

Um diálogo entre roteiro e romance: *O invasor*

Maria Luiza Guarnieri Atik*

Silvia de Paula Bezerra**

RESUMO:

O diálogo entre literatura e cinema ocorre de uma forma diversa das demais adaptações cinematográficas com relação ao romance *O invasor* (2002) de Marçal Aquino, uma vez que a escritura romanesca, em elaboração, só foi retomada pelo escritor-roteirista após o lançamento do filme homônimo, dirigido por Beto Brant (2001). O objetivo deste trabalho é analisar os procedimentos narrativos presentes no roteiro e no discurso literário que mantêm a tensão dramática, bem como alguns recursos próprios da linguagem cinematográfica que foram incorporados à construção romanesca.

Palavras-chave: Adaptação fílmica. Romance. *O invasor*. Marçal Aquino. Beto Brant.

Na contemporaneidade, as adaptações de obras literárias inscrevem-se num processo contínuo de recontextualização, de transformação intertextual, de textos gerando outros textos, sem que se possa fixar claramente, em alguns casos, o texto-fonte. Na indústria cinematográfica brasileira, as adaptações ganham a cada dia mais espaço entre cineastas e diretores do chamado Cinema da Retomada, que aflorou nos anos 90.¹

No caso do filme *O invasor* (2001), objeto de nossa análise, estamos diante do nascimento de um tipo de diálogo entre cinema e literatura que se consubstancia de uma forma diversa das demais. Embora na ficha técnica do filme, curiosamente, conste que o filme de Beto Brant foi baseado no romance *O invasor* de Marçal Aquino, sabe-se, segundo depoimento do próprio romancista, que somente após o lançamento do filme, este decidiu retomar e concluir a narrativa romanesca.

Por outro lado, cabe ressaltar que a qualidade do filme é comprovada pelas diversas premiações que recebeu. Em 2002, *O invasor* venceu a categoria de melhor filme latino-americano do Sundance Festival, em Utah, principal mostra de cinema independente dos Estados Unidos. No mesmo ano, o filme foi o grande premiado da 6ª. edição do Festival de Cinema do Recife (PE) nas seguintes categorias: direção, fotografia, montagem, trilha sonora e melhor filme. No Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, *O invasor* recebeu as premiações de melhor direção para Beto Brant, melhor trilha sonora, prêmio da crítica, de melhor momento do festival e Prêmio Especial do Júri para o ator revelação Paulo Miklos. Em 2003, o filme recebeu o troféu de melhor filme da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Segundo Rodrigo Fonseca, “caso Beto Brant conseguisse contabilizar, na forma de ingressos, o número de pessoas que assistiu a *O invasor* em salas de debates, palestras e auditórios de universidades pelo Brasil”, o filme ocuparia, sem dúvida, um lugar de destaque “na lista dos filmes mais populares da década de 90 para cá” (DIEGUES, MERTEN, FONSECA, 2007, p. 217).

Posteriormente ao lançamento do filme, o romance foi publicado (2002), em uma edição especial que inclui roteiro e fotos de algumas cenas filmadas. Ao relatar o processo de criação e publicação do romance, em entrevistas posteriores à estréia do filme, Aquino afirma:

Literatura e roteiro são duas linguagens bem distintas. [...]. Ou seja: enquanto a literatura, para mim, é o território da concisão, da alusão e de uma linguagem muito específica, o roteiro é a peça explicativa por natureza. [...]. O roteiro “informa” a ação e os diálogos que vão acontecer durante um filme, sem nenhuma preocupação literária em seu enunciado. Outra diferença básica: o texto literário é produto de um trabalho solitário, e vai estar pronto no momento em que seu autor assim entender. O roteiro, mesmo quando é obra de um só autor, vai derivar necessariamente para um trabalho coletivo, e só vai se realizar plenamente com a interferência do diretor, dos atores, do fotógrafo, etc. (AQUINO, Geração Editorial Online).

Em outras entrevistas, Aquino reitera a sua condição de escritor, ou seja, de alguém que escreve roteiros, e não a de um roteirista que escreve livros, e afirma que não pretende repetir o mesmo processo de elaboração do romance *O invasor* em obras posteriores.

As intersecções entre o roteiro e o texto literário constituem o eixo em torno do qual gira a nossa análise, tendo como foco principal o processo de construção da narrativa e o perfil das personagens Anísio, Ivan e Gilberto/Alaor.

Ao tratar de uma das categorias da narrativa, ou seja, a construção da personagem no romance, Antonio Candido ressalta:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizado em enredo e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos em enredo, pensamos simultaneamente nas personagens, quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida em que vivem [...]. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo (CANDIDO, 1976, p. 53).

No discurso literário, a tensão dramática se sustenta, principalmente, nas relações conflituosas vividas pelas personagens. Já no roteiro cinematográfico, a tensão dramática estrutura-se como algo a se completar na encenação. Para Jean-Claude Carrière:

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, [...], que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, que se entrelaçam, que se misturam entre si, que por vezes até se repudiam, que fazem surgir coisas invisíveis [...]. O romancista *escreve*, enquanto o roteirista *trama, narra e descreve* (CARRIÈRE apud COMPARATO, 1998, p. 20).

Nas narrativas literárias, de um modo geral, podemos observar a presença de um protagonista em torno de quem a fábula se desenvolve. Ao cotejarmos o roteiro de *O invasor* com o romance, constatamos que o papel do protagonista se dilui ao longo do entrecho. No início, Ivan e Gilberto (Giba) são os protagonistas que contratam o matador de aluguel. Posteriormente, o matador Anísio assume a função de protagonista, “invadindo” a vida de Ivan e Gilberto. A troca de papéis ocorre na cena 47 e mantém-se até o desfecho.

Como mencionamos anteriormente, *O invasor* “nasceu” como um romance que foi interrompido para dar lugar a um roteiro cinematográfico. O eixo central da narrativa literária transforma-se, pelas mãos do próprio romancista, na sinopse, ou melhor, no primeiro passo para o desenvolvimento de um roteiro cinematográfico.

Em *Da criação ao roteiro*, Doc Comparato, ao referir-se à sinopse, traça as seguintes considerações: “O nascimento da personagem que vai começar a desenvolver o conflito é determinado no próprio instante em que se começa a escrever a sinopse. Poder-se-ia dizer que a sinopse é reino da personagem, e, quanto mais desenvolvida estiver, mais possibilidade terá o roteiro. Uma sinopse é a primeira forma textual de um roteiro” (COMPARATO, 1998, p. 112).

Se, no romance, as ações das personagens são mediadas por um narrador, no cinema há movimentos de câmera, trilha sonora, cortes e outros procedimentos que exercem a função narrativa. Como assinala Anatol Rosenfeld, o movimento da câmera “exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o “panoramizar” são recursos tipicamente narrativos” (1976, p. 31).

Ao analisarmos o conteúdo da sinopse como um todo, temos que considerar temporalidade, localização, perfil das personagens e decurso da ação dramática. Se a *story line* determina o conflito matriz, a sinopse o desenvolve (COMPARATO, 1998, p. 112).

Quanto à temporalidade, no plano da história, as ações se desenvolvem num tempo contínuo e têm a duração de sete dias, compreendendo o momento em que os protagonistas Ivan e Gilberto contratam o matador de aluguel até o momento em que o primeiro se torna vítima em potencial do bandido.

Quanto ao espaço, Doc Comparato ressalta que “o onde não contém apenas um componente geográfico com oportunos detalhes sobre o cenário, mas também implica um contexto social e histórico” (1998, p. 121). No caso de *O invasor*, os espaços urbanos exercem papel fundamental na construção das personagens e da ação, uma vez que abarcam todos os patamares da pirâmide social: da periferia até o mais alto escalão.

Cenas, diálogos e trama narrativa

Na primeira cena do roteiro, destacamos a seguinte rubrica: “1 INT. BAR POPULAR DA PERIFERIA – [...] um carro estaciona perto do bar e dele descem Gilberto e Ivan. Nota-se que eles não pertencem àquele ambiente e que estão desconfortáveis ali” (AQUINO, 2002, p. 145). Por um motivo que ainda desconhecemos, dois homens bem vestidos encontram-se num bar da periferia. A inadequação dos personagens em relação ao espaço é enfatizada pela focalização da câmera. O jogo entre agente/paciente da violência começa a se delinear. Dono da situação, Anísio contratado pelos sócios Ivan e Gilberto para matar Estevão, interpela-os de forma debochada, apontando-lhes o espaço diferenciado que ocupam na pirâmide social.

Após executar Estevão – o maior acionista da construtora que não concordava com o contrato ilícito proposto por Ivan e Gilberto – Anísio aparece de forma inesperada no escritório dos contratantes. Se, para o espectador, a presença de Anísio na empresa reafirma o contraste social entre mandantes e matador, as ações de Anísio não refletem qualquer tipo de desconforto em relação ao espaço que lhe é totalmente estranho.

Os deslocamentos da câmera acompanham o trajeto de Anísio pelos diferentes ambientes da construtora. Anísio parece se sentir muito à vontade e procura convencer Ivan e Gilberto que é digno de pertencer àquele lugar. Logo a seguir, na cena 52, Anísio informa-lhes que pretende trabalhar na construtora. Ivan e Gilberto não conseguem dissuadi-lo da idéia e acabam aceitando suas reivindicações. Mais uma vez a sensação de desconforto é sentida apenas pelos empresários, que temem ser desmascarados. Na cena 53, Anísio age como se estivesse completamente integrado ao ambiente de trabalho:

53 INT DEPENDÊNCIAS INTERNAS DA CONSTRUTORA

Anísio inicia um passeio pela empresa. Ele anda pelo corredor, observa as salas e

as pessoas trabalhando em pranchetas, em computadores ou falando ao telefone. Ele cumprimenta as pessoas rapidamente, na base do “oi, tudo bem aí?”. Até que, finalmente, ele vai para os fundos da construtora (AQUINO, 2002, p. 191).

A ascensão social de Anísio começa a ganhar outras proporções a partir do seu envolvimento com Marina, filha de Estevão, o sócio assassinado. Do mesmo modo que se infiltrou na construtora e se tornou parte da rotina da firma, ele aproxima-se de Marina, como que por acaso, em uma conversa informal sobre cachorros. Essa conversa ocorre no dia em que ela vai até a empresa com seu avô e advogados para tratar de sua herança (cenas 54 e 55).

Esse primeiro contato resulta na ida do matador à casa da jovem para lhe entregar um filhote de cachorro de presente. A entrada de Anísio na casa de Marina simboliza seu acesso direto a um mundo que até aquele momento não lhe pertencia. Vejamos a cena 59: “EXT INT. CASA DE ESTEVÃO/MARINA. Anísio entra e observa a casa de Marina. Em seguida, comenta: ‘Dá pra viver numa boa nessa casa, hein?’” (AQUINO, 2002, p. 198). Nesse encontro os dois conversam, fumam maconha e saem para um passeio juntos (Cena 60).

As duas cenas seguintes mostram como foi o passeio de Anísio e Marina:

61 EXT PARQUE DE DIVERSÕES

Vemos o carro de Marina estacionando em frente a um parque de diversões (desses bem fuleiros) na periferia da cidade. Fica claro que a idéia do programa foi de Anísio. Tanto que Marina está olhando com estranheza para o local.

62 EXT BOTECO NA PERIFERIA DE SÃO PAULO

Um lugar barra-pesada na periferia paulistana. Anísio e Marina andam por uma viela estreita, até que chegam a um boteco tipo um cômodo, com balcão e uma mesa de bilhar. Anísio é cumprimentado com respeito pelos homens que estão ali naquele momento. Ele dá a mão para Marina e os dois entram no boteco e encostam-se no balcão. Marina olha para o local e seus freqüentadores com um misto de terror e excitação. Anísio está absolutamente à vontade e se divertindo com isso (AQUINO, 2002, p. 200-201).

Se, por um lado, Anísio invade o mundo de Marina, por outro, Marina é conduzida pelas mãos do intruso ao submundo. O que era desconhecido passa a ser excitante para ambos. Na cena seguinte (63), o processo de comunicação entre as classes culmina na cena de sexo entre Anísio e Mariana, Anísio conquista mais um espaço para atingir sua ambicionada ascensão social.

Segundo Regina Dalcastagnè, em sua análise do romance, parece haver um descompasso entre mundos tão diversos, que contribui para “desembocar na inverossimilhança da trama narrativa”. De uma hora para outra, o matador de aluguel torna-se um deles, invade a classe média alta e parece que “ninguém mais repara no desacordo de sua presença. [...] a invasão se transforma numa ocupação, sem qualquer resistência, e a história muda de rumo, passando a enforçar o descontrole emocional do narrador” (2003, p. 62-63). No caso específico do roteiro, a história não muda de rumo, uma vez que o descontrole emocional de Ivan manifesta-se progressivamente, em seus diálogos com Gilberto e com Anísio, como registram as seguintes cenas:

7 EXT. FRENTE DO PRÉDIO DE GILBERTO – MADRUGADA / Gilberto fala para Ivan:

[...] Não pense que você não está sujando as mãos só porque é outro cara que vai fazer o serviço. Dá na mesma, meu velho. Bem-vindo ao lado podre da vida (AQUINO, 2002, p. 151-152).

24 EXT. CANTEIRO DE OBRAS – FINAL DE TARDE (Diálogo entre Ivan e

Gilberto. Foram transcritas as seguintes falas de Ivan)
Eu vim aqui pra te dizer que eu desisti do plano...
[...]
Isso que você escutou: eu quero cancelar o seu plano.
[...]
Eu tava louco quando topei esta parada. Agora tô vendo que não dá pra segurar...
[...]
Não dá Giba, o que você está querendo fazer é uma puta loucura.
[...]
Tô fora, Giba. Não quero mais saber dessa merda (AQUINO, 2002, p. 162-163).

24 EXT. CANTEIRO DE OBRAS 1 – FINAL DE TARDE/ Gilberto dirigindo-se a Ivan
O mundo é assim, meu velho.
[...] No fundo, esse povo quer o seu carro. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, Ivan. É só surgir uma chance. É isso que nós vamos fazer com o Estevão: vamos aproveitar a nossa oportunidade antes que ele faça primeiro (AQUINO, 2002, p. 166).

Gilberto é frio, oportunista e acredita que matar alguém para atingir um objetivo é algo normal dentro da sociedade corrompida em que vive. Ivan, após uma conversa com a futura vítima, Estevão, descobre que este tem pleno conhecimento dos negócios escusos de Gilberto. Estevão revela sua intenção de tirá-lo da empresa, aumentando assim a participação de Ivan na construtora. A partir deste momento, Ivan começa a perceber que a eliminação do sócio majoritário não é uma boa idéia e que Gilberto e ele podem ser desmascarados. Em relação ao comportamento de Ivan, surge a seguinte dúvida: estamos realmente diante de uma crise de consciência?

Luiz Zanin Oricchio, em “A arte de violência”, ao analisar traços de caráter de Ivan e Gilberto reforça a tese da corrupção pessoal e profissional que se manifesta desde o início da trama. A crise de Ivan seria uma justificativa para as suas próprias ações. Segundo o crítico: “Há, desde o início, um delineamento de caráter dos dois personagens. Giba é o arrivista, integralmente convicto de que qualquer método é bom para se vencer na vida. Ivan é menos adaptado a ética dominante. Ainda sente um pouco de escrúpulos e tenta pular fora do barco. Mas é um fraco, [...] e acaba fazendo o que Giba deseja” (ORICCHIO, 2003, p. 177).

Quanto ao personagem Anísio, a sua primeira participação em cena no discurso fílmico ocorre depois do crime consumado, como assinalamos anteriormente. Ao entrar na sala de Ivan, mostra aos sócios os objetos que pertenciam a Estevão e a sua esposa Silvana, anéis, brincos, talões de cheque, cartões de crédito, documentos, que estão em seu poder para que o crime fosse identificado como latrocínio. Na rubrica do autor, percebemos que Anísio se diverte com a reação de pânico de Gilberto e Ivan.

Momentos depois, após receber o pagamento pelo “serviço”, o matador despede-se com as seguintes palavras: “Bom, se vocês precisarem de mais alguma coisa, vocês sabem como me achar. (*pausa*) E eu sei como achar vocês” (AQUINO, 2002, p. 183). Para os sócios, contudo, fica a impressão de que Anísio desapareceria de suas vidas e que tudo voltaria ao normal.

Alguns dias depois, Anísio volta à construtora e dessa vez diz que não quer apenas conversar: “Gostei daqui. Tô pensando em tramar aqui com vocês [...]. Vou dar um trato na segurança do prédio [...]. Eu tô falando sério, vocês viram o que aconteceu com o sócio de vocês...” (AQUINO, 2002, p.189-190). A partir desse momento, Anísio passa a frequentar a construtora; os dois sócios sentem-se acuados e ao mesmo tempo obrigados a aceitar a situação. As rubricas do roteirista enfatizam o perfil ameaçador e cínico do matador, como podemos depreender no fragmento abaixo:

67 INT. ESCRITÓRIO DE GILBERTO – MANHÃ / Ivan (puto da vida)
Pêra aí, Anísio, isso tá passando do limite. Você tá pensando que isso aqui é um banco?
[...].
Ivan (ainda mais puto)
Caralho. Você é um puta dum folgado.
Gilberto (contemporizando)
Espera aí, gente. Vamos resolver isso de outro jeito. (Gilberto pega o talão de cheques que está no bolso, preenche um cheque e entrega para Anísio, que o repassa para Sabotage) (AQUINO, 2002, p. 206-207).

Por outro lado, como assinala Regina Dalcastagnè, Anísio não vai exigir a cada dia mais dinheiro, “como seria de se esperar”, o seu desejo é outro, o de “ocupar um outro espaço”, de “fazer parte daquilo tudo, daquelas vidas que não são a sua” (2003, p. 61-62).

Do ponto de vista de Oricchio, Anísio não representa apenas a violência, a morte, ele é também:

[...] aquele que vem desestruturar outra violência, aquela bem posta e bem arranjada, a do mundo dos altos negócios. Não seria a primeira vez que uma platéia de classe média esclarecida simpatiza com a idéia de uma violência que vem de fora e desarruma aquilo que ela entende ser matriz da grande violência social do país: o abismo das classes sociais, uma das piores distribuições de renda do planeta, a indiferença das elites, o caráter predatório do capitalismo à brasileira (2003, p. 180).

Ao tratar da questão do roteiro, Jean-Claude Carrière afirma que “escrever uma história ou um roteiro significa pôr ordem na desordem” dos fatos que ocorrem no dia a dia. Escrever um roteiro significa fazer “uma seleção preliminar de sons, ações, palavras; descartando muitas delas e acentuando e reforçando o material selecionado. Significa violar a realidade [...] para reconstruí-la de outra forma, confinando as imagens num determinado enquadramento, selecionando a realidade – vozes, emoções, às vezes idéias” (CARRIÈRE, 1995, p. 177).

Considerando as rubricas do roteiro de *O invasor*, podemos dividir o texto do ponto de vista do desenvolvimento das ações dramáticas em três grandes segmentos. O primeiro inicia-se na cena 1 com a contratação do matador e termina na cena 46 que corresponde ao momento do velório de Estevão e de sua esposa.

O segundo segmento tem início na cena 47, quando Anísio aparece pela primeira vez na construtora e logo a seguir começa a trabalhar na empresa. Ao impor sua presença, Anísio devassa a hipocrisia e a fragilidade da relação entre os dois sócios. A ação dramática intensifica-se com os novos relacionamentos que se estabelecem entre os personagens Ivan, sua namorada Cláudia e Gilberto. O segmento fecha-se ao final da cena 99, quando Cláudia revela a Gilberto que Ivan esteve em seu apartamento e que descobriu a farsa que eles tramaram para poder vigiar suas ações.

O segmento final inicia-se na cena 100 e o desfecho ocorre na cena 108. Dentre as cenas que compõem a ação dramática deste segmento, destacamos: Ivan dirige seu carro em alta velocidade. Após uma distração, bate o veículo. Dirige-se a pé até uma delegacia próxima, onde relata ao escrivão os acontecimentos. Gilberto conversa com Anísio na sala da mansão de Marina. Ambos decidem que matar Ivan é a melhor solução. Ivan relata as ações criminosas praticadas por ele, Anísio e Gilberto ao delegado Norberto, que por sua vez, é sócio de Gilberto na casa de prostituição. No começo da manhã, o delegado vai até a casa de Marina. Ivan está algemado no camburão. O delegado entrega Ivan a Gilberto e diz que cabe a ele livrar-se do sócio. Logo a seguir, “ouvimos ruídos discretos (e não

identificados) vindos de uma dependência da mansão”. “Câmera está fixa e assim permanece por longo tempo. Até que começam a subir os créditos finais” (AQUINO, 2002, p. 232).

Se o roteiro é um filme em desenvolvimento, um processo que podemos testemunhar e partilhar como ocorre em *O invasor*, o filme pronto apaga, por sua vez, a estrutura do roteiro. São as imagens e as falas que passam a nos surpreender, e não o modo como o filme foi realizado. Daí decorra talvez o fato do estranhamento do autor de *O invasor* em relação à publicação do roteiro do filme ao lado de seu romance.

Em *Linguagem secreta do cinema*, Jean-Claude Carrière assinala que o roteirista deve estar ciente de que “o que está escrevendo está fadado a desaparecer”. Logo a seguir, acrescenta: “De todos os tipos de escrita, o roteiro é o que se destina ao menor número de leitores por título: no máximo, uma centena de pessoas. E cada um desses leitores irá consultá-lo em razão de seus próprios objetivos, particulares e profissionais” (1995, p. 147). No caso, segundo Vera Lúcia de Figueiredo, “exibiu-se ‘o molde’ do filme, visando chamar a atenção para o que deveria ser um produto final – o romance” (2008, p. 5).

Referindo-se a algumas narrativas contemporâneas, Tânia Pellegrini afirma que:

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

Romance: procedimentos narrativos

A publicação do roteiro e do romance lado a lado permite-nos apreender como Marçal Aquino incorporou à construção da estrutura romanesca procedimentos próprios da linguagem cinematográfica. A simplificação da linguagem, despojada de seus acessórios qualificadores (advérbios, adjetivos, figuras, etc.), a predominância de diálogos curtos, as cenas entrecortadas pela voz do narrador, denotam a sua opção por um estilo imagético.

Quanto ao desenvolvimento do entrecho, sua construção segue, de maneira geral, a ordem de acontecimentos presentes no roteiro e no filme. Nos parágrafos iniciais do romance podemos apreender a voz do narrador em 1ª. pessoa, ou do *eu como protagonista*, segundo a tipologia de Norman Friedman (apud SILVA, 1999, p. 768): “Estacionei perto do que parecia ser uma fábrica abandonada, um galpão enorme e cinzento, com as paredes pichadas e vitrões com vidros quebrados. Alaor continuou imóvel, segurando a pasta no colo. Tínhamos trocado meia dúzia de frases, se tanto, no trajeto até ali” (AQUINO, 2002, p. 7).

Ainda em relação à estrutura da narrativa, em dois capítulos constata-se o que Gérard Genette nomeia de prolepse, isto é, “uma antecipação, no plano do discurso, de um facto [sic] ou de uma situação que, em obediência à cronologia diegética, só deviam ser narrados mais tarde” (GENETTE apud SILVA, 1999, p. 754).

Esse tipo de anacronia, ou seja, o desencontro entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem em que são narrados no discurso, é mais comum, segundo Genette, quando o narrador é o protagonista, pois ele tem a facilidade de evocar um acontecimento e, a seguir outro que lhe é cronologicamente muito posterior (GENETTE apud SILVA, 1999, p. 755).

Em *O invasor* constata-se a ocorrência da prolepse no capítulo oito: “[...] Tinha cochilado no sofá do chalé de praia em que eu e Paula passávamos um final de semana prolongado, no

litoral norte...” (AQUINO, 2002, p. 73). Logo a seguir, o narrador relata os acontecimentos que antecederam o fim de semana e, somente ao final do capítulo, o leitor tem conhecimento de quando foi feito o convite à namorada:

[...] Liguei para o celular de Paula.
Vamos descer para a praia amanhã?
Nossa, amanhã ainda é sexta, Ivan, ela disse.
Eu sei. É que eu ando de saco cheio do trabalho. Vamos? (AQUINO, 2002, p. 79).

A prolepse será utilizada novamente nos capítulos dez e doze. Ao final do capítulo dez, Ivan nos revela os motivos que o levaram a visitar a mãe. Já no capítulo doze, a razão da compra de um revólver por Ivan se revelará aos olhos do leitor depois de concluídas as negociações entre o protagonista e o vendedor.

No cotejo entre o roteiro e o romance, observa-se que os movimentos retrospectivos não são explorados pelo roteirista como ocorre na narrativa literária. O recurso da analepse ou *flashback*, ao possibilitar a subversão da cronologia, converte o passado efetivamente num presente, explicitando ao leitor as causas da deterioração das relações sociais, a falta de ética, de princípios morais, como ocorre no capítulo quatro do romance. Vejamos, pois, um fragmento do texto narrativo:

No fundo, essa história do Rangel foi o pretexto que ele estava esperando pra nos chutar pra fora da construtora, pode crer. Tá certo que ele odeia o Rangel até hoje... Tudo por causa daquele rolo com a Silvana...
Eu me lembrava da história. Estevão já namorava Silvana na época da faculdade e, numa ocasião em que os dois brigaram e ficaram separados, Rangel teve um caso com ela. Quando soube, Estevão afastou-se definitivo de Rangel. Mais tarde, acabou reatando com Silvana, e se casaram logo depois de nossa formatura.
[...]
Sabe o que é mais engraçado, Ivan? O Rangel comeu a Silvana e a gente deveria erguer as mãos para o céu e agradecer todos os dias por isso.
Por quê?
Ora, se não tivesse brigado com o Rangel, quem você acha que o Estevão teria convidado pra ser sócio dele? A gente ia ficar na mão, cara. O Rangel era o amigo queridinho dele (AQUINO, 2002, p. 49-50).

Por outro lado, segundo Marcel Martin, na linguagem cinematográfica,

[...] o maior perigo que correm os diretores no que diz respeito aos diálogos é o de fazer *prevalecer a explicação verbal sobre a expressão visual* [...]. *O filme pode significar sem ter que dizer*, ou seja, pode transpor o sentido do plano da linguagem verbal para o da expressão plástica. Fica claro, portanto, que *a fala deve evitar o máximo possível ser uma simples paráfrase da imagem* [...] (2003, p. 177).

As palavras de Martin nos remetem a considerações semelhantes em relação ao perfil das personagens. As rubricas, ao assinalarem os movimentos de câmera, os enquadramentos, os ângulos de filmagem, podem revelar mais do perfil das personagens do que os próprios diálogos. Entretanto, quando se fala da caracterização das personagens no romance é o plano verbal que se sobrepõe.

Merecem destaque alguns aspectos em relação à descrição do perfil de Anísio. Sua caracterização no romance é completamente diferente das imagens do discurso fílmico, como podemos depreender da comparação entre a representação plástica e a sua descrição nas páginas iniciais do primeiro capítulo do livro. Na representação imagética, Anísio tem a aparência de um homem franzino, cabelos pretos

e lisos, em desalinho, olhos castanhos, nariz aquilino, marcas profundas de expressão e gestos que sugerem menosprezo pelos seus semelhantes. No romance, o personagem é descrito como “um homem atarracado, de braços fortes e mãos grandes. Tinha a pele bem morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. 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, 2002, p. 8-9).

Considerações finais: o olhar no romance, no roteiro e no filme

Ao longo da narrativa romanesca, é possível perceber que Anísio impõe cada vez mais a sua vontade por meio do olhar:

Anísio cravou os olhos verdes em nós. Faiscavam.
Vocês não querem a minha amizade, é isso?
Não dissemos nada (AQUINO, 2002, p. 75).

Anísio me olhava nos olhos, sem piscar. Um bicho, um segundo antes do bote (AQUINO, 2002, p. 76).

Anísio acostumado a cometer a violência física, agora sustenta em seu olhar a violência psicológica para confirmar seu poder ameaçador. No último capítulo do livro, em uma das cenas finais temos: “Alaor (denominado Gilberto no roteiro) baixou a cabeça, evitou olhar para mim. Anísio me encarou. Tinha um ar de vitória no rosto” (AQUINO, 2002, p. 126).

A explicação dos dois perfis de Anísio nos é dada pelo próprio romancista:

[...] no processo de definição do roteiro foram resolvidas todas as pendências da trama. Quando retomei o livro, tinha pronta a história... Eu já sabia, por exemplo, que o Anísio teria a cara do Paulo Miklos (cantor que faz o papel do matador no filme), bem diferente do personagem que eu propunha no texto literário. A saída foi ser fiel à própria escritura, ou seja, ao projeto inicial do livro e àquilo que eventualmente se tornaria necessário para escrevê-lo (AQUINO apud DIEGUES et al., 2007, p. 218-219).

Tanto no roteiro como no romance, a densidade dramática cresce à medida que o desfecho se configura como inevitável. No romance, a voz narrativa é a do próprio protagonista; sua voz está totalmente envolvida na narração, conseqüentemente suas emoções diante do “invasor” se mostram em toda a sua vulnerabilidade. Já no roteiro, os movimentos de câmera determinam os diferentes focos narrativos que serão incorporados ao “filme em desenvolvimento”.

Nas palavras de Eduardo Leone e Maria Mourão, “o bom roteiro, [...], ao organizar a lógica das ações e o desenvolvimento dramático da fábula, gerará, na sua *montagem*, as bases para as escolhas do diretor no momento da filmagem” (1993, p. 17). O diretor Beto Brant, no filme *O invasor*, não esconde do espectador de quais olhos assistiremos às ações ou às cenas. Ao mesmo tempo em que a câmera assume a função de um narrador externo, que pertence a uma terceira pessoa não identificada, a mudança de ponto de vista permite-nos acompanhar o olhar dos próprios personagens.

A dialogue between the film script and the novel: *The Trespasser*

ABSTRACT:

The dialogue between cinema and literature operates differently from other filmic adaptations in the case of the novel *O invasor* (*The Trespasser*) (2002), since the writing of the novel, in progress, was resumed by the author/scriptwriter only after the launch of the homonymous film, directed by Beto Brant (2001). This study analyzes the narrative processes in the script and the literary discourse which maintain the dramatic tension, as well as some devices of cinematographic language that were incorporated in the construction of the novel.

Keywords: Film adaptation. Novel. *The Trespasser*. Marçal Aquino. Beto Brant.

Notas explicativas

- * Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras e Docente do Curso de Letras do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)
- ** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).
- ¹ Dentre elas, podemos destacar *Cidade de Deus* (2002), adaptado pelo diretor Fernando Meirelles do romance homônimo de Paulo Lins; *Carandiru – o filme* (2003), de Hector Babenco baseado no livro *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella; *Lisbela e o prisioneiro* (2003), adaptado da peça de teatro de Osman Lins pelo diretor Guel Arraes; *Mutum* (2007), adaptação de Sandra Kogut da obra *Campo geral* de Guimarães Rosa; *Meu nome não é Johnny* (2008), baseado na biografia de João Guilherme Estrella, escrita por Guilherme Fiúza.

Referências

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

_____. Entrevista para Geração editorial online. Disponível em: < <http://www.geracaobooks.com.br/releases/?id=74-32k>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ---. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. Cruzando fronteiras: três invasões na narrativa brasileira contemporânea. *Cerrados*. Revista do programa de Pós-graduação em Literatura (UNB- Brasília), v. 15, p. 57-65, 2003.

DIEGUES, Carlos; MERTEN, Luiz C.; FONSECA, Rodrigo. *Cinco mais cinco – Os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. 1 ed. Rio de Janeiro: Legere, 2007.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Da página à tela e da tela à página: literatura e roteiro. *Revista TXT: leituras transdisciplinares de telas e textos*. Belo Horizonte: Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFMG, v. 1, n. 7, p. 1-9, jun. 2008.

IPOTESI, JUIZ DE FORA, v. 13, n. 1, p. 141 - 151, jan./jul. 2009

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo, Ática, 1993.

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

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

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 11-49.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

