta Nagib:

Embora as técnicas documentais do filme procurem naturalizar as ações desse personagem diabólico, tornando-o verossímil, nenhuma delas seria concebível num contexto real. Anísio, estranho como é, penetra numa empresa privada sem se identificar e, em lugar de ser interpelado, angaria o respeito de todos os funcionários e mesmo do cão Rottweiler, treinado para atacar intrusos como ele. (NAGIB, 2006, p. 162)

Quando Anísio leva Sabotage à construtora, o plano sequência e a câmera na mão também são utilizados, causando contraste parecido. Não fosse a situação mirabolante na qual Ivan e Gilberto encontravam-se, quais as chances de um rapper como Sabotage, “negro, magro e desdentado” (NAGIB, 2006, p. 174), conseguir adentrar aquele ambiente sem ser barrado pela segurança? Não é inverossímil, nem causa espanto, a reação dos dois engenheiros, visivelmente incomodados. Não sabemos se mais pela presença do matador ou de Sabotage.

Figura 12 - Sabotage canta para Ivan e Gilberto



Fonte: O INVASOR, 2001, dir. Beto Brant

O filme *O invasor*, ao expandir os pontos de vistas narrativos, constrói uma interpretação sobre a convivência conflituosa das diferentes classes sociais na metrópole. Se no romance a representação das personagens subalternizadas – Anísio, os serventes da construtora, Cícero, Claudinho, Edésio, a vendedora de chocolates – está sempre filtrada pelos olhos, voz, visão de mundo e preconceitos de Ivan, pertencente à elite do empresariado paulistano, no filme de Brant essas personagens apresentam-se sem intermediários.

Na utilização de elementos próprios da linguagem cinematográfica, como a montagem, a música e a alternância de pontos de vista proporcionada pela movimentação da câmera, o filme expande o universo do livro e representa a periferia e seus moradores sem a mediação de Ivan. No romance, como discutimos, o narrador até reconhece a existência das desigualdades, mas não demonstra qualquer tentativa de mudança da realidade. No filme, as personagens subalternizadas podem falar por si mesmas, podem até cantar. Ao dar continuidade ao processo de ocultação de violências físicas, já encontrado no romance, o filme permite a percepção de violências mais sutis. A seleção dos momentos em que Anísio é mostrado também fortalecem essa percepção, pois não remetem ao assassino cruel, que existe, mas ao homem comum. Se a ascensão de Anísio, como bem lembrou Nagib (2006), só parece possível dentro do mundo ficcional criado no filme, as desigualdades entre os moradores da metrópole e a falta de escrúpulos de Ivan e Gilberto parecem mais ancorados na realidade. O efeito de choque causado no espectador é construído mais por uma amarga constatação de um caos urbano sem saídas, do que pela exploração banalizada dos crimes e da violência urbana.

#### **4.4 Paratextos: DVD e CD**

No segundo capítulo desta dissertação analisamos os paratextos editoriais das duas edições do romance *O invasor*. A primeira edição é lançada em 2002, acompanhando a estreia do filme homônimo nas salas de cinema, apresentando uma concepção editorial que valoriza o processo de adaptação interartes entre romance e filme. A segunda, de 2011, é lançada pela editora *Companhia das Letras*, afastando-se do texto cinematográfico ao não fazer referência ao filme na capa ou no interior do objeto livro.

Gostaríamos de comentar brevemente sobre alguns paratextos que acompanham o texto fílmico, indicando como a escolha das imagens de divulgação do longa já apontam para a maior presença da personagem Anísio no filme, quando comparado ao romance. Enquanto na capa da primeira edição do romance *O invasor* temos estampado o rosto do ator que interpreta Ivan, na

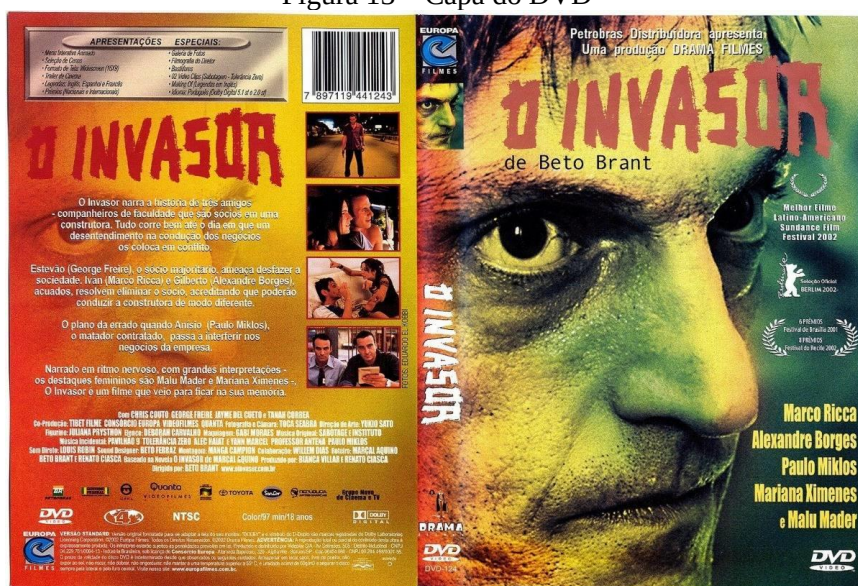
capa do DVD e do álbum com a trilha sonora do filme, a imagem escolhida é a do rosto do ator Paulo Miklos, intérprete de Anísio no longa. Quando lembramos do modo como os textos foram produzidos/adaptados, a escolha dos paratextos prova-se importante, pois o filme já existia quando a primeira edição do romance foi produzida, o que possibilitaria a utilização do rosto de Miklos na capa da primeira edição romance. A diferença das imagens marca a mudança de ponto de vista e o maior protagonismo de Ivan no texto literário.

Uma primeira possibilidade para a escolha de Miklos na capa do DVD e nos posters de divulgação seria mercadológica, pois o cantor, apesar de ator estreante, é figura conhecida no país pela longa carreira que mantém na banda *Titãs*, aparecendo regularmente em programas de televisão. Antes de nos atermos a outras possibilidades, atrelar a imagem de Miklos ao DVD, e principalmente ao álbum com a trilha sonora do filme, não deixaria de aumentar a visibilidade dos produtos.

No entanto, assim como discutido a respeito da utilização do rosto de Marco Ricca na primeira edição do romance, a opção por Miklos nos materiais de divulgação e nas capas do DVD e do CD oriundos do filme, não parece ter sido pautada exclusivamente por motivações de ordem econômica. O trabalho de edição da imagem, que ilumina o rosto do ator com as cores verde, amarelo e vermelho, lembra as luzes das festas eletrônicas as quais a personagem frequenta com Marina no filme, ao mesmo tempo em que podem ser relacionadas às cores da bandeira brasileira, com o verde e o amarelo, e ao sangue, pela cor vermelha. A imagem do matador iluminada por essas três cores não deixa de oferecer uma chave de leitura da obra, indicando como o filme oferece ao espectador uma face sombria e violenta da sociedade brasileira. Como já apontamos, a escolha pelo intérprete de Anísio indica o maior protagonismo do matador no texto fílmico.

Além do filme *O invasor*, o DVD também contém: um pequeno documentário que acompanha o processo de filmagem do longa; algumas cenas de bastidores, com as orientações de Brant aos atores e aos câmeras; trailers dos dois filmes anteriores dirigidos por Beto Brant (*Matadores* e *Ação entre Amigos*); e dois videoclipes (“Um bom lugar”, de Sabotage, e “Ninguém Presta”, da banda Tolerância Zero). A inserção dos videoclipes cria relações com o álbum contendo a trilha sonora do filme, que foi lançado alguns meses após a estreia do longa.

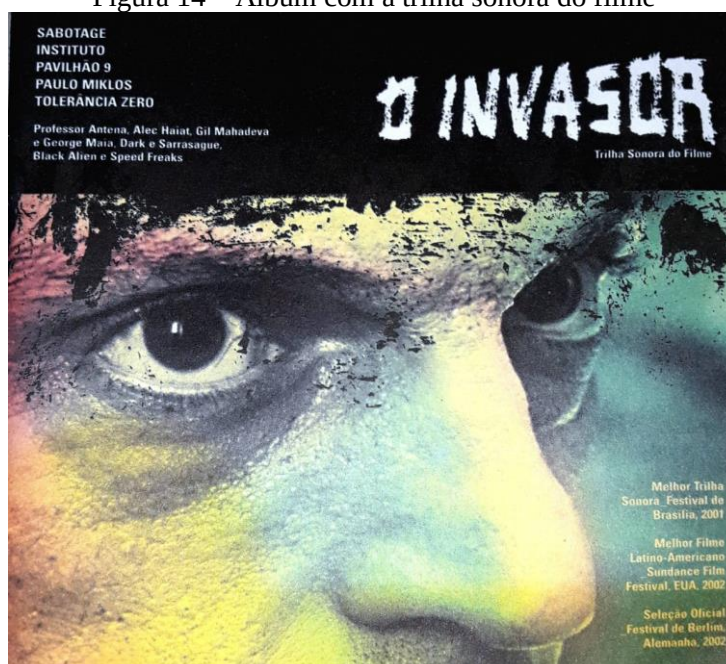
Figura 13 – Capa do DVD



Fonte: O INVASOR, 2011, capa do DVD

O CD com a trilha sonora do filme também utiliza o rosto de Miklos na parte externa, assemelhando-se ao DVD. No interior da embalagem encontramos, além do CD, um folheto destacável contendo o nome das músicas e dos atores responsáveis por cada faixa. A relação entre o romance e o filme é explicitada no folheto, que contém informações sobre a longa-metragem, como o nome do diretor, dos roteiristas, dos produtores e informa ser o filme uma adaptação de uma novela, de nome *O invasor*. O nome das faixas e dos compositores ocupam um pequeno espaço nas folhas, que são preenchidas por quadros do filme. Como comentamos, são inseridos diálogos do filme nas faixas que compõem o álbum, criando mais um elo entre o álbum e o filme. Esses elementos possibilitam questionar se o CD, lançado alguns meses após a estreia do longa, não estaria inserido no conjunto de textos que compõe as obras *O invasor*, ainda que como elemento acessório. Além da inserção dos diálogos do filme nas faixas, a escolha da capa e o encarte interno parecem reproduzir o mesmo procedimento realizado na primeira edição do romance, fortalecendo o elo com o texto cinematográfico por meio de paratextos.

Figura 14 – Álbum com a trilha sonora do filme



Fonte: Álbum *O invasor*, 2001, capa (Sabotage, Instituto, Black Alien, entre outros)

Quando o CD é inserido em um computador, podemos acessar outros elementos que ligam o álbum ao filme. Assim como o DVD contém extras, o CD nos oferece um menu no qual podemos navegar entre: uma imagem de introdução que é um recorte da foto da capa do CD; as fichas técnicas do filme e do álbum; um menu com todas as faixas, contendo as informações sobre as músicas (autor, mixagem, estúdio responsável etc.) enquanto as faixas são reproduzidas; uma seção dedicada ao videoclipe da música “Um bom Lugar”, de Sabotage, dirigido por Beto Brant; as imagens e quadros do filme que compõem o folheto do álbum; uma página com hiperlinks para os sites da produtora do álbum e para o site do filme *O invasor*; uma página com hiperlink para o site no qual podemos comprar outros álbuns produzidos pela YBmusic. Não apenas nos elementos externos ao objeto, mas também em paratextos que compõem os dados inseridos no CD, temos referências diretas ao filme de Beto Brant, novamente fortalecendo a ligação entre filme e álbum.



o público, conseguem lidar, com um arremate medonho e exagerado que se encaminha, mais ou menos, para onde já se esperava”,<sup>16</sup> no entanto, o crítico considera que o “deleitável retrato de Zem sobre o mal supremo quase vale o preço de admissão – é talvez a coisa mais próxima que o cinema francês já chegou, ao menos recentemente, da presença de Robert Mitchum ou Robert De Niro nas duas versões de *Cabo do Medo*”.<sup>17</sup> Fabien Lemercier escreve uma crítica<sup>18</sup> mais favorável, indicando como o filme tem elementos que lembram o cinema independente americano e as tragédias gregas. Para o crítico, a obra é um interessante filme *noir* situado em uma ensolarada localidade litorânea no sul da França, apontando como “[...] o hiper-realismo beirando a bizarrice que o filme exhibe (também no aspecto visual, com azuis metálicos contrastando com ambientes ensolarados) é muito adequado para um filme *noir* [...]”.<sup>19</sup>

A adaptação segue as ideias gerais do roteiro escrito por Brant, Aquino e Ciasca, mas faz algumas alterações importantes. Como analisamos, o filme brasileiro cria um retrato sombrio e claustrofóbico da cidade de São Paulo, em algumas cenas as imagens são propositalmente granuladas, passando a sensação de um mundo que se altera e desfaz constantemente. Por impedimentos de ordem financeira, o longa de Brant foi rodado de modo a aproveitar ao máximo a iluminação natural, portanto as cenas noturnas e as que se passam nos bares e boates são sempre escuras. O filme francês vai na direção oposta e adota um visual “iluminado”, a cena em que o matador é contratado pela dupla de engenheiros não acontece em um bar de periferia, mas no carro dos sócios, estacionado em uma localidade afastada da cidade, em plena luz do dia.

No filme de 2001 a contratação de Anísio é sucedida por imagens de uma São Paulo noturna e caótica, de dentro do carro a câmera filma as ruas, as marginais e os tuneis da cidade durante a noite, enquanto os sócios se deslocam até a casa de prostituição da qual Gilberto é um dos donos. Na refilmagem, a diferença visual é notada logo nas cenas iniciais, pois ao contrário do que vemos no filme brasileiro, a contratação do matador é sucedida por uma série de planos gerais, filmados longe do carro, de altura de onde é possível contemplar uma paisagem de lagos

---

<sup>16</sup> “ultimately proves too much to handle for the characters and, at times, for the viewer, with the film’s grisly and overheated denouement heading more or less where you expect” (Ibidem)

<sup>17</sup> “Zem’s delectable portrayal of supreme evil is nearly worth the price of admission — it’s perhaps the closest thing French cinema has ever come, at least recently, to the presence of Robert Mitchum or Robert De Niro in either *Cape Fear*” (Ibidem.)

<sup>18</sup> Review: *Persona non Grata*. Disponível em: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/375167/>, acesso em 05 de dezembro de 2020.

<sup>19</sup> “[...] the hyperrealism verging on bizarreness that the film exudes (also on a visual level, with its metallic blues contrasting with the sun-kissed surroundings) is very fitting for a film noir [...]” (Ibidem.)

durante o dia. Os planos acompanham o carro pela paisagem, temos uma sequência de pássaros sobrevoando as águas e a visão da cidade, momento em que sobem os créditos com o nome do diretor, uma menção ao filme brasileiro e ao diretor Beto Brant e depois, em letras grandes, o nome do filme a que estamos assistindo: *Persona non grata*.

Figura 17 – Planos após a contratação do matador



Fonte: PERSONA NON GRATA, 2019, dir. Roschdy Zem

Figura 18 – Plano da cidade



Fonte: PERSONA NON GRATA, 2019, dir. Roschdy Zem

A música, elemento sobre o qual nos debruçamos na análise do filme brasileiro, é empregada de modo distinto por Zem, operando mais como acompanhamento musical que tenta conduzir a emoção dos espectadores, do que como “comentário” a respeito das cenas. Em nossa análise do filme brasileiro, discorreremos sobre a sucessão de cenas em que Ivan e Alaor vão até o local onde o carro de Estevão foi encontrado, a sequência mostrando o velório e a cena da

“invasão” de Anísio na construtora. Os três momentos são unidos pela música “Ninguém Presta”, do grupo Tolerância Zero, que realiza um comentário a respeito das imagens mostradas. No filme de Zem, as três cenas também são montadas em sequência. A música, no entanto, é utilizada em outra chave, pois temos uma trilha sem letra, ao som de um piano e um violino que reproduzem um tema “melancólico” que vai lentamente se tornando menos perceptível entre o encontrar do carro e a entrada de Moïse (Anísio) na construtora.

No filme de 2001, a música do grupo Tolerância Zero é posta em posição de destaque nas cenas, pois a letra é forte e tem relação com o que está sendo assistido, o volume da reprodução é alto e contrasta com o momento anterior, de silêncio. Como comentamos, é a primeira vez que música não ancorada na diegese é inserida no longa. No filme de Zem a música é utilizada nessas cenas com o intuito de causar alguma comoção nos espectadores a respeito da morte do empresário. Se a escolha da trilha parece conceder aspecto de “melodrama” às cenas, é interessante notar como a aparente comoção dos engenheiros com a morte do sócio diminui na mesma medida que a trilha se torna menos perceptível, pois o espectador possivelmente começa a lembrar-se do que motivou aquelas mortes. Durante o velório temos um plano de Maxime (Gilberto) ao telefone, indicando a frieza da personagem em relação a morte do sócio. Quando Moïse finalmente surge na tela, invadindo a construtora e concretizando a responsabilidade dos engenheiros pelo crime, a trilha musical já é inexistente.

O modo como os textos representam as violências físicas é outra diferença entre os longas. No filme de Brant, como analisamos, há a manutenção do procedimento de ocultação das violências, assim como no romance de Marçal Aquino. A violência de Anísio é sempre em potencial, não vemos os corpos, não vemos os tiros, pois as cenas em que Anísio aparece são de natureza distinta. O longa de Zem opta por outra abordagem. O matador faz com que a morte do casal pareça um acidente de carro, não temos acesso ao momento do crime, mas podemos ver os corpos quando o automóvel das vítimas é encontrado. Em outra cena que remete ao filme de Brant, Moïse e Anaïs (Marina) vão a uma boate, local onde o matador têm ciúmes de um rapaz que cumprimenta a jovem. Enquanto Anísio aperta as genitálias do rapaz e o ameaça verbalmente, Moïse vai até o banheiro e bate a cabeça do jovem contra a parede, podemos ver o sangue no rosto do rapaz enquanto ele está caído no chão.

Como esperado em toda adaptação, alguns elementos são retirados ou modificados na refilmagem, muitos devido a mudança de contexto — de uma cinzenta São Paulo do final dos anos 1990 para uma região litorânea no sul da França já no final dos anos 2010, mudança temporal e geográfica que altera não apenas elementos estéticos de escolhas de linguagem, mas

também o modo como alguns temas são abordados ou ocultados. A corrupção policial, presente nas obras brasileiras e elemento importante para o desfecho dos textos, não aparece na refilmagem francesa. No longa dirigido por Brant é na parte de trás de uma viatura que Ivan é levado até Anísio e Gilberto. No longa francês, no entanto, esse elemento é apagado, pois José (Ivan) chega até Moïse (Anísio) e Maxime (Gilberto) dirigindo o próprio carro. É certo que a corrupção também exista do outro lado do Atlântico, mas a percepção e a dimensão do problema têm lá suas diferenças de contexto que garante uma maior factibilidade ao final do longa de Brant quando visto pelo público brasileiro.

Talvez a maior diferença entre os filmes resida no final das obras. O longa de Brant termina de forma mais aberta: certamente suspeitamos que o destino de Ivan seja a morte, mas devido ao já citado processo de ocultação das violências físicas, não temos contato com a cena: o filme é encerrado com a imagem de Marina dormindo calmamente. No filme francês, como dissemos, José não chega na casa de Anaïs em um camburão de polícia, mas dirigindo o próprio carro, que utiliza para atropelar Maxime, quando o vê na frente da casa da jovem. No acidente, José se machuca e fica atordoado, momento no qual Moïse o mata por asfixia. A cena é direta e a câmera em *close-up* não desvia do rosto da personagem que está sendo assassinada. Moïse não sabe, mas está sendo observado por Anaïs que, em um final que lembra o encerramento de *O poderoso chefe* (1972), mas de forma invertida, fecha a porta da casa para o invasor, que sai caminhando de roupão pela rua.

Figura 19 – Moïse assassinando José



Fonte: PERSONA NON GRATA, 2019, dir. Roschdy Zem

O final do longa de 2001, apesar do ocultar a provável morte de Ivan, oferece uma visão pessimista sobre os rumos da sociedade que retrata, pois Anísio e Gilberto saem vencedores ao

aderirem completamente à corrupção e à violência física, enquanto Ivan, que denuncia os crimes, é punido. Mais do que um caso isolado de violência urbana motivado pela ganância de dois engenheiros, o filme de Brant constrói uma visão sobre um Brasil sem saídas, no qual a violência e a corrupção estão enraizadas no modo como as relações entre os habitantes se estruturam.

A refilmagem francesa dá um fechamento maior à trama, fazendo com que a história acompanhada pelos espectadores pareça um caso isolado da ganância humana levando dois homens a um destino trágico por se envolverem com um matador de aluguel. Enquanto o filme de Brant termina com a ascensão de Anísio, ao final do filme de Zem tudo parece retornar ao lugar de origem. O matador é descoberto pela menina rica e desaparece, enquanto os engenheiros são punidos por se envolverem com o “submundo” da criminalidade.

Com a estreia do filme francês temos nova obra baseada em *O invasor*, expandindo a rede de textos que formam o universo das adaptações. Por ser produzida anos após a publicação dos textos adaptados, a obra de Zem enquadra-se no caso usual da adaptação de filmes em filmes, as refilmagens. O lançamento de *Persona non grata*, quase duas décadas após a produção das obras homônimas *O invasor*, só escancara a força que a adaptação tem nas relações entre textos na contemporaneidade e reforça a importância dos textos brasileiros. Além de “um romance que vira filme antes de ser romance”, agora temos um romance e um filme que depois de quase duas décadas são transpostos em um filme francês. Na nova adaptação, o roteiro original e o romance de Aquino parecem não ter sido considerados pelos adaptadores, que se basearam apenas no filme de 2001 para construir *Persona non grata*, como afirmou Olivier Gorce em um “debate” promovido pelo Festival Varilux de Cinema Francês, no qual o roteirista do filme francês conversou com Renato Ciasca, um dos roteiristas de *O invasor*.<sup>20</sup>

Como toda boa adaptação, o filme de Zem pode ser fruído de forma autônoma, mas a possibilidade de análises comparativas com os textos adaptados só enriquece as leituras. Mais do que aumentar o conjunto de obras que compõe do universo de *O invasor*, a existência do filme francês também transforma o modo como o romance de Aquino e o filme de Brant são recebidos, pois agora podem ser lidos em comparação à versão francesa. Lembrando das discussões levantadas por Hutcheon (2013) sobre os públicos conhecedores e desconhecedores, o lançamento da refilmagem francesa também pode alterar a recepção do filme e do romance

---

<sup>20</sup> Debate Roteiros e Remakes, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mo2z6tyOeEE>, acesso em 05 de dezembro de 2020.

brasileiros, que podem agora, por que não, serem experienciados *enquanto* adaptações pelo público que foi apresentado ao universo de *O invasor* devido à *Persona non grata*.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo comparado das obras homônimas *O invasor*, romance e filme, nos possibilitou analisar tanto o processo de produção e adaptação dos textos, que segue caminho distinto do usual entre romances em filmes, quanto questões relacionadas aos modos que cada texto apresenta ao leitor/espectador variados tipos de violência. Estruturados sobre um assassinato por encomenda, romance e filme exploram as possibilidades de representação da violência por meio da ocultação de sua face mais visível, a violência física, procedimento que, como discutimos, coloca em evidência violências de caráter mais sutil, como a social, se afastando, em certa medida, dos perigos da banalização ou do aprofundamento de preconceitos contra as classes marginalizadas nas metrópoles brasileiras.

Utilizamos aparato teórico tanto de nossa área quanto advindos de outras áreas do conhecimento para refletir sobre o conceito de violência. Por conta dos objetivos de nosso trabalho e do tempo destinado à pesquisa, apresentamos apenas um recorte dentro desses estudos, a fim de possibilitar o entendimento da violência e não apenas do reconhecível fenômeno da agressão. Comparando o romance de Marçal Aquino com obras de outros escritores aos quais sua literatura é relacionada, pudemos notar como a opção pelo ponto de vista narrativo — narrador autodiegético que não tem acesso aos assassinatos e agressões cometidas pelo matador — altera a forma como os leitores têm acesso aos momentos de brutalidade no texto, distanciando o romance da representação fetichizada do fenômeno social da violência urbana e das classes socioeconomicamente desfavorecidas em metrópoles como São Paulo. A comparação com um número maior de obras, contemporâneas a *O invasor* ou anteriores, que têm a violência nos cenários urbanos como uma temática central, poderia enriquecer as análises e ajudar a compreender melhor as possibilidades de representação do fenômeno pela narrativa brasileira contemporânea.

*O invasor* não é o único texto de Aquino cuja violência seja um tema central. A leitura dos dois outros romances escritos pelo autor — *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2003) — já possibilitam perceber como a violência é uma temática importante dentro da literatura de Aquino. Para estudos futuros, a análise das representações da violência nos três romances poderia fornecer pistas sobre como *O invasor* se diferencia nesse aspecto, pois o modo como a violência é ocultada no primeiro romance parece não ser um procedimento repetido nos outros textos. Considerando ainda que *Cabeça a prêmio* e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* também foram adaptados para o cinema,

os estudos poderiam também considerar os três filmes e suas formas de representar a violência na tela.

A análise comparativa das obras homônimas *O invasor*, filme e romance, possibilitou a percepção de como diferenças de linguagem e suporte têm reflexos nas formas como as duas obras contam uma mesma história. O texto fílmico opera um processo de expansão dos pontos de vista pelos quais a história é mostrada, se comparado ao romance, possibilitando que a história seja acessada não apenas pela visão do personagem narrador. Essa expansão mencionada no texto fílmico fortalece o procedimento de ocultação das cenas de violência física, pois, como discutimos, o narrador Ivan não tem a possibilidade de narrar com detalhes e descrições os crimes cometidos por Anísio. Ivan não consegue nem mesmo narrar a própria — provável — morte. No filme, a câmera poderia assumir a perspectiva de Anísio em “primeira pessoa”, por meio da câmera subjetiva, mostrando os assassinatos sendo cometidos. No entanto, o filme reforça o procedimento de ocultação da violência física ao exibir Anísio em momentos de outra natureza. A violência social, emergida no romance por meio dos elementos que Ivan seleciona ao narrar a metrópole e seus moradores, no filme de Brant é construída pelo contraste direto entre o mundo de classe média da construtora e a periferia da cidade. Anísio leva Marina e os espectadores para conhecer a periferia na qual reside, não como lugar da violência, mas como o retrato da desigualdade.

O processo de adaptação de *O invasor* foge do modelo usual das adaptações entre romances e filmes. Para apresentar esse caso de adaptação, realizamos um breve panorama de algumas questões importantes aos estudos de adaptação, como a noção de fidelidade entre textos e sua validação enquanto critério de avaliação. Apresentamos uma problemática comum em alguns estudos comparativos envolvendo romances e filmes, nos quais se notam uma tendência a classificar a adaptação como obra secundária, de menor valor, auxiliar ao texto literário, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, o recurso à adaptação existe na história do cinema, e da própria literatura.

Mostramos como o processo de adaptação de *O invasor* confunde as posições adaptação e texto adaptado. *O invasor* apresenta um romance “inacabado”, adaptado em roteiro, escrito à seis mãos, e em filme, sendo o romance publicado na mesma data em que o longa-metragem estreia nas salas de cinema brasileiras. Desse modo, como classificar qual obra inicia o processo de adaptação? O romance? Filme? Roteiro? Não conseguimos definir com certeza o que é adaptação ou texto adaptado, podendo considerar ambos os textos enquanto adaptações de si mesmos. Como pudemos ver, os objetos analisados nesta dissertação mostraram-se um caso

fortuito para a compreensão e a análise das adaptações entre romances e filmes de forma horizontalizada, sem que uma obra ocupe a função de obra central, em torno das qual orbitariam a(s) obra(s) secundária(s), papel normalmente atribuído aos filmes.

A primeira edição do romance exhibe uma série de paratextos que celebram a relação entre o texto fílmico e o literário, sendo um deles a publicação do roteiro na íntegra. Esses elementos, muitas vezes considerados secundários nas análises, nos forneceram pistas para comprovar como a construção dos textos estudados foi fruto de um intenso trabalho de interação entre linguagens e suportes, culminando em dois textos que podem ser fruídos perfeitamente de forma autônoma, mas que nos oferecem uma série de relações interessantes a serem exploradas.

Por fim, apresentamos uma breve análise de uma outra obra que agora está inserida no universo de *O invasor*, a refilmagem francesa *Persona non grata* (2019). O estudo da nova adaptação é interessante, pois não é apenas influenciada pelos textos anteriores, mas também joga novas luzes e possibilidades de análise sobre os textos lançados no início dos anos 2000, provando como a história de Ivan, Alaor e Anísio ainda tem impacto e pertinência quase duas décadas após a publicação do filme e do livro brasileiros. Por conta do lançamento recente e dos poucos materiais publicados a respeito do filme francês, não conseguimos desenvolver uma análise mais aprofundada da obra de Roschdy Zem e das relações que ela mantém com os textos de Aquino e Brant. Uma análise comparativa mais extensa entre os dois filmes e o romance, que levasse em conta as diferenças culturais e temporais entre o lançamento das obras, certamente poderá gerar trabalhos oportunos e interessantes. O caso de adaptação estudado aponta para a forte presença e impacto cultural das adaptações na contemporaneidade, considerando não apenas os fatores econômicos, mas as infinitas possibilidades de relação entre textos, que contam e recontam histórias, sempre atualizando-as à época, contexto sociopolítico ou público receptor.

## REFERÊNCIAS

- AARSETH, E. The culture and business of cross-media productions. *Popular communication*, v. 4, n. 3, p. 203-211, 2006.
- AQUINO, M. *O invasor*. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- AQUINO, M. *O invasor*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AQUINO, M. *Cabeça a prêmio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- AQUINO, M. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARENDT, H. *Sobre a violência*. Tradução: André de Macedo Duarte. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BAETENS, J. Novelization, a contaminated genre?. *Critical Inquiry*, v. 32, n. 1, p. 43-60, 2005.
- BAZIN, A. *O que é o cinema?* Tradução; Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.
- BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. 4. ed. In: BOSI, A. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*, São Paulo: Cultrix, 1981. p. 7-22.
- BRUM, A. S. M. *O processo de criação artística no filme O Invasor*. Dissertação (Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2003.
- BRUM, A. S. M. Da literatura ao filme: elementos de transcrição em *O invasor*. *Razón y Palabra*, v. 16, n. 76, 2011.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-217
- CHAMBERLAIN, L. Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 13, n. 3, p. 454-472, 1988.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução: A. M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56
- EPSTEIN, J. De quelques conditions de la photogénie. In: *Cinéa-Ciné pour tous*, v. 15, p. 6-8, 1924.
- FONSECA, R. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

GANDIER, A. O Invasor de Marçal Aquino: quando os manos e os bacanas cheiram o mesmo pó. In: DIAS, A. M; GLENADEL, P. (org.). *Estéticas da Crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. p. 133-139

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HAMBURGER, E. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. *Novos estudos CEBRAP*, n. 78, p. 113-128, 2007.

HATTNER, A. L. Invertendo os vetores: filmes gerando literatura. In: NIGRO, C. M. C.; SHELL, M. (org.). *Entre palavras e imagens: literatura cinema e outras artes*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 14-33.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechnel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

LEITCH, T. Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. *Criticism*, v. 45, n. 2, p. 149-171, 2003.

MARCONDES FILHO, C. Violência fundadora e violência reativa na cultura brasileira. *São Paulo em perspectiva*, v. 15, n. 2, p. 20-27, 2001.

NAGIB, L. *O cinema da retomada: 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, L. A distopia urbana. In: NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 159-177

ODALIA, N. *O que é violência*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade. 2002.

PELLEGRINI, T. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica marxista*, v. 21, p. 132-153, 2005.

PEREIRA, W. P. A violência como espetáculo: o crime na televisão brasileira (1961-2016). In: DEL PRIORE, M.; MÜLLER, A. (org.). *História dos crimes e da violência no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 177-231

SARTRE, J. P. Prefácio. In: FANON, F. *Os condenados da terra*. Tradução: José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 3-21

SCHOLLHAMMER, K. E. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: HERSCHMANN, M. et al. (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259

SHRIVER, L. *Precisamos falar sobre o Kevin*. Tradução de Beth Vieira e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

SHRIVER, L. *Precisamos falar sobre o Kevin*. Tradução de Beth Vieira e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

SILVA, J. C. G. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

SOARES, L. E. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: HERSCHMANN, M. et al. (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 23-46

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, n. 51, p. 19-53, 2006.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução; Fernando Mascarello. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2013.

XAVIER, I. Da violência justiceira à violência ressentida. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, n. 51, p. 055-068, 2006.

ŽIŽEK, S. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

## Músicas

PAVILHÃO 9. *Vai explodir*. São Paulo: YB Music, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vjfdZftHLhc>. Acesso em: 19 de junho de 2020.

SABOTAGE. *Na Zona Sul*. São Paulo: YB Music, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCAyQi8KsiI&list=PLDbTq3LYDnZ0NRw9RZpddQGvBNPn5olrK&index=8>. Acesso em: 24 de junho de 2020.

SABOTAGE. *O Invasor*. São Paulo: YB Music, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U7shV-CdZQ4>. Acesso em: 4 de julho de 2020.

TOLERÂNCIA ZERO. *Azar*. São Paulo: YB Music, 2002. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UK\\_HoIvbG6w](https://www.youtube.com/watch?v=UK_HoIvbG6w). Acesso em: 15 junho de 2020.

TOLERÂNCIA ZERO. *Ninguém Presta*. São Paulo: YB Music, 2002. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=DqZ\\_QJOrnxU](https://www.youtube.com/watch?v=DqZ_QJOrnxU). Acesso em: 15 junho de 2020.

## Internet

Marçal Aquino. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3617/marcal-aquino>, acesso em 25 de agosto de 2020.

Entrevista com Marçal Aquino, disponível em:

<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Entrevista-com-Marcal-Aquino/12/5321>, acesso em 31 de julho de 2019.

Beto Brant e Marçal Aquino - Literatura e Cinema - Jogo de Ideias (2003). Entrevista publicada no canal do Itaú cultural no *Youtube*, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=FOQNBR5t6m8>, acesso em 11, de novembro de 2019.

Debate Roteiros e Remakes, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=mo2z6tyOeEE>, acesso em 05 de dezembro de 2020.

## **Filmes**

O INVASOR. Direção de Beto Brant. Produção: Bianca Villar e Renato Ciasca. São Paulo: Drama Filmes, 2001.

PERSONA NON GRATA. Direção de Roschdy Zem. Produção: Emmanuel Agneray. Roteiro: Roschdy Zem e Olivier Gorce. França, 2019.