



LITERATURA, MÚSICA E CINEMA: LINGUAGENS EM “INTER-AÇÃO” NA OBRA O INVASOR, DE MARÇAL AQUINO E BETO BRANT

Maria do Céu Vaz¹

RESUMO

A proposta é analisar, por mirada preliminar, o entrelaçamento entre literatura, cinema e música na composição da linha central narrativa do livro *O Invasor*, de Marçal Aquino, e da adaptação cinematográfica por Beto Brant. O problema de pesquisa constrói-se pela forma como escritor e diretor utilizam as linguagens verbal e audiovisual, respectivamente, com vistas a acentuar a construção de sentidos pelas diferentes linguagens. Do ponto de vista teórico, orienta-se pela compreensão da linguagem como forma ou *processo dialógico*, na concepção de Bakhtin, que permite analisar a relação proposta. A hipótese norteadora do trabalho é que, apesar de distintos, livro e filme confirmam, cada qual a partir de seus suportes, um traço que os aproxima: a possibilidade de narrar histórias.

Palavras-chave: Linguagem. Literatura Contemporânea. Cinema Dialogismo.

ABSTRACT

The proposal consists in a panoramic analysis of the relationships between literature, cinema and music in the composition of the central guideline of the novel *The Trespasser*, wrote by Marçal Aquino, and the cinematographic adaptation to cinema by Beto Brant. The main question wich guides de reflection here exposed is how writer and director employ the linguistic and audiovisual languages in the sense construction of their narratives. Theoretically, the paper is developed by the notion of *dialogic process*, proposed by Bakhtin, wich allows the intended analysis. The work hypothesis is that besides the difference of languages, both book and film confirms an inner relation: the possibility to narrate storiekey

Keywords: Language. Contemporary Literature. Cinema. Dialogical.

INTRODUÇÃO

Pela criação de mitos, pinturas e esculturas, a humanidade sempre manifestou, desde tempos imemoriais, a necessidade de expressar-se, de representar a forma como se relacionava com o mundo em que vivia e de narrar sua história. De acordo com Barthes (2011, p. 19): “Inumeráveis são as narrativas do mundo. (...) Há uma variedade prodigiosa de gêneros, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas”. Além da variedade e multiplicidade, o autor destaca que as narrativas podem se manifestar em diferentes linguagens: “(...) oral ou escrita, pela imagem, fixa

¹Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia. E-mail: céu_vaz@hotmail.com.



ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias” (BARTHES, 2011, p. 19). Assim, literatura e cinema, a partir de diferentes formas, historicamente encontraram no narrativo um ponto de encontro, a narrativa e, numa relação específica, que interessa umbilicalmente à argumentação aqui exposta, a (re)leitura e a (re)criação.

O problema da pesquisa concentra-se, ainda que de forma panorâmica, no questionamento do modo como se construiu o foco narrativo nas cenas iniciais do filme *O Invasor* (2001), de Beto Brant, e na obra homônima de Marçal Aquino, cujo lançamento ocorreu simultaneamente. Assim, conduz-se a discussão, no plano teórico, pelo conceito de dialogismo formulada por Bakhtin (1981), aplicado às relações entre as diferentes linguagens nos dois objetos em foco. Para o estudo das narrativas, foram consideradas as noções de focalização, de Genette (1995), aplicadas ao primeiro capítulo do livro *O Invasor* e à cena inicial do filme.

No produto cinematográfico, Brant utilizou uma mistura de ritmos musicais variados que ganham relevância na narração, razão pela qual a música merece um olhar diferenciado, pois estabelece o *pathos* emocional do filme. Metodologicamente, para fins de análise, estabeleceu-se como *corpus* o seguinte recorte: o momento em que vítimas são encontradas mortas e o momento do velório, que correspondem aos capítulos seis e sete da narrativa de Aquino.

Vale salientar que, ao se abordar o cinema narrativo neste trabalho, toma-se como referência uma única ocorrência cinematográfica, não se remetendo, portanto, a qualquer ideia de existência de essência do cinema.

Aporte conceitual: a dimensão dialógica da linguagem

Partindo dos estudos desenvolvidos por Bakhtin, este trabalho adota a noção teórica de dialogismo, entendido aqui como a possibilidade de interação entre diferentes textos, com base nas palavras do próprio autor: “A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada [...], mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações” (BAKHTIN, 2009, p. 127). Ampliando essa ideia,



Bakhtin (2009, p.128) ainda afirma que: “A comunicação verbal entrelaça-se inextricavelmente aos outros tipos de comunicação e cresce com eles sobre o terreno comum da produção”. O autor defende que toda enunciação é um diálogo que se constrói na interação entre os sujeitos, numa relação de alteridade, portanto, de tensão.

Kristeva, a partir de pesquisas sobre as ideias bakhtinianas acerca do dialogismo, elaborou o conceito de intertextualidade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos dupla” (KRISTEVA, 1969, p.146 *apud* NITRINI, 2010, p.159). Posteriormente, a própria autora efetiva uma alteração no conceito, preferindo o termo “transposição” que, de acordo com ela, “tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do estético” (KRISTEVA, 1974, p.60 *apud* JENNY, 1979, p.13).

Dessa forma, percebe-se que intertextualidade ou transposição se constituiria a partir de um processo dialógico entre variados textos, permitindo a apropriação e a (re)criação. Robert Stam (1992) também entende o dialogismo de Bakhtin pelo viés da intertextualidade, o que se evidencia pela constatação de que o conceito de Kristeva “é multidimensional e multidisciplinar” (STAM, 1992, p. 34). Assim, partindo dessa perspectiva, o estudioso entende as relações entre os diferentes textos artísticos, bem como as adaptações para o cinema, como processos dialógicos em que “o texto alimenta e é alimentado infinitamente em um intertexto de permutação” (STAM, 1992, p. 57).

Assim, compreendem-se, na criação de *O Invasor* (livro e filme), linguagens que, ao transitarem pelo entrelaçamento dialógico, foram se criando e se transformando. Linguagens que se concretizam em formatos diferentes, mas que igualmente provocam e despertam o imaginário de quem lê ou assiste, estabelecendo (re)significações, portanto possibilidades diversas de relação do ponto de vista comunicacional, isto é, com seus leitores/espectadores. Desde o processo criador, o diálogo se manteve entre linguagens e artistas. Em entrevista², concedida por Marçal Aquino e Beto Brant ao

² Entrevista concedida por Marçal Aquino e Beto Brant ao jornalista Claudiney Ferreira, no programa Jogo de Ideias da Itaú Cultural, 2003. Disponível em [http:// WWW.itaucultural.org.br](http://WWW.itaucultural.org.br). [Acesso 15/07/2013].



jornalista Claudiney Ferreira, no programa *Jogo de Ideias*, do Itaú Cultural (2003), Aquino conta que trilhou um caminho diferente do usual: a convite de Brant, que de imediato “visualizou” a história, interrompeu a obra literária no quarto capítulo e passou a dedicar-se ao roteiro fílmico. Só depois concluiu o romance.

Tal particularidade possibilita confirmar, que na construção de *O Invasor* (livro e filme), estabeleceu-se uma relação de (inter - ação = ação entre) entre as duas linguagens e seus criadores e, conseqüente, seus leitores/espectadores. Assinale-se, entretanto, que essa “inter-ação” não deve ser entendida como relação harmoniosa e fidedigna de uma obra para outra, vez que, conforme já dito, cada linguagem tem os recursos específicos que a constituem e alterações significativas devem ser feitas para adequar as intencionalidades de escritor/cineasta ao seu estilo e suporte de criação. Nesta reflexão não cabem, portanto, considerações quanto à fidelidade ou valor de importância entre essas artes.

Para melhor entendimento, faz-se uma breve apresentação dos realizadores, Aquino e Brant, e da própria narrativa em estudo.

Escritor, Diretor e Obra – breve apresentação

Marçal Aquino (1958), natural de Amparo, interior paulista, é jornalista, escritor e roteirista. Escreve de forma direta, objetiva e pouco descritiva, muito próxima da linguagem jornalística. *O Invasor* é um texto que tem essa característica, lembra um roteiro de cinema, inclusive na forma gráfica. Há lacunas no interior dos capítulos que parecem indicar os “cortes” de um filme, como se estivessem divididos em cenas, palavras em caixa alta no início dos capítulos como para anunciar a próxima cena e falta de pontuação para indicar o discurso direto.

Em sua trajetória profissional, Aquino estabeleceu proximidade com o cinema e com Brant, para quem já escreveu vários roteiros. Publicou poesias, contos, romances e vários títulos de literatura infanto-juvenil. Recebeu, dentre outras premiações, o Prêmio



Jabuti (2000), com o conto *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos* e o Prêmio V Bienal Nestlé de Literatura – Conto (1991), por *As Fomes de Setembro*.

Beto Brant (1964) nasceu em Jundiaí/SP, mas foi criado na capital paulista, onde se graduou em cinema. Diretor premiado, encontrou na literatura de Marçal a inspiração imagética para a maioria de seus filmes. O primeiro longa-metragem de sua carreira, *Os Matadores* (1997), que lhe possibilitou receber uma estatueta no Festival de Gramado e outra no Festival de Cinema Brasileiro em Miami, foi uma adaptação do conto homônimo de Aquino. O sétimo filme da dupla, *Eu Receberia as Piores Notícias de seus Lindos Lábios*, estreou em abril de 2012 e é também uma adaptação do romance de Aquino, publicado pela Companhia das Letras em 2005.

O Invasor foi publicado originalmente em 2001, pela Geração Editorial, concomitantemente ao lançamento do filme. A edição contém a fotografia e o roteiro do filme. Em 2011 foi reeditado pela Companhia das Letras.

Livro e filme narram a história de três amigos arquitetos, sócios em uma construtora. Além dos vários problemas de convivência, o sócio majoritário, Estevão, inviabiliza um contrato ilegal que renderia muito dinheiro. Irritados com a situação, Ivan e Alaor (Giba no filme) contratam um matador de aluguel, Anísio, para assassinar Estevão. Anísio mata também a mulher de Estevão, para não deixar testemunhas.

Depois que Anísio pratica o crime, aparece na construtora, dizendo que quer ser sócio e que, a partir daquele momento, passará a trabalhar como segurança. Conhece Marina, filha das vítimas, com quem passa a se relacionar amorosamente. Impondo sua presença, invade a vida de Ivan e Alaor e assume, de certa maneira, o lugar de Estevão. Ivan não aguenta a pressão e, de forma neurótica e alucinada, busca uma maneira de sair daquela situação. Envolve-se com Cláudia, mas descobre que ela é uma prostituta contratada pelo sócio para vigiá-lo. Sentindo-se ameaçado e próximo a um surto psicótico, resolve procurar a polícia e contar a sua versão dos fatos. Por fim, descobre que o delegado, Norberto, é um policial corrupto, amigo e sócio de Alaor/Giba numa casa noturna.

Livro e filme terminam de forma surpreendente, sugerindo a morte de Ivan, que é levado pelo delegado corrupto, amigo de Alaor, para casa de Marina, onde reside



Anísio, que aparece imponente, vestido com o roupão da vítima e assume o controle da situação. No entanto, agora, do alto de sua nova posição social, ele não mata mais, manda matar.

Literatura, Cinema e Música: formas de narrar

As narrativas cinematográficas e literárias comungam uma capacidade mimética em relação à realidade. Sendo narrativas, possibilitam a associação de elementos que as aproximam. Nas narrativas verbais tem-se a descrição dos fatos, a ordem dos eventos e um narrador. Nas fílmicas, tem-se o *close-up*, a edição, a focalização da câmara. Esses elementos permitem aproximá-las e analisá-las. Jacques Aumont (1995), sobre o assunto, afirma:

(...) o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento. Isso explica o fato de que as funções dos personagens de filme possam ser analisadas com os instrumentos forjados para a literatura (...). Esses sistemas de narração operam com outros nos filmes (AUMONT, 1995, p. 96).

A fim de analisar a focalização, são considerados tanto elementos da narrativa literária quanto daqueles próprios da linguagem fílmica. Para tanto, assinalem-se as palavras de Osman Lins: “A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se entrelaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar um de seus aspectos e estudá-lo” (LINS, 1976, p. 63). Ainda que arbitrário, como todo recorte, entende-se como relevante para entrar nas obras e, com isso, cumprir os objetivos propostos.

Genette (1995, p. 160), referindo-se ao ato de contar, diz que: “(...) pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta e contá-lo segundo um ou outro ponto de vista”. Para ele, os diferentes modos de contar se caracterizam em “distância” e “perspectiva”. Ao tratar da distância, o autor distingue entre “mostrar” e “narrar”. No que diz respeito ao mostrar, há preocupação do narrador com os fatos, de mostrá-los com objetividade e imparcialidade, mantendo-se distância dos fatos narrados. No narrar,



a presença do narrador é ampliada, pois assume para si toda a responsabilidade de contar os fatos, não dando voz às personagens. Sobre a perspectiva, o autor refere que se analisa o ponto de vista a partir do qual a narrativa é construída. Genette (1995) propõe o termo “focalização” em substituição a ponto de vista ou foco narrativo, que seria o conhecimento do narrador ou de uma personagem sobre a *diegese*, conhecimento regulador da informação sobre a ação.

Observa-se que, no primeiro capítulo do livro de Aquino, o narrador mais mostra do que narra. O foco narrativo está em primeira pessoa, o que Genette (1995) denomina “focalização interna”, pois Ivan, narrador-personagem ou homodiegético, apresenta a história através daquilo que vivenciou, interpretou e expõe, oferecendo, assim a visão dele dos fatos. Começa contando a chegada ao local de encontro com Anísio, o matador de aluguel. De início, relata as dificuldades enfrentadas para chegar ao ponto de encontro e sua impressão sobre o lugar: “Mesmo seguindo as indicações de Anísio, demoramos um bocado para encontrar o bar, numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar medonho” (AQUINO, 2002, p. 7). Depois descreve o bar, as pessoas, seu desconforto com toda a situação e o próprio 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” (AQUINO, 2002, p. 8). O episódio é contado de forma linear progressiva e já indica a objetividade na forma que marca a narrativa.

No filme há mudança de perspectiva, percebida logo na primeira tomada. A câmara está posicionada de dentro para fora e, num plano-sequência³, Ivan e Giba são vistos estacionando o carro, descendo e encaminhando-se para dentro do bar. Desse modo, visualizam-se poucas pessoas e não se consegue perceber muitos dos detalhes descritos por Aquino, nem descobrir quem é Anísio, mas Brant consegue construir a tensão do momento, posicionando a câmara por trás das grades que cercam o bar, erigindo uma atmosfera de aprisionamento, de claustrofobia.

Partindo do plano geral para o *close-up*, já se estabelece ao espectador que aquele é um lugar estranho aos personagens, que sua aparência, suas roupas e a insegurança que demonstram denunciam pertencimento a outra esfera social. É do ponto

³ Termo que, segundo Aumont, pode ser utilizado para “designar um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência”. (Aumont, 1995, p. 43)



de vista da câmara que toda cena é narrada, mas logo fica claro que a focalização externa é, na verdade, a perspectiva de Anísio, o matador desconhecido.

Pelo exposto, percebe-se que livro e filme iniciam da mesma maneira (encontro dos personagens com o criminoso); o lugar onde é feito o negócio é o mesmo (bar da periferia de São Paulo); os personagens manifestam a mesma reação em relação ao ambiente (inadequação e nervosismo), porém a mudança de suporte e de focalização provoca alteração significativa não só no modo de narrar, como também na maneira de apreensão do leitor/espectador. É como se o narrador, logo de início, antecipasse que Anísio tem o controle da situação e sobre os dois sócios, o que se confirmará ao longo da narrativa.

A narração pela dimensão musical

Na cena de abertura do filme, não há música. Ouve-se apenas a sonoplastia, reproduzindo o som ambiente: barulhos próprios da rua, do bar e a conversa das pessoas. O encontro é tenso e a ausência de trilha sonora só contribui para acentuar essa tensão. À medida que a trama se desenvolve, canções de ritmos diferentes pontuam as falas das personagens e assumem a voz narrativa. É o que acontece na cena em que Ivan telefona para Giba na madrugada para avisar que a polícia encontrou o amigo morto. Depois de um intervalo sem música, repentinamente ela volta, agressiva, gritada e contundente. O *rock* pesado do grupo *Tolerância Zero* se faz ouvir enquanto os dois amigos caminham para o local onde os corpos estão. O vocalista grita: “Bem-vindo ao pesadelo da realidade / Você não consegue fugir (...)”. Toda a sequência é acompanhada pela canção. Mesmo quando há o diálogo entre as personagens, ouve-se a canção. O mesmo acontece na cena seguinte, do enterro do casal. O verso do refrão: “Eu, você a vadia, ninguém presta (...)” é repetido muitas vezes, denunciando, a violência e a hipocrisia da situação na forma de comentário, pela letra da canção.

No livro, tais acontecimentos podem ser lidos nos capítulos cinco e seis. Aquino também deixa clara a ironia da situação, como é possível verificar no trecho que segue:



Foi difícil fingir dor onde existia nojo. Alaor manteve no rosto durante todo o tempo uma expressão de quem havia sofrido uma grande perda. Um verdadeiro artista. Pouco antes de os caixões serem levados para o mausoléu da família Araújo, ele se postou ao lado deles. Acompanhei com atenção aquele teatro. (...) Mas o show ainda tinha mais atrações: ele pegou um lenço do paletó e só então me dei conta das lágrimas em seu rosto. (AQUINO, 2002, p. 8)

Por se tratar de um narrador homodiegético, Ivan concentra suas atenções em Alaor, como se preservando do julgamento do leitor. Conta o seu lado da história, conduzindo o discurso na direção que lhe é mais conveniente, mas deixa pistas que o traem, como a encontrada no trecho acima “Foi difícil fingir dor...”, indicando que ele também está fingindo, ele também é hipócrita. Apesar de o relato produzir no leitor um sentimento de indignação, a intensidade do mesmo sentimento provocada no espectador é potencializada pela força da canção, e, claro, dos demais elementos da linguagem cinematográfica. A música assume, então, a função de um narrador heterodiegético que, conforme Genette (1995) é aquele que não participa da *diegese* e, da perspectiva da focalização interventiva (quando o narrador aparece através de juízos, comentários), denuncia pelo ritmo, pelo volume, pela forma gritada como é interpretada, todo o horror da situação narrada.

Outro momento em que a música assume a função narrativa de forma marcante é quando Anísio leva Marina para a periferia. Enquanto o carro vai passando pelas ruas do bairro pobre, ouve-se o cantor e compositor Sabotage, cantando “Na zona sul”. Acompanhando a canção de denúncia social, as imagens mostradas pela câmera, posicionada dentro do carro, os planos curtos, o ritmo e o tempo da sequência constroem a impressão de se estar ouvindo a faixa completa do CD. Essas ocorrências, tão marcantes, presentes em variados momentos do filme, possibilitam o entendimento desse recurso como elemento narrativo e não apenas como pontuador emocional.

CONCLUSÃO

Após o percurso traçado, conclui-se que, de fato, narrar continua sendo essencial ao homem. Os caminhos e formas que as narrativas podem assumir são múltiplos se



considerarmos as possibilidades que os recursos tecnológicos e as diversas linguagens oferecem.

Diante dessas possibilidades, cada narrador encontra a própria forma, utilizando-se de todos os recursos que julga necessários, ciente de que o diálogo entre as diferentes formas de arte pode ser enriquecedor como nas relações entre literatura, cinema e música que se estabelecem em *O Invasor*.

O cinema possibilita a interação simultânea entre texto, imagem e som, de forma tal que não se pode dizer qual é a mais importante ou escolher uma em detrimento da outra, porque juntas é que representam a completude da narrativa.

Estas são, dentre tantas outras possibilidades, apenas algumas reflexões iniciais que nos sugere a obra *O Invasor*.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques *et al.* **A Estética do Filme**: Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- AQUINO, Marçal. **O Invasor**. São Paulo: Geração editorial, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 13^a ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BRANT, Beto. **O invasor**. Direção: Beto Brant. Interpretes: Alexandre Borges, Marco Ricca, Malu Mader, Paulo Miklos e outros. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant. 2001. (97min).
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- JENNY, Laurent. *et al.* **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- OSMAN, Lins. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.



STAM, Robert. **Bakhtin** - da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.