

DUAS CONSTRUÇÕES DA PERSONAGEM EM *O INVASOR*, DE MARÇAL AQUINO

BULHÕES, Ricardo Magalhães
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
lbulhoes@femanet.com.br
CASAGRANDE JR, Osmar
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
osmar.casagrande.junior@gmail.com

Resumo: este texto propõe uma análise comparativa do romance *O invasor*, de Marçal Aquino, e da versão cinematográfica homônima, dirigida por Beto Brant. A proposta visa confrontar os processos de construção da personagem *Anísio*, “o invasor”, no livro e no filme, salientando não apenas suas semelhanças e diferenças, principalmente narrativas, mas também no que se supõe inerente às linguagens literária e fílmica. Nesse sentido, destaca-se a versão cinematográfica como processo de recriação, que pode prescindir deliberadamente do intento de “fidelidade” ao original, não raro reclamado por público e autor. Tal processo se evidencia com a participação, como roteirista, do próprio Marçal Aquino. A análise mostra como o filme, em relação ao livro, dá maior destaque a *Anísio*, partindo de dois enfoques essenciais: o primeiro não apresenta qualquer voz narrativa - no livro, o narrador é a personagem *Ivan* -, e ainda agrega uma série de sequências narrativas exclusivas protagonizadas por *Anísio*. O cerne teórico da leitura são as concepções sobre a personagem cinematográfica e a do romance, propostas, respectivamente, por Paulo Emílio Sales Gomes e Antonio Candido, às quais se somam outras relativas à posição do narrador e à adaptação cinematográfica.

Palavras-chave: personagem; adaptação; narrador.

O romance *O invasor*, de Marçal Aquino, e o filme homônimo dirigido por Beto Brant, contam a história de dois sócios minoritários de uma empreiteira: Ivan e Alaor (no livro) / Gilberto (no filme), que decidem matar o terceiro sócio, Estevão, que, na qualidade de fundador e acionista majoritário, dá a decisão final nos negócios. Ivan e Alaor entendem que Estevão está atrapalhando os negócios e decidem contratar um pistoleiro (Anísio). Anísio surpreende os sócios ao matar também a esposa de Estevão, que o acompanhava, e começa a chantagear os contratantes e, com isso, vai se infiltrando nos negócios da empresa. Nesse jogo, acaba conquistando a filha de Estevão (Marina), única herdeira, com quem engata um caso amoroso. Conquista ainda a simpatia de Alaor, que leva com muito “jogo de cintura” o poder conquistado por Anísio, revelando-se acostumado ao “mundo do crime”, como sócio de um prostíbulo. Todavia, desde o início, Ivan tem uma crise de consciência e entra em desavença com Alaor quando sugere “descontratar” o matador. Boa parte da narrativa se desenrola nesse jogo de desconfiança entre Alaor e Ivan. Percebendo que o sócio pode pôr tudo a perder, Alaor decide espioná-lo. Ivan descobre a trama e, temendo ser assassinado, resolve entregar tudo à polícia. Anísio revela-se, pois, “o invasor”, como um parasita: deixa de ser mera peça desse golpe e acaba conquistando a herdeira dos negócios, frustrando todo o projeto dos sócios de gerir os negócios da construtora.

Ao analisar comparativamente a construção da personagem Anísio no romance e no filme deve-se considerar uma diferença essencial nas narrativas: no livro, é a personagem Ivan quem narra a história, apresentando Anísio ao leitor sob sua perspectiva subjetiva, enquanto no filme a câmera é objetiva e prescinde de qualquer recurso cinematográfico de fala narrativa. Além disso, na versão filmica, o foco é sobre a atuação de Anísio na história, colocando-o de certa forma como protagonista, enquanto no livro é difícil atribuir-lhe esse papel, pois toda a trama é mostrada a partir do drama de Ivan, que o leitor acompanha “lado a lado”: como se livrar de Anísio.

Em se tratando da questão da adaptação cinematográfica, a “fidelidade” à obra original é um dos grandes motes de debate sobre a qualidade das produções. Os posicionamentos variam dos que acreditam que o filme deve ser fiel ao livro aos que, reconhecendo a diferença das especificidades da linguagem literária e filmica, acreditam que a melhor adaptação é aquela que recria totalmente a história a partir dessa diferença semiótica essencial. Há ainda os purismos, daqueles que acreditam que uma adaptação só possa ser feita com enormes perdas, e defendem a independência das duas formas de arte. O debate é acalorado. Em *A personagem cinematográfica*, Paulo Emílio Sales Gomes já antecipava:

Na década de vinte a maneira mais útil de abordar o cinema, para a criação ou a reflexão, era considerá-lo arte autônoma. É possível que a tese da especificidade cinematográfica ainda venha, no futuro, a produzir frutos práticos e teóricos. Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. (GOMES, 1998, p. 103)¹.

E a questão não parece se esgotar na atualidade. João Batista de Brito explica que:

Obviamente, o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agridem. Conforme é sabido, na história do cinema, o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais e, no entanto, este procedimento nunca foi pacífico, nem no âmbito da emissão, nem no da recepção, quanto mais junto aos literatos. (BRITO, 2006, p. 68)

Todavia, as possíveis transposições semióticas entre as duas artes não é o foco deste texto. Nossa proposta é analisar o decurso expositivo da personagem Anísio sob o viés de um narrador homodiegético, no livro e, no filme, uma câmera sem voz narrativa, o que mais se **aproximaria** ao papel de narrador heterodiegético com focalização zero, utilizando a nomenclatura de Gerard Genette². Convencionamos tratar a câmera, nesse filme, por essa perspectiva narrativa, a fim de tornar possível essa leitura comparativa, o que se justifica pela interdependência entre as artes:

¹ O texto da primeira edição é de 1976.

² A categorização dos narradores de Gerard Genette foi originalmente publicada em *Figures III*, 1972. Por ser amplamente familiar ao meio literário, apresentada em diversos dicionários e manuais de Teoria Literária, não citamos as especificidades do original. Uma explicação precisa dessa nomenclatura pode ser encontrada no *e-dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia (org.), consultando o termo “focalização”. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=203&Itemid=2>. Escolhemos Gerard Genette por ser a referência utilizada por Brito (2007) em *Ponto de vista no cinema*, citado neste artigo.

[...] podemos, pois, inicialmente, e sem abuso excessivo, definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor, no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. (GOMES, 1998, p. 103).

E ainda, conforme Brito (2007, p. 12), “ainda são incipientes e precários os estudos sobre o ponto de vista no cinema”.

Assim, o leitor conhece Anísio pela perspectiva de Ivan na trama, que o apresenta conforme sua subjetividade, reforçada por recursos de introspecção, como o monólogo interior. Pela classificação de Gerard Genette, predomina a focalização interna do narrador em relação a si mesmo e externa em relação às outras personagens. O espectador do filme, todavia, depara-se com uma câmera que apresenta as diversas cenas sem qualquer traço de fala narrativa ou outro de introspecção das personagens (como *flashback* ou monólogo interior). Ainda em relação ao texto escrito, o filme destaca muito mais Anísio, apresentando uma série de cenas exclusivas que constroem o perfil do pistoleiro. O próprio autor comenta:

[...] o desafio de não poder alterar o foco narrativo, trabalhar na primeira pessoa, eu não quis mudar, eu poderia fazer na terceira, o que me daria a onipresença do narrador e eu poderia, por exemplo, mostrar mais ou menos o que o filme mostra, o desafio era não sair desse foco narrativo, então esse sujeito só pode falar daquilo que ele viu ou soube, então tem muita coisa que tem no texto que não tem no roteiro e filme. (AQUINO *apud* BRUM, 2003, p. 26). [Entrevista para a autora].

O recorte teórico que atribuímos nesta análise – de apresentar a posição do narrador e não as questões relativas à adaptação – deve-se à particularidade da produção de *O Invasor*. Marçal Aquino escrevia o livro, mas o interrompeu em 1997, quando o cineasta Beto Brant convidou-o a trabalhar no roteiro, retomando o romance apenas cinco anos depois e lançando-o junto com o filme. Ainda que o roteiro seja apenas a parte inicial do processo de produção, e geralmente é modificado pelo diretor no ato da filmagem, tem peso substancial na produção. Além disso, Marçal Aquino manteve um intercâmbio de ideias com a equipe durante a criação do roteiro e posteriores intervenções (BRUM, 2003, p. 47-53)³. Todavia, apesar das especificidades da produção no cinema, este trabalho compara o resultado final, efetivamente exibido nas telas, com o texto publicado. Dadas as diferenças radicais entre as duas obras, é mais adequado utilizar o termo *recriação* em vez de *adaptação*.

Já que livro e filme foram lançados conjuntamente, são as diferenças que possibilitam ao leitor/espectador desfrutar de duas versões narrativas de um mesmo enredo, pela simples troca de ponto de vista. São duas versões de uma mesma história que trazem apresentações bastante diversas de uma mesma personagem, duas significações da mesma. Nesse sentido, Davi Arrigucci Jr (1998, p.12) explica que, “quando se fala em *ponto de vista*, entende-se um conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado”.

As discrepâncias em relação à posição do narrador relativa a Anísio já é bem delineada no primeiro capítulo/cena (correlatos), em que os sócios conhecem o matador. No

³ Os detalhes de produção do roteiro e processo de filmagem não são o objeto desta análise. Sobre o assunto, o trabalho *O processo de criação artística no filme O Invasor*, de Alessandra Souza Melett Brum é referência na leitura dessas questões.

livro, eles encontram-no num bar da periferia de São Paulo, e Ivan passa a observá-lo minuciosamente, numa ação estratégica (frustrada) de se antecipar nas negociações. Descreve-o como um sujeito “atarracado, de braços fortes e mãos grandes. Tinha pele bem morena, olhos bem verdes e usava cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com frequência” (AQUINO, 2002, p. 8-9). E arrisca-se a uma especulação psicológica: “não parecia ameaçador – embora houvesse dureza em seu jeito de olhar” (ibid., p. 9). Os sócios travam um longo diálogo com o pistoleiro, que apresenta uma fala bem articulada, usa poucas gírias, demonstra calma enquanto fuma e gesticula, especula, é cauteloso e astuto, constringendo os sócios com suas evasivas:

[...] Esse Estevão anda com guarda-costas, essas coisas?
Que nada. Ele é tranquilo, igual a nós. Vai ser moleza, você vai ver. Alaor, de repente, pareceu ficar excitado.
Você acha?, Anísio perguntou, olhando-o de forma direta. Nunca é moleza. Se fosse, vocês não tinham vindo me procurar.
[...]
[...] E quando é que você cuida disso?
Não sei, Anísio disse. Eu preciso estudar o cara primeiro, saber tudo sobre ele. É assim que eu trabalho.
Quanto tempo leva isso?, Alaor quis saber, e sua voz soou engraçada.
Varia muito. Às vezes duas semanas, às vezes um mês. Outras vezes um pouco mais. (ibid., p. 13-14).

Na cena correlata do filme, Anísio não é filmado, pois a câmera se posiciona em *plano subjetivo*, ocupando a posição dos olhos do pistoleiro, de quem só se ouve a voz. O espectador vê apenas as faces assustadas de Ivan e Gilberto (Alaor). Apesar de esse recurso cinematográfico destacar a posição de Anísio, o filme não é propriamente narrado por sua visão subjetiva. João Batista de Brito (2007, cf. p. 10-11) explica que é um equívoco considerar *câmera subjetiva* coincidentemente a *ponto de vista narrativo*, pois aquela é microestrutural, setorizada e fragmentária e este é macroestrutural, refere-se ao filme como um todo. O autor exemplifica com *Janela indiscreta*, em que os diversos planos subjetivos da personagem Jeff não mudam a narração do filme, que é objetiva, onisciente e em terceira pessoa, o que se ratifica nas cenas em que o espectador vê o assassino atuando e Jeff não:

a) a existência de planos subjetivos, num dado filme, não implica uma narração em primeira pessoa, e b) um filme narrado em primeira pessoa não é, necessária nem predominantemente, constituído de planos em câmera subjetiva, podendo eventualmente até prescindir desse recuso. (BRITO, 2007, p. 11).

Todavia, essa cena já antecipa o destaque que o filme concede a Anísio, traços de uma protagonização, semelhante à de Jeff em *Janela indiscreta*. O recurso que mais aproxima partes do filme à visão subjetiva de Anísio é a sequência exclusiva de cenas dedicadas ao pistoleiro (sem correlato no livro), principalmente na conquista amorosa de Marina. Há ainda tomadas em que ele passeia pela construtora sondando o ambiente para se infiltrar nos negócios. Nesse sentido, Brito sugere um novo conceito, o *tempo de tela*:

Uma concepção que ainda pode vir a ser extremamente útil para a definição de ponto de vista em cinema é a de ‘tempo de tela’ concedido a determinado personagem, já que, neste caso, se somam idealmente subjetividade (da narração) e objetividade (da câmera). (BRITO, 2007, p. 12).

No audiovisual, o diálogo na cena da negociação é curto. Anísio fala rápido, seu linguajar e sotaque representam um estereótipo da fala na periferia paulistana, com excesso de gírias (comuns no *rap*, parte da trilha sonora do filme):

Gilberto: E aí, quanto tempo demora?

Anísio: Em uma semana eu desosso essa fita aí. E aí, e o cara aí, não fala nada? Que que é? É cana, é ganso, qual que é?

O pistoleiro só aparecerá ao espectador mais à frente, interpretado por Paulo Miklos, que é longilíneo, tem cabelo liso e olhos pretos e, em boa parte do filme, apresenta expressão e gestos ameaçadores, ao contrário das observações de Ivan no livro.

No romance, Anísio aparece pela segunda vez após o assassinato, na construtora, num episódio narrado por Ivan com poucas introspecções, quase dramático. Num extenso diálogo, o pistoleiro demonstra a mesma calma e astúcia do primeiro encontro: um homem astuto, agora ainda mais irônico, que apenas sonda o ambiente. Entra na sala de Ivan e admira uma obra de Cartier-Bresson, quando o narrador pergunta:

Você é louco?, eu disse, assim que fechei a porta. Tá querendo foder a gente?

Ele me olhou.

Bonito isso aqui, disse, apontando a cena parisiense.

[...]

Por que você matou a mulher? Não foi esse o combinado...

Anísio acendeu um cigarro, agitou o palito de fósforo, jogou-o no cinzeiro. Gestos calmos.

Pode ficar sossegado, Ivan, eu não vou cobrar a mais por isso.

(AQUINO, 2011, 69-70)

Ivan explica que ainda não tem o dinheiro para pagar o restante, e Anísio responde não ter vindo cobrar, mas apenas dar satisfação aos clientes, que nunca deixa insatisfeitos. Então, mostra a eles todos os pertences que recolheu das vítimas, apavorando os sócios: “tem cliente que faz questão de receber comprovante” (ibid., p. 70). Estupefatos, eles se propõem a visitar Anísio no dia seguinte para o pagamento, mas este retorna à construtora. Os sócios entregam-lhe então uma maleta, que Anísio recusa, pedindo para que eles guardem o dinheiro, prefere assim, pois “confia” nos dois e não quer gastar tudo de uma vez. Então, dá a cartada, oferecendo seus “serviços”:

Posso cuidar da segurança de vocês.

Minha mãe era a única pessoa que eu conhecia que dizia disparates com tanta naturalidade. Mas ela estava doente, esclerosada. Anísio não. Ele falava sério.

Depois do que aconteceu com o sócio de vocês, não é bom pensar num segurança? (ibid., p. 75)

É sempre sob a ótica de Ivan que o leitor vai tomando contato com Anísio. Por exemplo, quando aquele chega à empresa e vê Anísio conversando às gargalhadas com a secretária: “de vez em quando ouvia suas risadas na recepção. O filho da puta estava à vontade” (ibid., p. 78).

No filme, a cena da segunda aparição do matador condensa vários aspectos da trama, que no livro são diluídos em diversos capítulos. O pistoleiro chantageia os dois logo que chega. Num diálogo curto, apresenta logo as suas intenções e em seguida se coloca como parte da empresa, entrando nas salas e dando ordens a outros funcionários. Logo em seguida,

Anísio tem o primeiro encontro com Marina, quando esta vai tomar posse na empresa como herdeira e, desinteressada, deixa o avô e o advogado cuidando dos negócios enquanto sai para fumar. Anísio conquista-a, cativando um cão de guarda que assusta a moça, de quem pega a mão e põe a acariciar o animal. Nenhum dos sócios vê esse contato inicial com Marina.

A seguir, uma série de sequências exclusivas do filme são intercaladas a trechos curtos de episódios comuns às duas obras, e representam a conquista de Anísio. Nessas cenas, o pistoleiro vai à casa da garota e lhe dá um cachorrinho de presente, fuma maconha com a moça, leva-a para passear na favela onde mora, apresenta-lhe seus parceiros, mostra-se como alguém em posição de líder e terminam transando no carro de Marina, no topo do morro. Em seguida, leva seu amigo e *rapper* até a construtora, extorquindo os sócios para patrocinarem o lançamento de seu disco. Em outra cena, faz-se de patrão e briga com um dos pedreiros, acusando-o de roubar ferramentas. Está ali para “pôr ordem nas coisas”! No final desse sequência, vai a uma casa noturna com Marina, acoisa um colega atrevido desta, tomam *ecstasy* e transam com outra garota no banheiro. Essa sequência marca as principais diferenças na apresentação do matador, possíveis pelo uso da câmera objetiva no audiovisual, como um narrador em focalização zero, apresentando ao espectador cenas de todas as personagens. No livro, o narrador homodiegético desconhece totalmente o meio de Anísio e o que faz em sua ausência.

Na sequência fílmica da conquista de Marina, Anísio exhibe-se como homem destemido, mostra a coragem e despojamento no meio violento em que vive, diz que ali no morro “estão em casa, é tudo deles”. A garota se impressiona.

No livro, a visão limitada do narrador substitui essa sequência por deduções de Ivan, às vezes seguidas de constatações, mas sempre na voz desse. O leitor nada sabe sobre o pistoleiro, exceto por esse filtro subjetivo. Marina aparece na empresa para tomar posse bem depois que Anísio já se instalou na empresa e Ivan traça dela a seguinte perspectiva:

Marina roeu as unhas, mexeu no *piercing* preso à sobancelha, bocejou. Nossa nova sócia tinha no currículo uma passagem, aos dezesseis anos, por uma clínica de desintoxicação. Era um assunto sobre o qual Estevão evitava falar. Eu e Alaor achávamos que ela continuava usando drogas. (ibid., p. 84)

A seguir, ao contrário do filme, Ivan flagra o primeiro contato entre os dois:

Ambos fumavam. Marina ria de alguma coisa que ele contava. Anísio pegava com intimidade no braço dela enquanto falava. Pensei: o que essa menina faria se soubesse, de verdade, quem é o sujeito com quem está conversando? (ibid., p. 85). [Encerra-se um subcapítulo e passa-se a outro episódio, banal].

Algumas cenas à frente, após uma noite com sua amante, é que ele constata, pasmado:

Eu estava atrasado, tinha passado a noite num motel com Paula. Assim que cheguei, vi um carro deixando um de nossos funcionários mais assíduos em frente à construtora, para mais um dia de trabalho.

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

Essa peripécia⁴ narrativa da conquista é dos exemplos mais significativos da diferença que a posição do narrador estabelece na construção da personagem. No livro, Ivan demonstra uma paranoia desde o início da trama, logo que termina a negociação com Anísio, razão por que é sempre advertido pelo sócio. Mas ele próprio desconfia por vezes de seu comportamento: “tive a sensação de que me olharam demoradamente quando passei, como se quisessem registrar minhas feições. Paranoia, pensei, pura paranoia. Mas isso não me tranquilizou” (ibid., p. 16). No decorrer, Ivan afeta-se cada vez mais, tornando-se visivelmente arisco frente a Anísio e, depois, também frente a Alor: desconfia de um conluio entre os dois. Temendo ser assassinado, compra uma arma. Os fatos confundem o leitor, que indispõe de meios para saber se Ivan descreve uma fantasia ou se está mesmo a par dos fatos, e somente no desenrolar da trama o narrador constata que estava certo (só o narrador tem essa certeza, diga-se).

Ainda no romance, a precaução excessiva de Ivan embota sua visão sobre a astúcia de Anísio. No desejo de se livrar deste, em seu asco, não enxerga nada além de um homem violento e “louco”, que dizia “disparates”, como sua “mãe doente e esclerosada”. A evidente sugestão da cena em que Anísio toca o braço de Marina não é suficiente para convencê-lo do sucesso desse flerte e do perigo que representa para ele. Mesmo sabendo que a moça usa drogas e apresenta um comportamento de revolta com a vida familiar e luxuosa que leva, não deduz minimamente que ela possa atrair-se pelo tipo de Anísio, o que beira o preconceito, mas faz parte ao menos de um imaginário midiático: trata-se de uma história do gênero policial. Desde que desconfie do narrador, o leitor pode relembrar do recente foco dado pela mídia a Suzane Louise Von Richthofen, que desencadeou na mídia uma onda de casos semelhantes, inclusive retomando alguns históricos. No romance, tem-se o enredo invertido: o criminoso mata o pai, depois fica com a filha. Por sua fixação na “vilania” de Anísio (“esquece” que ele próprio participou do assassinato), não dá importância a esse flerte, distraído em remoer outros detalhes irrelevantes de sua paranoia. Por não desconfiar que o perfil de Marina pudesse seduzir-se justamente por certos caracteres de um criminoso, ignora que sua pergunta “o que essa menina faria se soubesse, de verdade, quem é o sujeito com quem está conversando?” poderia ter como resposta: adoraria! Sua posição subjetiva na narrativa o trai e o surpreende, e também ao leitor que adota uma posição muito próxima do narrador, caminha com ele lado a lado. É um recurso narrativo eficaz, e nesse ponto o leitor está fisgado pela visão de Ivan (consequentemente por seus pontos cegos), cativado por sua luta para se livrar de Anísio: a trajetória do herói. Nesse sentido, é difícil atribuir a protagonização do romance ao pistoleiro.

Devido à posição objetiva da câmera, e pelo tempo relativamente longo que acompanha Anísio, o espectador é convidado a envolver-se com o matador. Quando Ivan descobre sobre o caso de Anísio com Marina, em cena correlata à do livro, o espectador já o sabe há muito, e o efeito de surpresa cabe unicamente à personagem.

Devido ao envolvimento de Ivan na trama do romance, inserido na diegese, o leitor de alguma forma partilha de sua visão do todo, de suas limitações e preconceitos. Davi Arrigucci Jr. explica que:

[...] a escolha da técnica, do ponto de vista, nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão de mundo, supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento, epistemológicas, questões que podem também ser metafísicas, ontológicas [...] (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 20).

⁴ No sentido aristotélico mesmo.

No livro, Ivan desconfia que Anísio se acomuna com Alaor. Ao leitor resta essa paralipse (ainda conforme a nomenclatura de Genette) do narrador homodiegético, não tem meios de saber se isso ocorre “de fato” ou é mais uma manifestação paranoica de Ivan. Ele precisa acompanhar a personagem em sua investigação, quando, ao invadir o apartamento vazio de sua amante, descobre que ela era uma isca para espioná-lo. Ainda assim, resta ao leitor um enigma: Alaor poderia estar apenas sondando o companheiro (sozinho ou com Anísio) temeroso de que ele entregue o jogo à polícia. Mas o narrador homodiegético tem “certeza”: os dois querem matá-lo.

O filme, sem tal limitação, apresenta uma cena em que Anísio e Gilberto conversam sobre a armadilha da amante. Gilberto tenta convencer o pistoleiro a matar Ivan, para a segurança dos dois, mas o Anísio diz que não faz mais isso, agora manda fazer, como patrão, e está curtindo essa nova vida: se Gilberto quer o sócio morto, que o faça ele próprio. Há uma diferença clara de posicionamento subjetivo: no livro, a visão de Ivan incita o leitor – matou uma vez, pode matar sempre – que não é apresentado a um “novo Anísio”. O filme já traz uma transformação da personagem que, apegado à vida boa e apaixonado por Marina, quer se tornar um homem de negócios.

No texto escrito, devido a essa construção da personagem Anísio, diretamente relacionada à problemática de Ivan, o leitor fica bastante limitado quanto às demandas subjetivas do pistoleiro. É nesse sentido que a observação de Antonio Candido (1998, p. 52)⁵ esclarece a significação construída para essa personagem: “não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da **verdade** da personagem por parte do leitor” [destaque do autor]. Essa “verdade”, o leitor recebe pelo filtro subjetivo de Ivan, que, através da focalização interna, mostra nos monólogos interiores os seus problemas, e pela limitação da focalização externa em relação aos outros personagens, que não traz a subjetividade do “invasor”. Essa mesma limitação permite que ele invada sua vida, por vias invisíveis, como um parasita. Ivan enxerga: “Anísio, um pistoleiro violento e chantagista, do qual preciso me livrar”.

No audiovisual, considerando a câmera na posição de narrador heterodiegético com focalização zero, apresenta-se ao leitor um outro Anísio, que não se difere apenas pelo figurino do ator, mas pela posição narrativa mesmo. O filme não mostra os traços subjetivos da visão de Ivan. Pode-se falar em perspectiva imparcial, considerando-se uma câmera desacompanhada de qualquer voz narrativa. Mesmo assim, há um foco em Anísio ao se considerar o “tempo de tela” extenso dedicado à personagem. Nesse sentido, a câmera traz ao espectador muito mais da subjetividade de Anísio, apenas sugerida pela primeira cena, em *plano subjetivo*, e depois reforçada nas cenas exclusivas do filme. Nessas, mostra-se um Anísio que observa atentamente a empresa, sua estrutura física e engenharia social. A câmera dá *closes* em seu rosto, filma um olhar fixo que aparenta ser ao mesmo tempo analítico e deslumbrado. Na casa de Marina, ele se atém aos objetos, admira o luxo, cobiça. Na cena em que resolve dar ordens aos pedreiros, abre-se uma perspectiva:

Gilberto: Anísio, quanto você quer pra sumir da minha vida?

Anísio: Tô gostando. Não tem conta bancária que me tira daqui!

No filme, é na exibição de hombridade frente a Marina que o sujeito Anísio se explicita, mostrando-se socialmente bem articulado, mesmo no meio precário da favela, do qual se orgulha na verdade. Na balada, ao acossar o amigo atrevido da garota, põe alguma seriedade na relação dos dois, não aceita gracejos, aberturas. Para o Ivan do romance, Anísio é apenas o “invasor”, interessado em conquistar a garota para se apossar da empresa, o desastre para o qual não consegue dar qualquer significado para além de sua própria tragédia, seu

⁵ A primeira edição do texto de Antônio Cândido é de 1976.

estupor; não encontra mais palavras, o que é materializado na frase de todo concisa: “Anísio e Marina”, finalizando o capítulo. As cenas do filme, bastante erotizadas, apontam para algo de uma paixão: o “mero pistoleiro” entrega-se a sentimentos nobres, fator de sedução para o espectador, de protagonização. O deslumbramento amoroso de Anísio, para além de simples interesse econômico, parece ratificado no seguinte diálogo:

Gilberto: Você já pensou se o Ivan conta pra Marina quem você é?

Anísio: Olha pra mim, mano. Se “tisorá” meu barato com a mina, eu vou buscar seja lá quem for. Aquele que tiver dedo de gesso de me apontar, eu estouro o crânio, que nem eu fiz com os dois putos. Da cadela eu trouxe o ouro e as joias, do pilantra eu trouxe a grana. Agora, do cagueta, eu vou trazer a alma! Meu troféu vai ser a alma dele.

A diferença da apresentação da personagem proporcionada pela troca do ponto de vista é grande. Leitor e espectador podem desfrutar de “dois Anísios”, que, em suas discrepâncias, não completam a versão um do outro: contrastam-se. Evoca-se aí Antonio Candido a respeito do caráter antológico da personagem, que requer sempre uma seleção de caracteres, tornando possível sua unidade no romance:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos de ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser.

[...] o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. (CANDIDO, 1998, p. 52)

O processo cinematográfico de *adição* (de cenas), que gera um novo Anísio, “tem um papel decisivo no processo adaptativo, contribuindo para dar ao filme sua essência de obra específica” (BRITO, 2006, p. 7-8). Nessa especificidade, reforça-se deliberadamente a fragmentariedade imanente à personagem, pois o filme não completa qualquer lacuna do livro gerada por uma paralipse ou vice-versa:

[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO, 1998, p. 58)

Se pretendesse manter a visão narrativa de Ivan, no filme, não faltariam à equipe recursos cinematográficos, incluindo a própria fala narrativa, que, segundo Gomes (1998, p. 106), permite grande flexibilidade: “quando a palavra no filme escapou às limitações do seu emprego objetivo em diálogos de cena, rasgaram-se para ela horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, ou a utilização dramática do monólogo interior”. Em contraponto, poder-se-ia atribuir a fala narrativa a Anísio, contando sua versão da história,

mantendo as paralipses de sua posição de narrador homodiegético, ou ainda transgredindo-as, o que lhe daria onisciência. Conforme Brito (2007, cf. p. 9-10), essa transgressão é típica do cinema, a exemplo de *O cidadão Kane*. Mas escolha foi manter uma câmera objetiva que mostrasse a subjetividade de Anísio pelo “tempo de tela” dedicado ao mesmo. Essa objetividade, contudo, não deixa de ser um fator a mais de simpatia do espectador por Anísio: é mais fácil desconfiar de quem está envolvido.

Por esses motivos, nossa leitura caminhou de apontar as diferenças evidentes entre as produções como processo de recriação, considerando a posição do narrador, para além das necessidades inerentes ao processo de transposição semiótica. Assim, entende-se que são inadequados os julgamentos qualitativos relativos à “fidelidade”, comuns no tratamento da adaptação cinematográfica. *O invasor* é exemplar no sentido de mostrar que o intercâmbio entre as duas artes é produtivo, apesar das controvérsias, ou mesmo por causa delas.

Referências:

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

_____. Entrevista exclusiva concedida a Alessandra Souza Melett Brum: fita cassete, 120 minutos, 18 de outubro de 2002. In: BRUM, Alessandra Souza Melett. **O processo de criação artística no filme O Invasor**. 2003. Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Multimeios, Campinas, 2003.

ARRIGUCCI JR., David. **Teoria narrativa**: posições do narrador. *Jornal de psicanálise (SBPSP)*. São Paulo, v. 31, n. 57, set. 1998. p. 9-44.

BRITO, João Batista de. **O ponto de vista em cinema**. *Revista Graphos*. João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007. ISSN 1516-1536.

_____. **Literatura no cinema**. [S.l.: s.n.]. 2006. Disponível para download no website do autor: <<http://imagensamadas.com/livros/>>

BRUM, Alessandra Souza Melett. **O processo de criação artística no filme O Invasor**. 2003. Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Multimeios, Campinas, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 51-80.

FOCALIZAÇÃO. In: CEIA, Carlos (org.). e-dicionário de termos literários. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=203&Itemid=2>. Acesso em: 17 out. 2013.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 103-120.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca. São Paulo: Drama filmes, 2002. DVD: 97 min.