

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

Tuany Teixeira da Silva

O INVASOR, DE MARÇAL AQUINO: ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA

Rio de Janeiro
2022

TUANY TEIXEIRA DA SILVA

O INVASOR, DE MARÇAL AQUINO: ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português-Francês.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Laíse Ribas Bastos.

RIO DE JANEIRO
2022

FOLHA DE AVALIAÇÃO

TUANY TEIXEIRA DA SILVA

DRE 115086258

O INVASOR, DE MARÇAL AQUINO: ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português-Francês.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof.^a. Dr.^a. Laíse Ribas Bastos, UFRJ (Orientadora)

NOTA: ____

Prof. Dr. Renan Ji, UFRJ (Leitor crítico)

NOTA: ____

MÉDIA: _____

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem a ajuda e o apoio de amigos, familiares e professores que trilharam comigo essa jornada universitária. Agradeço, primeiramente a Deus, que é a minha força, minha rocha e meu salvador. Agradeço, de modo especial, aos meus pais, Simone Magna e Reginaldo Paixão, que ofereceram todo alicerce necessário para que eu pudesse chegar ao ensino superior. Sou eternamente grata a vocês por tudo. Agradeço também ao meu irmão, Pedro Henrique, que me incentivou em todos os momentos, até nos mais difíceis. Ao meu noivo, Anderson Ribeiro, que mesmo sem entender, me ouvia. Mesmo sem entender, me aconselhava. À Joana, minha *BFF*, que me ensinou que na vida tudo chega a um fim. À Bruna e à Vitória, que faziam os dias mais longos da faculdade serem mais curtos com conversas sem sentido e partidas de UNO. Ao meu vovô e a minha vovó, que não estão mais aqui, mas que deixaram gravados em mim o jeito simples e belo de ver a vida, até mesmo quando essa beleza está oculta.

Não poderia, de modo algum, deixar de agradecer à minha querida orientadora Laíse Ribas Bastos. Foi graças a ela que este trabalho ganhou vida. Agradeço por aceitar me orientar, por me incentivar e por me ensinar. Aprendi muito. Agradeço também ao professor Pedro Paulo Catharina, que foi essencial na minha formação, pois já no meu segundo período na faculdade me concedeu uma oportunidade única para aprofundar meus estudos na língua e na literatura francesa.

A todos os meus colegas da graduação e de profissão, que se tornaram mais que colegas e que hoje continuam em minha vida, me ajudando a ser uma pessoa melhor e uma profissional melhor.

Enfim, agradeço de coração a todos, muito obrigada!

A narrativa nos dá o mundo,
mas nos dá fatalmente um mundo falso.

(BUTOR, 1974)

RESUMO

A novela *O invasor* é uma obra brasileira escrita por Marçal Aquino, que foi publicada em 2002. Nesse mesmo ano, foi lançado o filme homônimo com a direção de Beto Brant e com o roteiro assinado pelo próprio Marçal Aquino. No entanto, a escrita da novela foi interrompida no quarto capítulo para que o roteiro fosse escrito e o filme fosse produzido. Só após a finalização do filme que a escrita da novela foi retomada. Mesmo que ambos os projetos tenham sido escritos pelo mesmo autor, ele optou por narrar a mesma história a partir de pontos de vista diferentes. A novela foi narrada em primeira pessoa, enquanto o filme foi narrado em terceira pessoa. Partindo dessas particularidades e das diferenças estruturais entre a arte cinematográfica e a arte literária, este trabalho tem como objetivo analisar a novela e o filme *O invasor* a fim de verificar como a narrativa se comporta em ambos os suportes a partir de diferentes pontos de vista. Para isso, primeiramente, busca-se analisar elementos centrais da arte cinematográfica e da narrativa literária, de modo individual, levando em consideração os aspectos que compõe cada arte. Assim, o segundo capítulo se desenvolve a partir da perspectiva cinematográfica e o terceiro capítulo é composto pela perspectiva literária. Ao final, algumas considerações são apresentadas a partir desse estudo de caráter inicial.

Palavras-chave: novela; filme; narrativa; ponto de vista; arte cinematográfica; arte literária; diretor; gênero policial.

RÉSUMÉ

Le roman *O invasor* est une œuvre brésilienne écrite par Marçal Aquino, qui a été publiée en 2002. Dans le même année, le film homonyme est sorti, avec la réalisation de Beto Brant et avec un scénario écrit par Marçal Aquino lui-même. Cependant, l'écriture a été interrompue dans le quatrième chapitre pour que le scénario soit écrit et que le film soit produit. Ce n'est qu'une fois le film terminé que l'écriture du roman a repris. Même si les deux projets ont été écrits par le même auteur, il a choisi de raconter la même histoire à partir de points de vue différents. Le roman a été raconté à la première personne, tandis que le film a été raconté à la troisième personne. Partant de ces particularités et des différences structurelles entre l'art cinématographique et l'art littéraire, ce travail vise à analyser le roman et le film *O invasor* afin de vérifier comment la narration se comporte dans les deux supports à partir de points de vue différents. Pour cela, on cherche d'abord à analyser la structure de l'art cinématographique et du récit littéraire, individuellement, en tenant compte des aspects qui composent chaque art. Ainsi, le deuxième chapitre est composé du développement de la perspective cinématographique et le troisième chapitre est composé de la perspective littéraire. À la fin, quelques considérations sont présentées à partir de cette étude initiale.

Mots-clés: roman; film; récit; point de vue; art cinématographique; art littéraire; réalisateur; genre policier.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 PERSPECTIVA CINEMATOGRAFICA	14
2.1 O DIRETOR	17
2.2 PONTO DE VISTA	19
2.3 GÊNERO POLICIAL	24
3 PERSPECTIVA LITERÁRIA.....	28
3.1 O AUTOR.....	29
3.2 PONTO DE VISTA	32
3.3 GÊNERO POLICIAL	37
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS.....	47

1 INTRODUÇÃO

O invasor, novela escrita por Marçal Aquino, surgiu a partir de uma entrevista que o autor fez, como jornalista, com um presidente de uma multinacional. O modo como o entrevistado via a violência no Brasil era inquietante, pois ele acreditava que a sua boa condição financeira o afastava dos perigos da periferia. Esse pensamento surpreendeu o escritor de tal maneira que ele se questionou como o centro e a periferia das grandes cidades se relacionam no que diz respeito à violência. Assim, Aquino passou a escrever a novela a fim de apresentar essa relação entre os “dois mundos”. No entanto, ele interrompeu a escrita no quarto capítulo, no dia 03 de novembro de 1997, quando o diretor Beto Brant pediu que ele escrevesse o roteiro de *O invasor*, após perceber o potencial cinematográfico que ali havia.

Em 2001, quando as filmagens já tinham sido finalizadas, ou seja, as cenas, os personagens, os acontecimentos e o roteiro já tinham sido criados e bem desenvolvidos em prol do filme, Aquino retomou a escrita da novela, graças à motivação de Beto Brant. Nesse momento, segundo afirma em entrevista para a dissertação de Alessandra Souza Melett Brum, intitulada *O processo de criação artística do filme O invasor*, ele se questionou sobre qual ponto de vista deveria escolher para narrar a história, pois os primeiros capítulos da novela tinham sido escritos em primeira pessoa, tendo como ponto de vista o personagem Ivan. Já o roteiro, tinha sido escrito em terceira pessoa, desenvolvendo o ponto de vista de quatro personagens diferentes: Ivan, Alaor, Anísio e Marina. Ao final, para a novela, Aquino optou por manter a narrativa em primeira pessoa.

O invasor narra a história de Ivan e Alaor, dois sócios minoritários de uma construtora que, com medo da possibilidade de a sociedade ser desfeita, planejam o assassinato do sócio majoritário Estevão, contratando Anísio, um matador de aluguel, para o serviço. A partir dessa introdução, a trama segue caminhos distintos de acordo com o ponto de vista escolhido. Ao escolher narrar a história a partir do ponto de vista do narrador em primeira pessoa, o enredo passa, em certa medida, a ser limitado, pois vemos a história através de uma perspectiva apenas; por outro lado, a imersão psicológica pode ser mais desenvolvida, o que acontece no livro, quando adentramos a mente de Ivan a ponto de embarcarmos em seu conflito interno devido à decisão de mandar matar o amigo e sócio. Ao escolher narrar em terceira pessoa – como acontece no filme –, o enredo se amplia, pois podemos ver mais de uma perspectiva, podemos adentrar outros mundos. No

filme, conhecemos a fundo a relação entre os personagens Anísio e Marina, filha de Estevão, e Anísio e Giba, ou seja, a narrativa em terceira pessoa é capaz de ampliar as possibilidades de leitura dos conflitos apresentados.

No entanto, há outro fator a ser observado. No livro, há espaço e tempo para construir cuidadosamente o personagem Ivan, apresentando seu passado, como a história do suicídio de seu pai, seus problemas pessoais, como a crise conjugal com sua esposa, e seu conflito interno pela decisão tomada. No filme, esses conflitos não são expressos em falas, mas através de imagens. Em algumas cenas, Ivan aparece pensativo, analisando a situação e as reações dos personagens, e sofrendo, mas sem externar com palavras o que de fato está em seu interior, fica a cargo do espectador tentar entender o personagem e seu conflito a partir da interpretação do ator Marco Ricca, intérprete de Ivan. Dessa forma, o espectador não tem certeza do que está acontecendo com ele, apenas percebe-se que ele sofre com algo, por essa razão busca-se encontrar um sentido para os seus sentimentos e ações. Isso mostra que há uma dificuldade no cinema de representar conflitos internos, já que é uma arte puramente imagética. Apesar desse fato, isso não significa que a narrativa em primeira pessoa não tenha espaço no cinema, na verdade há filmes e séries narrados a partir dessa perspectiva, como é o caso de filmes recentes, como *O curioso caso de Benjamin Button* (2008)¹ e *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001)², por exemplo; ou, no contexto brasileiro, o filme *Tropa de Elite* (2007)³. Porém, em alguns casos, quando o cinema encontra dificuldades na narração em primeira pessoa, pode-se usar a narração em *off*, para que o espectador tenha uma compreensão maior da narrativa. A partir desse recurso, o espectador pode entrar na mente do narrador, pois ele utiliza as palavras para expressar seus pensamentos e sentimentos. No entanto, esse recurso tende a ser utilizado apenas quando as imagens não expressam o que se quer passar para o espectador.

Assim, percebe-se que há uma diferença de estrutura na arte da narrativa literária e na arte cinematográfica. A primeira justificativa para isso, e é a primeira que salta aos nossos olhos, é que o cinema é uma arte feita, em sua base, de imagens visuais, e a literatura é uma arte formada por palavras. A acadêmica canadense Linda Hutcheon, que trabalha nas áreas de teoria e crítica literária, ópera e estudos canadenses, no livro *Uma teoria da adaptação*, tenta definir o cinema e a literatura, assim como apresentar a

¹ David Fincher: *O curioso caso de Benjamin Button*. Estados Unidos, 2008.

² Jean Pierre Jeunet: *O fabuloso destino de Amélie Poulain*. França, 2001.

³ José Padilha: *Tropa de Elite*. Brasil, 2007.

diferença entre ambas. Para ela, a narrativa literária estaria no que ela chama de “campo da imaginação”, o qual é “controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto”, logo a literatura faz parte do “modo contar”. De modo que o leitor imagina a história a partir das palavras selecionadas para o que foi contado. Já o cinema estaria no “domínio da percepção direta”:

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 (HUTCHEON, 2011, p. 48-49).

Assim, o cinema estaria no que ela chama de “modo mostrar”. Dessa forma, a narrativa cinematográfica não ganharia forma a partir da imaginação, como na literatura, ela só ganharia forma a partir do que é mostrado na tela. No entanto, Daniel Link (2002), em *Como se lê e outras intervenções críticas*, afirma que a literatura “é uma poderosa máquina que processa percepções, ou fábrica perceptos”, enquanto Gilbert Seldes (1924) em *The Seven Lively Arts*, afirma que “o cinema é a imaginação da humanidade em ação”. Assim, busca-se entender no que consiste a estrutura da arte literária e da arte cinematográfica, a fim de verificar como a narrativa se comporta em cada suporte no qual é desenvolvida e como ela chega ao seu leitor/espectador.

Vale ressaltar que o filme *O Invasor* não corresponde à uma adaptação de sua obra literária, nem o livro corresponde a uma adaptação do filme para a literatura. Ambos nasceram individualmente para que fossem narrados nos distintos suportes. Assim, Marçal Aquino teve que fazer escolhas para transitar pelos dois formatos, assumindo em um momento a posição de escritor literário e em um outro momento a posição de roteirista. Dessa forma, podemos concluir que, a partir do ponto de vista escolhido para a narrativa, Aquino fez diversas outras escolhas e mudanças no roteiro e na novela, a fim de adaptar a sua história para ambos os formatos.

Portanto, a fim de pensar a narrativa no âmbito da literatura e do cinema, será analisado também o gênero, cuja importância é fundamental para o processo de construção de uma história, já que é um elemento que faz parte de sua estrutura e que ajuda a direcionar o olhar do leitor para um determinado tema, pois, de acordo com Daniel Link (2002, p 68.), “cada gênero viria explicar uma parcela da vida, garantir uma leitura dessa parcela, organizar a experiência (das multidões) em relação a um tópico ou aspecto da vida”.

O tópico ou aspecto da vida representado no romance policial está relacionado aos crimes e suas resoluções, assim como a dualidade entre o criminoso e a polícia. Além disso, o gênero também se define pelo uso de conflitos e enigmas. Essas características compõem a base do romance policial desde o século XX, período no qual o autor W.H.Wright, criador do detetive Philo Vance sob o pseudônimo Van Dine, escreveu o conjunto de normas chamado “Vinte regras para escrever histórias policiais”, que foi publicado na revista *The American Magazine* em setembro de 1928 . Algumas dessas regras são citadas a seguir: 1) “o romance precisa ter um detetive, um culpado e uma vítima”; 2) “a novela de detetive tem de ter um detetive. Alguém que “detecte”, que analise as pistas e junte-as a fim de identificar o autor da sujeira relatada no primeiro capítulo”; 3) “é necessário que haja um cadáver. Quanto mais morto, melhor. Os crimes menores que homicídio são insuficientes. Só o assassinato desperta no leitor seu sentimento de vingança e horror”.

Por mais que essas normas possam ser seguidas em muitas obras, é possível perceber que elas mudaram ao longo do tempo. Podemos constatar esse fato no artigo de Fernanda Massi intitulado “A configuração do romance policial contemporâneo: uma abordagem semiótica”, o qual apresenta uma diferença na configuração do romance policial tradicional, que envolve escritos de Edgar Allan Poe e Agatha Christie e que seguem as regras do autor W.H.Wright, e do romance policial contemporâneo, que envolve escritos de Rubem Fonseca e Dan Brown, por exemplo. A mudança na configuração estaria relacionada à mudança na temática das narrativas. Assim, o que antes ficava apenas no crime a ser solucionado pelo detetive, aquele que busca a verdade, agora vai além. Daniel Link (2002) chama essas mudanças de “transformações do gênero policial”, as quais estão relacionadas às transformações que aconteceram na sociedade. Para Link (2002, p. 72), falar de gênero policial atualmente é falar “do Estado e de sua relação com o Crime, da verdade e de seus regimes de aparição da política e de sua relação com a moral, da Lei e seus regimes de coação”. Dentro dessa vertente, encontra-se o romance policial *noir*, o qual é capaz de direcionar o olhar do leitor, não mais para a resolução do crime, mas para o criminoso e o crime em si, apresentando, assim, um outro ponto de vista, forte característica da obra *O invasor*. Além dessas “transformações do gênero policial”, há as transformações que ocorreram nos moldes do romance policial tradicional ao adentrar o espaço literário brasileiro. Como é o caso da raridade que é encontrar na literatura policial brasileira um policial que seja íntegro e incorruptível, o que indicaria uma mudança na configuração do romance policial também no meio no qual

se encontra. No entanto, essas mudanças ou transformações que permeiam a estrutura narrativa do romance policial vão de encontro a uma das regras primordiais da produção de massa, a qual afirma que não se deve inovar, nem surpreender o leitor pela estrutura, como afirma Paulo Sesar Pimentel no artigo “Do policial ao noir: as novas facetas da narrativa violenta”, de forma que “quanto mais fiel for o escritor quanto à norma estabelecida e canonizada, mais perfeita será a narrativa” (PIMENTEL, 2014, p. 680).

2 PERSPECTIVA CINEMATOGRAFICA

No princípio, nos primeiros instantes de sua existência, o cinema não tinha a pretensão de ser narrativo. De acordo com Jacques Aumont em *A Estética do Filme*, o cinema foi idealizado para ser um meio de registro. No entanto, seu formato possibilitou um encontro entre o cinema e a narrativa. O primeiro motivo desse fato está relacionado à imagem figurativa do movimento. Assim, mostrar um objeto em um filme envolve dizer algo mais do que apenas representar aquele objeto, na verdade o objeto por si só é capaz de contar algo sobre o universo social ao qual ele pertence. Logo, "desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração" (AUMONT, 1995, p. 90).

O segundo motivo está relacionado à imagem em movimento que é capaz de mostrar a transformação de um estado de uma coisa ou de alguém representado em um outro estado, ou seja, esse motivo está relacionado ao tempo. Transformação e tempo correspondem a características importantes que compõem uma narrativa, pois, para narrar uma história, é necessário que um ser passe por uma transformação em um estado de tempo. Assim, ao unir essas características ao formato da arte cinematográfica, possibilita-se o encontro do cinema e da narração.

Já o terceiro motivo está relacionado à busca da legitimidade. O cinema era um espetáculo vil, de atração de feira e, para sair desse estado, o cinema deveria se colocar sob os padrões das "artes nobres", o que na época, passagem do século XIX para o século XX, eram o teatro e o romance. Para isso, o cinema desenvolveu suas técnicas de narração através das complexas histórias que eram apresentadas nessas artes, inclusive a Sociedade do Filme de Arte foi criada em 1908, na França, com o propósito de eliminar o aspecto popular do cinema para torná-lo "nobre". Por isso, atores famosos do teatro foram chamados para atuar em adaptações de obras literárias para o cinema, como *A volta de Ulisses*⁴, *A dama das camélias*⁵, *Macbeth* (1908)⁶ e, o mais conhecido desse período, *L'assassinat du duc de Guise* (1908)⁷, que narra a história do Duque de Guise, o qual foi morto depois de ignorar o alerta, enviado sob a forma de bilhete para sua amante, de que existia uma conspiração contra sua pessoa na Corte. Assim, constata-se que a união entre o cinema e a narração aconteceu por razões estruturais e históricas.

⁴ André Calmette e Charles Le Bargy: *Le retour d'Ulysse*. França, 1909.

⁵ André Calmette: *La dame aux camélias*. França, 1912.

⁶ André Calmette: *Macbeth*. França, 1909.

⁷ André Calmettes e Charles Le Bargy: *L'assassinat du duc de Guise*. França, 1908.

Hoje, ao entrarmos em uma sala de cinema, nos deparamos com uma sala escura, cheia de poltronas direcionadas para uma tela retangular, na qual são projetadas as imagens em movimento. Além desse ambiente, há outro indício que comprova que aquilo que nos é mostrado não é fiel à realidade (nos indicaria um afastamento da realidade), como é o fato das imagens serem bidimensionais, ou seja, há a ausência da terceira dimensão. Algo muito similar à pintura ou à fotografia, porém, mesmo com a presença de um retângulo como tela, da ausência da terceira dimensão e até mesmo com ausência de cores (como acontecia na primeira fase do cinema), essa arte provoca uma impressão de realidade, capaz de nos fazer reagir por aquilo que nos é exibido. Há, inclusive, uma história sobre a primeira exibição do filme *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895), o qual foi gravado por Louis e Auguste Lumière. O filme de apenas 50 segundos de exibição mostra um trem chegando à estação de Ciotat. O ângulo no qual a cena foi gravada passa a impressão de que o trem sairá da tela. Por essa razão, os espectadores dessa exibição saíram correndo da sala de cinema com medo do trem atropelá-los tal era a impressão de realidade provocada pela cena. Isso seria justificado pela ilusão de movimento e de profundidade. Aumont (1995, p. 24) aponta também que:

A impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica é, portanto, poderosa o suficiente para chegar normalmente a fazer esquecer não apenas o achatamento da imagem, mas, por exemplo, quando se trata de um filme preto-e-branco, a ausência de cores, ou a ausência de som se o filme for mudo - e também fazer esquecer, não o quadro, que sempre permanece presente, mas o fato de que, além do quadro, não há mais imagem.

Dessa forma, o ambiente cinematográfico propicia a imersão de tal maneira que o espectador é capaz de esquecer o achatamento da imagem, a ausência de cores em filmes em preto e branco, a ausência de som no filme mudo e até mesmo as bordas do quadro, ou da tela, ou, inclusive, da televisão. Além disso, quando falamos de cinema narrativo, há outros aspectos que devem ser levados em consideração. Primeiramente, é importante sinalizar também que a narrativa já existia antes do cinema, inclusive Jacques Aumont afirma que há uma distinção entre ambos, no entanto "não deve fazer esquecer que cinema e narrativa não caminham sem interações e sem que seja possível estabelecer um modelo próprio ao narrativo cinematográfico" (AUMONT, 1995, p. 96). Como é o caso dos conceitos *campo e fora de campo*. Conceitos típicos do cinema narrativo e representativo.

Assim, ao entrarmos em uma sala de cinema e sentarmos para assistir a um filme, vemos que várias cenas são apresentadas. Todas elas, a princípio, parecem mostrar apenas

uma porção de um espaço, de um todo. Essa porção é chamada de *campo*, ou seja, é aquilo que podemos ver na tela. Já o *fora de campo* refere-se ao que não é mostrado na tela, pode ser desde o ambiente que não é mostrado totalmente (a extensão completa do ambiente) como também personagens que não aparecem, mas estão vinculados ao *campo*. Como exemplo, a cena mostrada na tela é de uma mãe lavando louça na cozinha. Essa cena está no que é denominado *campo*, pois vemos a cozinha e vemos a mãe praticando a ação de lavar louça. De repente, ouvimos a voz de sua filha chamando-a de algum cômodo da casa, esse acontecimento se passa *fora de campo*, fazendo automaticamente o espectador imaginar a filha e o restante do ambiente que compõe a casa. Tanto *campo*, que é visível, e *fora de campo*, que não é, correspondem ao mesmo espaço imaginário chamado de *espaço fílmico* ou *cena fílmica*. Dessa maneira, é possível perceber que a arte cinematográfica também é capaz de provocar a imaginação.

Partindo desse pensamento, então, o que seria de fato o cinema narrativo? Primeiramente, deve-se compreender que narrar através da arte cinematográfica não é simplesmente unir imagens em movimento com outros elementos, como a música, os movimentos de câmera, os ruídos, efeitos e cores, por exemplo. De acordo com o princípio tradicional da narração no cinema, o cinema narrativo deve “proporcionar ao espectador a impressão de um desenvolvimento lógico que deve necessariamente desembocar em um fim, em uma solução” (AUMONT, 1995, p. 93). Além disso, a narração para o cinema está relacionada também à construção de sentido (CAMPELO, 2015). Se um filme foi filmado “na função “perseguição” em montagem alternada de planos “perseguidores-perseguidos”, terá um efeito narrativo diferente de uma filmagem, a partir de um helicóptero, em plano-sequência” (AUMONT, 1995, p. 97), por exemplo. Logo, se uma cena foi filmada por uma perspectiva diferente, o sentido será diferente. É por essa razão que, no cinema, cada sequência de imagem, cada movimento de câmera, cada cor, cada som, cada música e cada escolha são capazes de contribuir para a construção de sentido. O responsável para que todos esses elementos entrem em harmonia é o diretor. Segundo Campelo (2015, p. 82):

Para fazer com que uma determinada cena signifique para o espectador, o diretor tem que se preocupar não só com os diálogos presentes no filme, mas também com recursos próprios ao universo cinematográfico como, por exemplo, o próprio movimento da câmera, ou ainda como cada filme foi filmado, se em tomada única ou em cenas. A forma como um diretor constrói uma narrativa fílmica implica uma interpretação que vai além dos diálogos estabelecidos pelos personagens. É nesse emaranhado de significados que o espectador é levado a buscar ou até mesmo construir o sentido.

Assim, percebe-se a importância do diretor para a arte cinematográfica, pois é ele quem conduz todos os elementos de um filme a fim de narrar uma história e impactar o espectador. A princípio pode-se pensar que o roteirista é aquele quem conta a história, pois é ele quem a escreve, comparando-o, assim, com um autor de romance, por exemplo. No entanto, no cinema, essa função fica a cargo do diretor. Aumont (1995, p. 111), inclusive, afirma que o diretor seria o narrador, já que é ele quem “escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica”. Podemos, ainda, comparar o diretor cinematográfico com um maestro que conduz uma orquestra, o qual é responsável por garantir a sintonia dos músicos, o ritmo da melodia e o tom das notas musicais em prol da harmonia da apresentação para aquele que ouve. Para isso, Aumont cita Alfred Hitchcock, famoso diretor de suspense, o qual conceitua bem a função do diretor a partir da seguinte declaração:

Com *Psicose* (1961), eu dirigia espectadores, exatamente como se estivesse tocando órgão... Em *Psicose*, o assunto pouco me importa, os personagens pouco me importam: o que me importa é que o agrupamento dos pedaços do filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico podiam fazer o espectador urrar (Hitchcock *apud* AUMONT, 1995, p. 108).

Por esse motivo, por mais que Marçal Aquino tenha escrito o roteiro e tenha criado toda a trama do filme *O invasor*, também será analisado o trabalho do diretor Beto Brant, o qual narra a história criada por Aquino. Na verdade, o filme só ganha a forma de filme a partir da perspectiva do diretor, só assim o filme ganha o título de obra. O roteiro não é o filme, nem a obra, é apenas uma etapa do processo de construção do filme.

2.1 O DIRETOR

Beto Brant, paulista, graduado no curso de cinema da Fundação Álvares Penteado, ganhou o prêmio de melhor diretor brasileiro no Festival de Gramado de 1997 pelo seu primeiro longa-metragem *Os matadores* (1997). Seu segundo filme, chamado *Ação entre amigos* (1998), foi selecionado para o Festival de Veneza e participou de importantes festivais pelo mundo, mas foi com *O invasor*, lançado em 2002, que Brant obteve grande reconhecimento da crítica. O filme foi premiado como melhor filme latino pelo Sundance

Film Festival 2002 e recebeu dois prêmios de melhor direção, um no Festival de Brasília de 2001 e outro no Festival de Recife de 2001.

Todos esses prêmios mostram o talento de Brant, que tem características próprias para dirigir. Primeiramente, os argumentos dos seus filmes quase sempre vêm da literatura. Ao fazer isso, seu intuito não é fazer um retrato fiel daquilo que está escrito, mas, sim, fazer um retrato daquilo que ele sentiu e observou como leitor. Além disso, as imagens dos seus filmes surgem do seu processo imaginativo e durante as gravações no set de filmagem (BRUM, 2003). Em *O invasor*, por exemplo, Brant teve mais liberdade para exercer sua função, pois o roteiro não foi decupado, ou seja, não havia as indicações técnicas de planos, posição e movimentos de câmera salvo poucas indicações.

Assim, ao assistir ao filme, observa-se que o diretor optou por algumas técnicas e estratégias para narrar. Como é o caso da escolha do plano-sequência, técnica que consiste em apresentar uma cena sem cortes. Essa estratégia tem a função de acompanhar um personagem a partir de uma única perspectiva, causando o efeito de imersão no espectador. Essa técnica foi utilizada em momentos importantes para o personagem Ivan, nos quais, no livro, era dado ao leitor acesso aos seus pensamentos e sentimentos, além de lembranças do passado. Interessante perceber nesse momento que Brant poderia ter explorado uma outra técnica, como a da narração, por exemplo, na qual Ivan poderia expor seus pensamentos ao leitor, o que “facilitaria” a construção do sentido para o espectador. No entanto, o que temos no filme é o uso das técnicas do cinema para que o sentido se construa aos poucos, para que o espectador entenda o personagem a partir das imagens, do plano-sequência, da trilha sonora e, principalmente, da atuação de Marco Ricca.

Enquanto em alguns momentos explora-se cenas sem cortes, há cenas em que se usa demasiadamente os cortes a fim de causar o efeito de transição e continuidade. Como é o caso da cena em que Anísio e Marina saem de carro da área nobre para a periferia. Conforme os cortes acontecem, o plano muda. Assim, acompanhamos o passeio através de uma troca de imagens de dentro do carro e do lado de fora do carro. As imagens mostradas de fora do carro vão mudando conforme eles se aproximam da periferia, apresentando ao espectador o contraste entre os dois mundos. No roteiro, essa cena é descrita de maneira diferente e não há qualquer indicação de que se deve mostrar essa mudança de contraste:

60 EXT. FRENTE DA CASA DE ESTEVÃO/MARINA – TARDE

MARINA sai com o carro da garagem. ANÍSIO está no banco do passageiro.

Câmera segue o carro pela cidade, mostrando São Paulo ao entardecer, portanto o trânsito está leve. O cd-player do carro está tocando música eletrônica.

Após ler a cena descrita no roteiro, observa-se que houve mudanças por parte do diretor. No filme, é Marina quem está no banco do passageiro, não Anísio. O fato de ser Anísio quem conduz o veículo mostra que ele apresenta a ela seu próprio mundo. Em determinados momentos, temos o plano de Marina e, assim, vemos sua reação de deslumbre diante do novo. Outra mudança ocorre em relação à trilha sonora. No roteiro, há a indicação de uma música eletrônica, no entanto o que ouvimos é um rap do Sabotage intitulado *Na Zona Sul*. A letra da música também apresenta o contraste desenvolvido nessa cena:

Na zona sul cotidiano difícil
 Mantenha o proceder, quem não conter 'tá fudido
 É zona sul maluco cotidiano difícil
 Mantenha o proceder, quem não conter 'tá fudido
 Eu insisto, persisto, não mando recado
 Eu tenho algo a dizer, não vou ficar calado
 Fatos tumultuados, nunca me convenceu
 Mais vale a vida, bem vindo às vilas do meu bairro, Deus
 Corre escape tem quinze no pente chantagem
 Gambezinho faz acerto, depois mata na crocodilagem
 Absurdo, não me iludo no subúrbio
 Dinheiro sujo, constantemente nos trai no futuro
 Falsos amigos e aliados pensando em ganhar
 Não adianta passar 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
 De Vila Olímpia à Rocinha, Conde fundão
 Olha lá, se liga aí, lá está é o Canão
 Piolho na conexão, B.Q. Nega Gil
 Parque independência representa pin Gil
 Nem um pio, só no sapatinho, isso eu dou valor
 Sem dar guela que catô, mano, pelo amor
 'Tá pela orde um aposento, melhor que o veneno
 Viver livre no extremo, andar de encontro ao vento
 Jardim Edite, Casa do Norte, o papo é sério
 Ciclone, o Super Homem vive no inferno
 Aqui estou, demorou, zona show, Domingão à tarde
 O sol 'tá forte, aí ladrão, é raridade

2.2 PONTO DE VISTA

Conforme já mencionado, a narrativa de *O invasor* no cinema é realizada em terceira pessoa. Assim, assistimos ao filme acompanhando o ponto de vista dos personagens Ivan, Giba, Anísio e Marina. Dessa forma, o enredo é ampliado e é possível ter uma visão maior dos acontecimentos e dos ambientes retratados. O espectador pode, então, conhecer um pouco mais os personagens e suas interações, como é o caso da relação de Giba com a família, a relação de Giba com Anísio e a relação de Anísio com Marina, por exemplo, às quais o leitor não tem acesso na novela. Mesmo adicionando novas histórias à narrativa, assim como mais informações e detalhes sobre outros personagens, o espectador não sabe o que se passa no interior de cada um.

Para desenvolver a narrativa em terceira pessoa no filme, a posição e os movimentos de câmera criam o efeito de que a história está sendo narrada a partir dessa perspectiva. Como na cena 1, na qual a câmera está posicionada a partir do ponto de vista de Anísio, de forma que a câmera se posiciona como se fosse os olhos desse personagem. Portanto, o espectador, nesse momento vê o que ele vê, como a chegada de Gilberto e Ivan ao bar e durante toda a conversa de contração do assassinato de Estevão.

Imagem 1 - Ivan e Gilberto no bar (Cena 1)



Fonte: *O invasor*. Direção: Beto Brant. Produção de Renato Ciasca. Brasil: Europa Filmes, 2002.

A sensação provocada, ao ver essa cena, é que somos Anísio, o assassino. Vemos através dos seus olhos, mas não sabemos o que ele sente, muito menos o que ele pensa.

Outra técnica utilizada no filme para narrar em terceira pessoa foi o uso da câmera com o olhar de um narrador observador. Na maioria das cenas de Ivan, por exemplo, a

câmera é posicionada pela perspectiva de uma terceira pessoa, como se a câmera fizesse a função desse narrador. Assim, o espectador vê os conflitos e sentimentos de Ivan a partir dos planos de seu rosto. No entanto, não é possível saber ao certo o que se passa em seu interior.

Imagem 2 – Interior quarto da casa de Ivan – Madrugada (Cena 9)



Fonte: *O invasor*. Direção: Beto Brant. Produção de Renato Ciasca. Brasil: Europa Filmes, 2002.

Do mesmo modo, é possível ver a relação de Ivan com Cecília e sua relação com a amante, Cláudia, como se a história estivesse sendo narrada por alguém que está vendo tudo, mas não participa da narrativa. Podemos verificar esse fato na cena 85 do roteiro, no interior do apartamento de Cláudia, quando Ivan descobre que sua relação com a amante era uma farsa. Nesse momento, tudo é visto pelos olhos de um narrador observador, não pelos olhos de Ivan. Esse é o efeito provocado pela posição da câmera. Mesmo assim, o ponto de vista representado na cena é do próprio Ivan. Ao final, não foi utilizada uma única fala para expressar o que ele estava sentindo no momento, apenas a interpretação de Marco Ricca, com suas reações e gestos.

O fato de a câmera estar posicionada dos dois modos apresentados acima não garante que o efeito será sempre de narração em terceira pessoa, já que para narrar em primeira pessoa pode-se usar as mesmas estratégias. Como é possível verificar em *Jogos Vorazes*⁸, por exemplo. O livro é narrado em primeira pessoa e, no filme, o foco narrativo foi mantido. Mesmo o foco narrativo sendo diferente de *O invasor*, as posições e os

⁸ Gary Ross, *Jogos Vorazes*, Estados Unidos, 2012.

movimentos de câmeras utilizados foram os mesmos, porém, para que o espectador entendesse os sentimentos de Katniss Everdeen, a protagonista, o diretor fez uso de *flashbacks*, que apresentavam memórias passadas da protagonista referente à uma cena presente. Esses *flashbacks* sempre apareciam com o intuito de explicar os sentimentos de Katniss. A partir dessa observação, percebe-se que no cinema o ponto de vista não é definido pelos pronomes pessoais “eu” e “ele”, como acontece na literatura, nem pela posição de câmera, mas por uma combinação de elementos que determina a construção das cenas, provocando o efeito de uma narrativa em primeira ou em terceira pessoa.

Ainda utilizando a posição da câmera como se fosse um narrador observador, somos apresentados também ao ponto de vista de Marina e Anísio. Essa história começa a ser narrada a partir da cena 59 do roteiro, após o assassinato de Estevão e sua esposa, quando Anísio conhece Marina. Essa é uma história que não é apresentada a fundo na novela, mas é através da narrativa em terceira pessoa que o espectador, ao assistir ao filme, tem a chance de conhecer a história de ambos. Pelo ponto de vista de Anísio, conhecemos Marina em sua refinada casa em um bairro nobre da cidade de São Paulo. É possível ver tudo muito limpo e muito branco. Na sequência, Anísio mostra seu mundo para Marina, levando-a para um bairro, localizado na periferia, apresentando seu bar favorito. Nesse momento, as imagens falam por si. É nítido o contraste da riqueza e da pobreza. Assim, o espectador conhece o mundo de Marina pela perspectiva de Anísio, depois o espectador conhece o mundo de Anísio pela perspectiva de Marina. São as imagens das ruas e dos locais pertencentes a esses ambientes que mostram o contraste entre os “dois mundos”.

Imagem 3 – Casa de Estevão/ Marina – Tarde (Cena 59)



Fonte: *O invasor*. Direção: Beto Brant. Produção de Renato Ciasca. Brasil: Europa Filmes, 2002.

Imagem 4 – Boteco na periferia de São Paulo – Noite (Cena 62)



Fonte: *O invasor*. Direção: Beto Brant. Produção de Renato Ciasca. Brasil: Europa Filmes, 2002.

Por mais que haja a possibilidade de mostrar o ponto de vista dos quatro personagens citados, isso não significa que tudo é apresentado para o espectador, nem que o espectador tem acesso a tudo. Mesmo acompanhando a narrativa em terceira pessoa, o que nos dá acesso ao personagem Giba, só são mostrados alguns aspectos do personagem: quem ele é no trabalho, em casa com a família, sua relação de “amizade” com Ivan e sua facilidade de mentir, enganar e encenar. Porém, essas características só terão um significado maior quando vemos, ao final do filme, uma conversa entre Giba e Anísio, o que mostra que eles são parceiros, e não estranhos, como havia sido mostrado desde o início do filme. Assim, por mais que a narrativa em terceira pessoa nos dê acesso a outros pontos de vista, o que manteria a confiabilidade no narrador, já que ele é imparcial e onisciente, na verdade, ela “costuma ser mais parcial que onisciente” (WOOD, 2012). Logo, a confiabilidade fica abalada. Em *O invasor*, o narrador tende a selecionar o que será mostrado e contado para o espectador. No caso do personagem Anísio, tudo é mostrado, inclusive a sua característica de invasor perante a todos os ambientes e situações retratados no filme, exceto sua relação de parceria com Giba. Além disso, essa narrativa não é capaz de mostrar as verdadeiras intenções e os verdadeiros sentimentos que rondam cada personagem, abalando, portanto, ainda mais as estruturas da confiabilidade. O desenvolvimento narrativo do personagem Giba tendia a mostrar desde o início que ele era uma pessoa que caminhava ao lado de Ivan, ou seja, tinha

intenções similares, no entanto, quando o narrador resolve expor o verdadeiro Giba, o espectador descobre que era apenas uma estratégia para manter Ivan na linha e calado.

2.3 GÊNERO POLICIAL

É importante lembrar que o cinema é “concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma” (AUMONT, 1995, p. 98). Portanto, podemos entender que a arte cinematográfica pode ser considerada um meio que “tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais”. Assim, quando o gênero policial é retratado no cinema, pode-se esperar algumas representações típicas desse gênero e que são recorrentes em outros filmes que pertencem a essa mesma “classificação”, como o detetive, a polícia, o criminoso, o crime e a violência. No entanto, pensando *O Invasor* dentro dos aspectos do gênero policial *noir*, espera-se que seja representado o criminoso, o crime, a verdade, a corrupção e a violência. Há, inclusive, a representação da cidade que, como afirma Paulo Sesar Pimentel (2014, p. 682), é considerada “um espaço de recriação do crime, é o lugar em que o criminoso se renova, refaz e reinventa seus métodos. [...] Ali, o criminoso desaparece no anonimato. Torna-se, por definição, inatingível”.

Em *O Invasor*, a cidade representada é a cidade de São Paulo. Através das imagens, percorremos ao longo do filme três ambientes diferentes de acordo com a classe social do personagem desenvolvido em cena. No início do filme, o espectador tem um leve vislumbre da periferia, ambiente a que pertence Anísio, o assassino. Em seguida, são exibidos os apartamentos de Ivan e Giba, em um bairro de classe média. O espectador também tem acesso ao clube noturno que ambos frequentam. Depois, a casa de Marina, filha de Estevão, localizada em um bairro nobre da cidade de São Paulo. O contraste da cidade fica mais nítido quando a narrativa foca na relação de Anísio e Marina. Dessa forma, temos a representação de três classes sociais. Além disso, é importante trazer à discussão o fato de que o crime não se faz presente somente em um desses mundos representados, mas, sim, em cada um deles.

Além da cidade, o crime e a violência também são representados. A cena 45, por exemplo, é vista pelo ponto de vista de Ivan e Gilberto. Essa cena é composta pelo momento em que ambos chegam ao local onde o corpo do Estevão e de sua esposa foram encontrados. Nesse momento, um dos recursos utilizados para dar sentido à cena foi a trilha sonora. A música escolhida tem como título *Ninguém Presta* da banda Tolerância

Zero, que é uma banda de rock pesado. Acompanhada da batida forte e do grito do vocalista cantando o trecho "bem-vindo ao pesadelo da realidade", vemos os mandantes do crime adentrando a cena, como se fossem inocentes. Giba tenta incorporar esse papel, abraçando o pai do Estevão, que chora, mostrando o seu sofrimento pela perda do amigo e sócio, enquanto Ivan só observa tudo e reage ao sofrimento falso de Giba. A câmera, posicionada como um narrador observador, acompanha os dois personagens, em plano-sequência, mostrando as reações de cada um deles enquanto caminham pelo local. A violência está implícita na cena. Os corpos já não estão presentes, há apenas o sangue no carro, onde foram encontrados, dando ao espectador a possibilidade de imaginar o que de fato ocorreu ali. De acordo com o roteirista Marçal Aquino, essa estratégia faz com que a violência se torne mais impactante do que mostrá-la explicitamente. Ainda de acordo com ele, essa estratégia está ligada à “teoria do monstro”, sobre a qual ele fala na entrevista feita por Alexandra Souza Melett Brum (2003, p. 176):

Ao ver o filme do Michael Haneke, *Violência Gratuita*⁹, onde a violência se dá sempre fora de quadro, você não vê a violência, tem uma cena assim exemplar, os caras que invadiram a casa e dominam uma família, tem um momento que o cara abusa da mulher, a câmera fica no rosto do menino, do filho, ele está presenciando a cena e, pelo barulho dela tirando as roupas, você percebe isso, ou seja, não é mostrado, não existe nada naquele filme explicitado, e aquilo me pareceu uma iluminação, é isso, porque a violência não mostrada é potencialmente maior, é a famosa teoria do monstro que eu tenho, a teoria do monstro no cinema, se você faz um filme de monstro, você não deve mostrar o monstro, deve esconder o monstro, deixar que o monstro seja o monstro da sua cabeça espectador, porque aí ele se torna monstruoso, porque se eu mostro o monstro, por mais elaborado que ele seja, 15 minutos de exibição do monstro na tela, tem alguém que acha ele uma gracinha e aí neutraliza esse monstro, isso é o mesmo caso da violência, ela estava lá, não era vista, e essa violência era muito maior.

De acordo com Aquino, a supressão seria justificada pela intenção de tornar a cena mais violenta. Seria uma estratégia cinematográfica para potencializar seu efeito. Já para Pereira et al (2000, p.18), a violência representada nos meios midiáticos, televisão e cinema, é uma “violência estilizada”, pois “passa por um processo de tradução que favorece e estimula seu consumo por um público mais amplo”. Assim, processos de supressão (como o da teoria do monstro citada por Aquino), substituição e acréscimos (como acontece em alguns filmes de terror no qual há exageros, o volume de sangue, por exemplo) são considerados meios para estilizar a violência, adicionando novos sentidos a ela. Logo, ela se torna objeto do espetáculo, um produto cultural consumível pelo

⁹ Michael Haneke: *Violência Gratuita*. Áustria, 1997.

fascínio provocado pelos meios midiáticos, os quais tornam os indivíduos menos sensíveis à real violência. Nota-se, então, que no cinema a violência não é representada de maneira pura e crua. Esse motivo pode estar relacionado à própria estrutura cinematográfica, pois, segundo Campelo (2015, p. 83), “o cinema é a arte da sugestão, das inferências”, portanto aquilo que não é mostrado é, muitas vezes, mais significativo do que aquilo que aparece na tela, pois a supressão incita a imaginação. Observa-se, assim, que a arte cinematográfica é capaz de dar novos sentidos a esse tema exatamente pelo modo como ela é apresentada na tela.

Da cena 101 a 107 do roteiro, temos a representação da verdade e da polícia corrupta. Depois que Ivan descobre que Giba pagava a sua amante para cumprir essa função, irritado, desnortado e sem saber ao certo o que fazer, ele recorre à polícia, seu último refúgio. Logo, em outras palavras, quando o mandante do crime se sente vitimizado, ele recorre a quem jurou defender a lei e a verdade. Ele recorre àqueles que lutam pelos direitos das vítimas e as protegem. Ele recorre àquela imagem da polícia retratada no romance policial tradicional. No entanto, para sua surpresa, o investigador era amigo de Giba e Anísio. Foi ele, inclusive, quem os ajudou a encobrir o crime cometido contra Estevão. Nessa sequência narrativa, vemos a desconstrução da imagem do policial perante a sociedade. Antes a polícia era considerada um sistema que defendia a lei, agora “a lei é controlada por grupos corrompidos” (PIMENTEL, 2014, p. 685). Mais uma vez nada é dito com clareza ao espectador, mas há um jogo de sugestões que levam a essa conclusão.

Por ser considerado uma ameaça ao mundo do crime, Ivan só tem um destino: a morte. Esse é o único jeito de silenciá-lo. No filme, essa morte não é apresentada, muito menos dita. A morte de Ivan é um acontecimento meramente sugerido e construído para que se possa imaginar que esse tenha sido seu fim. O filme termina com a seguinte fala do investigador: “Agora é com vocês. Vê se dá um jeito nele. O que eu podia fazer, eu fiz”. Enquanto o investigador entra no carro, fecha a porta e vai embora, Giba e Anísio trocam olhares significativos. Em seguida, a cena muda. O espectador vê Marina dormindo. Ao fundo, há sons de ruídos e outros sons não identificados vindos de outra dependência da casa para, em seguida, surgirem os créditos. Fica a cargo do espectador interpretar o que aconteceu com Ivan naquele momento. Se apenas a cena de Marina dormindo com os ruídos ao fundo fosse apresentada, seria apenas alguém dormindo com ruídos ao fundo. Várias interpretações poderiam surgir se fosse vista isoladamente. No

entanto, essa cena ganha o seu verdadeiro significado a partir das sugestões dadas. Ao final, cabe apenas ao espectador imaginar o que de fato aconteceu com Ivan.

Assim, uma boa história/filme seria aquela onde uma cena (um signo) é escolhida sempre de uma forma que complemente a anterior e assim sucessivamente, numa relação de contiguidade. Logo, a interpretação daquilo que vemos pode não estar exatamente no que vemos, mas nas relações que estabelecemos. (CAMPELO, 2015, p. 81).

3 PERSPECTIVA LITERÁRIA

À primeira vista, podemos dizer que a arte literária ganha visibilidade através das palavras. Seria, então, dessa maneira que, na narrativa, os personagens, os ambientes, as ações, os movimentos, os pensamentos, os sentimentos e até mesmo o cheiro e os sons ganham forma. No entanto, de acordo com Michel Butor em *Repertório*, a estrutura romanesca não se limita apenas ao fato de ser formada por palavras, há também a necessidade de dar ao romance uma aparência de realidade (BUTOR, 1974, p. 10).

Assim, ao entrarmos em uma livraria e escolhermos um romance, previamente já sabemos que aquela obra corresponde a uma ficção e que aquela narrativa não é verificável, diferentemente do que acontece com histórias sobre nossa família, relatos de vizinhos sobre acontecimentos do bairro, notícias que lemos e vemos nos jornais e fatos históricos, pois estes são verificáveis, ou seja, é possível recorrer a uma fonte externa para verificar se de fato o que foi dito é real. No entanto, mesmo sabendo que as histórias narradas nos romances não são reais, lemos com interesse, afimco e com uma sensação de que aquilo é verdadeiro a ponto de reagirmos de diferentes maneiras aos acontecimentos narrados. Como acontece quando nos deparamos com o destino de um personagem, por exemplo.

O escritor Sir Arthur Conan Doyle era um médico que, nas horas vagas, enquanto esperava seus pacientes, escrevia histórias. Foi assim que ele escreveu os romances e os contos do famoso detetive Sherlock Holmes. Por causa do grande sucesso e com medo de tornar as tramas enfadonhas, Conan Doyle resolveu dar um fim ao seu detetive. Enquanto estava na Suíça para fazer uma conferência, ele arquitetou os detalhes da última história.

Foi assim que na realidade vim a matar Holmes. Mas, quando o fiz, surpreendi-me com o grande interesse das pessoas no seu destino. Nunca imaginei que sentiriam tanto a sua morte. Recebi cartas do mundo inteiro me censurando. Uma delas, lembro-me, era de uma senhora desconhecida que começava por “seu carnicheiro”. Desde então nunca me arrependi por um só instante da decisão que tomei de matar Sherlock (DOYLE, 1997, p. 247).

Sherlock Holmes era um personagem fictício, sugerido primeiramente por um professor de Doyle e “inspirado” em parte pelo detetive criado por Edgar Allan Poe. Porém, para os leitores, Sherlock Holmes era real, a ponto de levá-los a reagirem de modo revoltoso pela sua morte, mesmo que soubessem que era apenas um personagem fictício. A justificativa para isso estaria no fato de que Holmes possui características conflituosas

que o tornam mais humano, já que ele é “excêntrico, arrogante, viciado em cocaína e morfina e violinista nas horas vagas” (NIELSEN, 2007, p. 55).

Observa-se, então, que o romancista dá a sua obra a aparência de realidade no mais alto nível de modo que a leve à mistificação, fazendo uso de fragmentos isolados da realidade, de acontecimentos semelhantes aos acontecimentos cotidianos e de características de pessoas reais para dar vida aos personagens fictícios. Dessa forma, o leitor é capaz de reconhecer os acontecimentos cotidianos, de fazer relações daquilo que é descrito com a realidade que os cerca e até mesmo reconhecer as características de um personagem em um amigo, familiar ou conhecido. Isso faz com que os acontecimentos do romance sejam mais interessantes do que os acontecimentos reais, pois a leitura corresponde a uma espécie de sonho acordado (BUTOR, 1974, p. 12). Corresponde a uma visão da sociedade, sim, mas uma visão imaginária da sociedade, ou melhor, uma visão do modo como a sociedade imagina a si mesma em um determinado momento (LINK, 2002).

Quando se fala em romance policial, parece que o interesse é ainda maior, pois chama atenção não apenas de escritores e leitores, mas também de historiadores, sociólogos, psicanalistas e semiólogos (LINK, 2002, p. 70). Ainda de acordo com Daniel Link, o fato de o policial chamar a atenção de teóricos alheios à literatura se justifica “porque se trata de um gênero que extrapola, desde sua origem, os limites literários”.

Assim, nota-se que o romance ocupa “o lugar por excelência onde se pode estudar o modo como a realidade nos parece ou pode aparecer-nos” (BUTOR, 1974, p. 12). Trata-se assim de uma perspectiva da sociedade, porém uma perspectiva que se assemelha a um sonho, de modo que o autor escreve aquilo que ele acredita e imagina que seja real, e o leitor lê essa visão fazendo relações com a sua própria realidade.

3.1 O AUTOR

Marçal Aquino, autor de *O invasor*, é um escritor de diversas facetas. Por ser jornalista, escritor e roteirista, Aquino escreve com versatilidade, sabe escrever para cada um desses formatos, os quais possuem propostas e estruturas diferentes. A prova disso está no fato de que já escreveu para os jornais *Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e revista *Época*, foi convidado como consultor no IV Laboratório de Roteiros Sundance/RioFilme, além de ter feito várias parcerias com o diretor Beto Brant e de ter escrito ao lado de Fernando Bonassi a série *Força Tarefa*, para a Rede Globo.

Diante dessa versatilidade, há também o Marçal Aquino escritor de ficção juvenil e adulta, sendo vencedor do prêmio Buriti por *O amor e outros objetos pontiagudos*. Assim, ao analisar somente a sua escrita literária, percebe-se que sua ficção é colada na realidade e retrata a vida e a violência nas grandes cidades com uma linguagem objetiva. Mesmo retratando a realidade e desenvolvendo temas atuais, Aquino não faz uso de técnicas da escola realista, ou até mesmo naturalista, para dar o efeito de realidade na obra. Seu realismo não está pautado na descrição de minuciosos detalhes, mas, sim, no modo como ele apresenta a realidade.

Vejam um exemplo desse fato no trecho abaixo, que corresponde ao início do capítulo dois da obra *O invasor*:

Quando entramos na Radial Leste, rumo ao centro, Alaor esfregava as mãos, satisfeito:

Mais uns dias e o nosso tormento acaba. Acho que isso merece uma comemoração.

E se esse cara sumir com a nossa grana e não fizer nada do que foi combinado? Porra, Ivan, larga de ser pessimista. O homem é um profissional, você não viu? E depois foi o Noberto que indicou, não tem erro. O Anísio é quente.

O tráfego no sentido do bairro ainda era intenso. Pessoas voltavam para casa alardeando sua paciência a buzinas.

Mas não temos garantia nenhuma.

O que você queria? Que ele desse um recibo pra gente? Essa é boa. Já pensou? “Recebi a quantia de 10 paus como adiantamento pela eliminação do senhor Estevão Araújo”, Alaor riu de sua piada. Essas coisas não funcionam assim, Ivan. Temos que confiar no cara.

Paramos num sinal e uma velha desgrenhada se aproximou, tentando vender chocolates. Acionei os vidros, verifiquei a trava da porta.

Você vai conseguir dormir tranquilo sabendo que deve uma puta grana para um sujeito que tem o costume de furar os olhos dos outros?, olhei de relance para a mulher - ela falava algo que não podíamos ouvir e parecia zangada.

Credo, Alaor disse.

Credo, mas bem que você gostou da história. Achei que você ia gozar escutando aquelas barbaridades.

Como você é ingênuo, Ivan. Aquilo foi só jogo de cena. O Anísio queria impressionar a gente, mostrar que é fodão. Ele pode até ter matado o cara, mas duvido que tenha feito aquilo tudo. Eu só cumpri a minha parte: fingi que acreditava para ele ficar contente.

E você já pensou como vamos arranjar o resto do dinheiro?

Não vamos esquentar com isso agora.

O ruído da velha batendo no vidro começou a me deixar inquieto. Evitei olhar para ela e fiquei torcendo para o sinal não demorar.

Sem o Estevão enchendo o saco, vamos enjoar de ganhar dinheiro. Vai ser moleza manobrar a Silvana, Alaor disse, referindo-se à mulher de Estevão. Ela não entende porra nenhuma de negócios e nunca se interessou pela construtora, só quer saber de gastar a grana do Estevão. A gente agora vai decolar, você vai ver.

Arranquei assim que o sinal abriu e pude ver, pelo retrovisor, que a mulher permaneceu falando e gesticulando, como se estivesse nos lançando alguma maldição.

Nesse trecho, Ivan e Alaor conversam sobre os eventos que foram desenvolvidos no capítulo um e, paralelo ao diálogo, há a descrição do trânsito da cidade de São Paulo. Observemos que a aparência de realidade ocorre pela combinação de alguns fatores. Primeiramente, o uso de “um acontecimento semelhante a um acontecimento cotidiano”, como afirma Butor, que ganha evidência pela descrição do trânsito e a mulher que queria vender no semáforo, um acontecimento típico do trânsito das grandes cidades.

Já as descrições são feitas de maneira pontual. Não é uma descrição minuciosa, como descrições dos grandes romances realistas, repletas de detalhes sobre bairros, ruas, casas e ambientes. As descrições de Marçal de Aquino lembram as descrições objetivas de um roteiro, no qual só é descrito o essencial para compor a cena. Por exemplo, é dito que eles entraram na Radial Leste apenas. Não há mais informações sobre esse ambiente. A grande avenida apenas sinaliza onde os personagens estão localizados, inclusive nem é mencionado o fato de que eles estão em um carro, fato que fica subentendido. Embora no roteiro seja necessário que essa informação (o fato de estar em um carro) seja mencionada, a única descrição que temos do ambiente é quando Ivan cita a velha batendo no vidro.

Além disso, o modo como a cena é apresentada é muito semelhante ao cinema, pois há cortes e mudanças de planos conforme a cena é narrada. Primeiro, é apresentado o plano do ambiente, logo após há um corte e o plano passa para Ivan e Alaor, assim o foco passa a ser o diálogo entre os dois. Em seguida, o plano muda, e passamos ao plano do trânsito. Essa é uma estratégia cinematográfica incorporada ao texto para narrar uma história através de imagens e provocar o efeito de realidade. Assim, percebe-se que Marçal de Aquino faz uso de técnicas cinematográficas para narrar em vários momentos ao longo da obra. O interessante é perceber que a imagem da mulher aparecendo no sinal e batendo no vidro do carro para vender chocolate é projetada na mente do leitor. E não se trata apenas de uma imagem, mas de uma sequência de imagens que formam a cena. Nesse caso, podemos comparar o escritor com o diretor cinematográfico que busca a posição da câmera para melhor fazer o enquadramento e os planos, e que decide o que vai ser cortado e o que ficará em primeiro ou segundo plano, assim como o que entrará em cena. Essa comparação é parecida com a que Butor (1974, p. 43) faz quando compara o escritor com um pintor, pois, para ele, o escritor tem os mesmos problemas de enquadramento, de composição e de perspectiva que o pintor na hora de desenvolver a descrição.

Outro fator que contribui para a composição da aparência de realidade é o uso de verbos e a ênfase dada aos gestos dos personagens. Como exemplo, os verbos “olhar” -

“olhei de relance para a mulher” -, “bater” - “o ruído da velha batendo no vidro” -, “arrancar” - “arranquei assim que o sinal abriu” - e “ver” - “pude ver, pelo retrovisor, que a mulher permaneceu falando e gesticulando, como se estivesse nos rogando uma praga”. Já no caso dos gestos, observamos as expressões “esfregava as mãos” e “alardeando sua impaciência a buzinas”.

Há também as falas que são típicas do cotidiano, com palavrões e perguntas retóricas. Quando surgem no texto, não há travessão para indicá-las. Assim, as falas e as descrições se mesclam no decorrer da leitura, tornando-se uma só, de modo que o texto se torna corrido, remetendo ao tempo de tela.

Observa-se assim que ao invés de explorar as técnicas típicas do realismo que consistem em apresentar a realidade tal como é nos mínimos detalhes, Aquino as atualiza, e explora recursos cinematográficos para dar aparência de realidade à narrativa. Essa proximidade com o cinema está relacionada às características do romance policial *noir*:

Tanto no romance policial enigma quanto no *noir*, os escritores se mostram extremamente precisos na descrição de lugares e situações. Não perdem tempo com devaneios ou indagações filosóficas, visto que o ritmo se revela tão importante quanto a trama em si. No entanto, cada autor confere aos seus personagens características singulares, como maneira de falar cacoetes, vícios e fraquezas. No policial *noir*, o uso de gírias e linguagem coloquial é constante. A linguagem é objetiva e seca (NIELSEN, 2007, 58).

Em seguida, Nielsen ainda complementa que a estrutura do romance policial logo atraiu os produtores de Hollywood, que viram nas suas histórias roteiros praticamente prontos, por isso, também, Beto Brant diz que viu o potencial cinematográfico que havia na novela *O invasor*.

3.2 PONTO DE VISTA

Em 2001, quando Marçal Aquino retomou a escrita da novela *O invasor*, logo depois do término das filmagens do filme, segundo a entrevista feita por Alessandra Brum, ele precisava fazer uma escolha: manter o foco narrativo em primeira pessoa, ou mudar o foco narrativo e escrever em terceira pessoa, assim como fez ao escrever o roteiro. A princípio, ele não se via motivado a continuar a escrita, pois já conhecia toda a trama, algo que, segundo afirma, ia de encontro ao seu método de criação, que corresponderia à ausência de método:

Eu sou um escritor que trabalha com método completamente sem método. A saber, na hora de criar minhas histórias, ao contrário de quando você faz um roteiro, onde tem que ter a visão global do trabalho mais ou menos por inteiro, de onde ele vai sair, de onde ele vai chegar, no meu caso na literatura é um território do desconhecido, eu começo uma história, eu não sei nada sobre aquela história, essa que é uma grande verdade, eu tenho uma pista daquela história, eventualmente é uma cena, sei lá, eu tenho um casal numa mesa de bar, eu quero saber como é esse casal e começo a escrever, a investigar. De uma certa maneira, aqueles personagens me contam aquela história, essa é que é a grande verdade, eu descubro a história, se você quiser, ou me contam a história na medida que eu vou escrevendo, eu não sei o que vai acontecer, esse para mim é o grande barato da literatura, é trabalhar no desconhecido (AQUINO *apud* BRUM, 2003, p. 23).

No entanto, foi a partir do incentivo de Beto Brant que Aquino voltou a escrever a novela, optando por manter a narrativa em primeira pessoa, pois, assim, haveria o desafio de escrever algo diferente do filme. Então, para o livro, Marçal Aquino escolheu contar a história pela perspectiva de apenas um personagem: Ivan. A partir dessa escolha, vemos tudo através de seus olhos, dos seus julgamentos, das suas interpretações, adentramos seus pensamentos, seus conflitos psicológicos, e só sabemos aquilo que Ivan sabe. Esse é o ponto de vista que conduz toda a narrativa do livro.

A cada capítulo, uma informação sobre Ivan é dada ao leitor. Conforme a história é lida, o personagem vai sendo construído, com detalhes do seu passado e do seu presente, através dos seus pensamentos e através das suas atitudes. Já no primeiro capítulo, através dos pensamentos de Ivan, descobrimos que seu pai morreu quando ele tinha apenas 15 anos. No capítulo dois, utilizando o recurso analepse¹⁰, descobrimos que o pai dele cometeu suicídio. Conforme a leitura vai progredindo, descobrimos que seu casamento estava em crise e, ao juntar as informações de seu passado com as do presente, bem como com suas atitudes, é possível perceber que Ivan é medroso, desencorajado e desanimado perante a vida. O fato de o personagem ser assim reflete no modo como a história é contada, reflete inclusive no modo como os personagens são construídos e descritos, pois isso se dá a partir de sua perspectiva.

Por essa razão, por exemplo, algumas descrições não são imparciais, mas carregam uma espécie de julgamento perante o que é visto. É possível perceber isso já no primeiro parágrafo do capítulo 1: “Mesmo seguindo as indicações de Anísio, demoramos um bocado para encontrar o bar, numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar

¹⁰Analepse é um termo utilizado tanto na narrativa literária quanto narrativa cinematográfica para indicar todo fato que, pertencendo ao passado, é trazido para o presente da história relatada. Trata-se, portanto, de um fenômeno de anacronia, também conhecido como *flash-back*.

medonho”. “Um lugar medonho” é uma descrição relativa e subjetiva. O que é “medonho” para uma pessoa não é “medonho” para outra.

A perspectiva de Ivan não está apenas nas descrições dos ambientes, mas também no modo como os personagens são vistos, como os fatos são relatados, enfim, tudo o que está em seu interior. Na verdade, há uma particularidade sobre este último. De acordo com Butor, a narrativa narrada em primeira pessoa faz o leitor entrar no interior do personagem que narra e, como foi dito acima, faz o leitor ver tudo através de sua perspectiva. No entanto, “esse interior corre o risco de ser fechado como o gabinete escuro onde o fotógrafo revela seus clichês. Esse personagem não pode dizer-nos o que ele sabe de si mesmo” (1974, p. 81). De fato, mesmo que a narrativa seja em primeira pessoa, pouco sabemos sobre Ivan. Quando se refere a ele, ao seu passado, seu presente, seus relacionamentos, sonhos e receios, só temos vislumbres, ou podemos chamar esses vislumbres de peças que o leitor vai montando conforme as informações vão aparecendo com o intuito de entender o quebra-cabeça. Sobre o pai do Ivan, por exemplo, algumas informações não ficam claras, apenas que ele cometeu suicídio e isso abalou Ivan a tal ponto que se tornou um fator primordial para a construção de quem ele é. Mas o leitor não consegue sanar todas as perguntas que surgem, pois não temos acesso a todos os detalhes. Assim como seu relacionamento com a esposa, sabemos que há problemas, mas não sabemos como ele se sente em relação a isso. Ou ainda em seu relacionamento com a amante. Sabemos que ele está nesse relacionamento, sabemos que ele gosta, mas não conseguimos ir mais além para descobrir os verdadeiros sentimentos de Ivan em relação a ela. Há momentos em que Ivan fecha tanto seu interior para o leitor que ele parece mais um narrador observador do que um narrador personagem, de modo que Ivan não dá acesso para o leitor conhecê-lo mais a fundo.

No entanto, por mais que a perspectiva de Ivan seja a dominante, somos incentivados a ver mais do que ele aparenta mostrar. Ivan tenta nos vender uma imagem de quem ele é, porém, pelo modo como ele age com as pessoas à sua volta, aquelas às quais ele supostamente deveria amar, como sua mãe e esposa, percebe-se que ele é uma pessoa que não se importa com ninguém além dele mesmo. Na página 75 do capítulo oito, Ivan descreve sua mãe da seguinte maneira: “Minha mãe era a única pessoa que eu conhecia que dizia disparates com tanta naturalidade. Mas ela estava doente, esclerosada”. No início do capítulo dez, página 89, Ivan vai visitar sua mãe, e ele a descreve da seguinte maneira:

Minha mãe tinha se rendido à velhice antes do tempo e se transformado numa anciã prematura. Vivia num mundo à parte, esperando sua hora. Passava os dias sentada numa poltrona da sala, diante da televisão. Durante as visitas, eu tinha de forçá-la a conversar. Caso contrário, ficávamos em silêncio, assistindo à programação da TV.

Puxei uma cadeira e sentei-me ao lado de sua poltrona. Ela olhou para meu rosto. E então me beijou.

A Cecília tá boa?

Achei o comentário curioso.

No entanto, contrariando o que Ivan havia descrito, quem inicia o diálogo é sua própria mãe, perguntando sobre sua nora, Cecília. Conforme o diálogo segue, percebemos que é ela quem mantém a conversa e faz as perguntas. É possível perceber também que ela não estava doente nem esclerosada como ele havia mencionado. Logo, seu discurso sobre a mãe não era verdadeiro. Mas a conversa muda quando o assunto é sobre o pai do Ivan e seu suicídio.

Por que ele se matou, mãe?

Ela ouviu a pergunta sem tirar os olhos da tela da TV. E permaneceu calada.

O que aconteceu com ele, mãe?

No colo, uma de suas mãos teve um espasmo. Não foi a única reação visível: embora seus olhos continuassem fixos na televisão, sua expressão se contraiu. Havia dor em seu rosto.

No carro, depois, pensei muito na frase que minha mãe pronunciou quando me despedi, beijando-a no rosto.

Seu pai era um homem fraco, Ivan.

Ela não disse mais nada, e eu sabia que não adiantaria insistir. Eu era igualzinho a meu pai. Um fraco. E estava apavorado.

Mesmo vendo a mãe sofrendo, Ivan não faz nada para consolá-la. Ao final, a única conclusão que ele chega é relacionada a ele mesmo. Outro exemplo se refere à esposa. No capítulo onze, Ivan só descobre que a esposa tinha saído de casa porque a empregada reclamou que o salário estava atrasado e era Cecília quem pagava. Então ele liga para Cecília:

Acho que a gente precisa conversar, eu disse.

Ah, você acha, é? Só que agora é um pouco tarde, eu não tenho mais nada para conversar com você.

Bom, uma hora nós vamos ter que conversar pra resolver o lado prático da coisa...

Resolva do jeito que você achar melhor, ela disse.

Fiquei em silêncio por alguns segundos. Mais de quinze anos da minha vida iriam terminar naquele telefonema. Melhor assim, pensei. Era mais higiênico.

Eu estou passando por um momento difícil, Cecília...

Ela riu.

E eu? Faz anos que passo por momentos difíceis e você nunca deu a menor bola. Que saber? Eu já devia ter feito isso há muito tempo.

No fundo, eu me sentia aliviado que estivesse acontecendo daquela maneira. Era cômodo para mim.

Em meio a uma briga de casal, em meio à indiferença de Ivan perante a esposa, ele ainda se sente a vítima e ainda se alegra pelo modo como tudo está acontecendo. Só vê o lado bom da situação para ele. A indiferença persiste quando somos apresentados a Marina. Na página 85, no capítulo nove, Ivan vê Anísio e Marina conversando no 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?

Logo na página 87, na manhã seguinte, Ivan descreve:

Estava atrasado [para o trabalho], 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.

Mesmo diante desses fatos, Ivan nada fez para ajudar ou para alertar Marina do perigo que ali havia. Assim, diante desses exemplos, percebe-se que Ivan era indiferente e alheio às pessoas a sua volta, era egocêntrico. Pelos seus pensamentos, ele é uma vítima, mas de acordo com os indícios que são deixados no texto, percebe-se que não é possível confiar inteiramente no julgamento que ele faz sobre ele mesmo, nem sobre as pessoas ao seu redor e muito menos na sua narrativa. Assim, poderíamos dizer que a narrativa em primeira pessoa não é confiável, já que mesmo vindo pela perspectiva de Ivan ela não é completamente sincera e apresenta contradições. No entanto, James Wood acredita, por outro lado, que a narrativa em primeira pessoa torna-se mais confiável exatamente por isso, pois “sabemos que o narrador não está sendo confiável porque o autor, numa manobra confiável, nos avisa dessa inconfiabilidade do narrador” (WOOD, 2012, p.19). Assim, as escolhas narrativas ensinam, por si só, o leitor a ler o narrador.

No caso do romance policial, há um “facilitador”, o qual Daniel Link (2002, p. 75) chama de “paranoia de sentido”. A busca pela verdade faz com que o leitor esteja mais atento a todos os detalhes narrados. Portanto, “os comportamentos, os gestos e as posturas do corpo, as palavras pronunciadas e as que se calam: tudo será analisado, tudo adquirirá

valor dentro de um campo estrutural (ou de uma série)”. Todos esses fatores serão analisados pelo leitor que estará em busca da verdade durante a leitura.

A paranoia de sentido é similar ao que acontece com a arte cinematográfica, na qual “o espectador é levado a buscar ou até mesmo construir o sentido” (CAMPELO, 2015, p. 82). Assim, ao assistirmos a um filme, nos atentamos a tudo que nos é mostrado, pois tudo tem um significado, desde um gesto, um olhar, uma atitude e até uma fala não dita. Todos esses detalhes vão ganhando significado para o espectador que está buscando sentido na narrativa que está sendo apresentada.

Percebe-se, então, que há uma semelhança entre a estrutura cinematográfica e a estrutura narrativa do romance policial no que se refere ao espectador e ao leitor, pois ambos desenvolvem a narrativa de modo a incentivar o espectador/leitor a desvendar um sentido.

3.3 GÊNERO POLICIAL

O interesse pela literatura criminal começou na Europa a partir de folhetos baratos ou *fait divers* que narravam histórias cruas do universo criminal nos jornais. Quanto ao *faits divers* há uma particularidade. Essa categoria, que literalmente significa “fatos diversos”, era um espaço reservado no jornal para desenvolver assuntos que não se encaixavam em outras categorias que compunham a estrutura do jornal, como economia, política, esportes e outros. Roland Barthes (1964) no artigo “A estrutura do faits divers” afirma que o *faits divers* é:

uma informação total, ou mais exatamente, imanente; ele contém em si todo seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinatos, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos: uma ideologia e uma psicanálise do *fait divers* são possíveis: mas trata-se aí de um mundo cujo conhecimento é apenas intelectual, analítico, elaborado em segundo grau por aquele que fala do *fait divers*, não por aquele que o consome; no nível da leitura, tudo é dado num *fait divers*; suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace; sem duração e sem contexto ele constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito: é nisso que ele se aparenta com a novela e o conto, e não mais com o romance. É sua imanência que define o *fait divers*. (1964, p. 1)

Além disso, diferentemente do que acontece com as notícias das outras categorias, o *faits divers* se desenvolvia por vários dias. Essa estrutura ganhou a atenção do público,

pois, um assassinato, por exemplo, que era noticiado em um dia, poderia ser desenvolvido nos dias posteriores, conforme o desenvolvimento das investigações.

Em seguida, com o grande interesse popular pelos folhetins, o crime adentrou esse espaço. No entanto, a partir do momento que isso aconteceu, a narrativa do crime recebeu “contornos menos pesados e um reforço no viés de trama de mistérios, com o objetivo de se tornar menos violenta e, por conseguinte, mais palatável a um outro público leitor”, o qual naquele momento era composto por uma elite “consumidora de livros que narram o crime no meio social de sua classe” (SILVA, 2009, p. 96). Essa foi a primeira transformação da narrativa criminal.

Mesmo com a mudança de suporte, do meio jornalístico para o meio literário, alguns resquícios permaneceram. O papel do cronista da crônica policial, por exemplo, que é aquele que mostra as tensões entre os dois sistemas de Lei e Verdade (policial e jornalístico), foi dado ao detetive, que tem como função buscar a verdade por trás do crime. Daniel Link, inclusive, intitula o cronista como “um desses heróis da verdade moderna” (2002, p. 76). O outro resquício está relacionado à estrutura da narrativa criminal. No texto jornalístico, a estrutura da narrativa era constituída pela busca da verdade dos acontecimentos, já no texto literário essa estrutura se manteve de modo que o final da narrativa é reservado para desvendar o criminoso e o crime.

A narrativa literária irá tratar de um crime, e não é qualquer crime: normalmente, trata-se de uma morte violenta, ou seja, um assassinato. Assim, “o policial desdenha, inclusive, os delitos mais ou menos frequentes: o roubo de toca-fitas, ou de um eletrodoméstico, a carteira arrebatada em plena rua. O mundo do policial é o mundo da morte sordidamente estetizada (e autonomizada)” (LINK, 2002, p. 79). Quanto ao motivo por trás do crime, se resumia quase sempre a “uma desordem de espírito”. Podia ser ocasionado por uma paixão excessiva, uma ambição excessiva, uma inteligência excessiva, e todos esses excessos levavam à morte.

Essas são algumas das características que constituem o romance policial tradicional. Conforme a sociedade foi mudando, a narrativa policial também foi ganhando outras formas de modo que mudavam a sua estrutura e recursos empregados. Foi assim que surgiram o romance de enigma, o romance negro ou *noir* e o romance de suspense. No entanto, “algumas características essenciais permaneceram” (NIELSEN, 2007, p. 53).

O romance de enigma surgiu em 1841 com a publicação do conto *Assassinatos da rua Morgue*, de Edgar Allan Poe (1809-1849), considerada a primeira narrativa policial moderna. De acordo com Reimão (1986, p. 87), Poe é o criador desse gênero e é o

exemplo mais expressivo dessa narrativa. No romance de enigma “o verdadeiro tema não é o crime, mas o esforço para solucionar a charada” (NIELSEN, 2007, p. 54). A narrativa é feita como uma espécie de memória, e o final consiste na resolução do crime.

Já o romance *noir* é um desdobramento do romance de enigma e, de acordo com Reimão (2005, p. 11), seus fundadores são os americanos Dashiell Hammett e Raymond Chandler. O romance policial *noir* trata de “histórias que retratam a marginalidade de maneira mais realista, com seus guetos sujos, habitados por prostitutas, criminosos pés-de-chinelo, policiais decadentes, tipos ambíguos e outros personagens imorais.” (NIELSEN, 2007, p.56). No *noir*, a narrativa acontece no tempo presente. Ainda de acordo com Nielsen (2007, p.56):

a resolução final nem sempre é apresentada em grande estilo e tampouco confere uma explicação conclusiva e tranquilizadora. Ao que tudo indica, os autores dessa vertente não acreditam numa verdade final inquestionável, numa interpretação acima de qualquer suspeita, e deixam dúvidas e interrogações no ar.

No caso de *O invasor*, o final é um misto de revelação, de dúvidas e interrogações. A revelação gira em torno da polícia corrupta. Descobrimos, enfim, que o delegado trabalhava com os criminosos Alaor e Anísio. Em contrapartida, não fica claro o destino de Ivan. Como podemos verificar na última página do livro, no capítulo quinze:

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 esta 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 Paula com um misto de ódio e saudade. Se pudesse pedir algo naquele momento, 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.

Mesmo que a história seja narrada pelo ponto de vista de Ivan, mesmo que a última sentença seja “Eu abri olhos”, ou seja, ele estava vendo claramente tudo, Ivan não relata o que aconteceu com ele em seguida. É um final que causa efeito de dúvida e interrogação no leitor.

Já o romance de suspense possui características das “classificações” anteriores. Segundo Silva (2009, p. 100), o enredo é constituído por:

mistério e duas histórias: o crime e o inquérito. A segunda história, o inquérito, como ocorre no romance *noir* assume o papel central da narrativa, e o interesse principal do leitor é a explicação dos acontecimentos do passado e o que virá a acontecer no desenrolar da narrativa. Nessa modalidade, os personagens também arriscam constantemente a vida. Diferentemente do romance de enigma, o mistério é o ponto de partida, não o crime.

No entanto, essas mudanças na estrutura narrativa dos romances policiais vão de encontro aos argumentos que foram atribuídos ao romance policial, tido como uma literatura que é incapaz de levar o leitor à reflexão. Além disso, por ser uma leitura de consumo rápido, é considerada mais acessível e apropriada para “qualquer leitor”. Para finalizar, ainda é rotulada como uma literatura de entretenimento, que é presa a regras e fórmulas pré-estabelecidas (NIELSEN, 2007, p. 59), no caso do romance policial seria seguir o código normativo escrito por Van Dine. No entanto, de acordo com Góes (2005, p. 33): “a busca de linguagens cada vez mais elaboradas, a inclusão de novos elementos – às vezes históricos, outras vezes políticos – e as tentativas bem-sucedidas de esboçar melhor os sentimentos dos personagens” enfraquecem esses argumentos.

Observemos que nesse código normativo de Van Dine o detetive era tido como o herói do romance, de modo que ele sempre seria o vencedor, se isso não acontecesse, a baixa qualidade da história seria atribuída a esse fato. Além disso, não poderia haver crime sem punição, pois não havia lugar para a impunidade no romance policial tradicional. No *noir*, o detetive ganhou uma nova imagem, ele não carrega mais a imagem de herói, mas de um profissional à beira do fracasso, carregando mais defeitos do que qualidades, sem deixar de mencionar que a impunidade ganha cada vez mais espaço. Porém, em *O invasor* não há a figura do detetive, apenas a do delegado, que ao final é corrupto.

Podemos acompanhar essa mudança tanto no modelo do detetive quanto na estrutura narrativa do romance policial, analisando o desenvolvimento das grandes cidades, que conforme cresciam, aumentavam também a violência, a insegurança e o culto ao individualismo. A cidade passa a ser um lugar onde os vizinhos deixam de ser próximos, como eram nas cidades pequenas, para serem desconhecidos a ponto de se tornarem um mistério uns para os outros, como destaca Georg Simmel (1987). As pessoas passam a se fechar em suas casas, até mesmo como medida de segurança, mas adotando uma postura de indiferença para com o outro. A multidão que compõe a cidade serve como um esconderijo, assim “o crime mais hediondo podia acontecer na casa contígua,

sem que ninguém suspeitasse. E o assassino poderia sumir facilmente, sem ser notado, pelas ruas da cidade.” (MAGDALENO, 2007, p. 27)

É nesse cenário no qual a cidade é um ambiente composto por violência e insegurança, classificado como um ambiente doente, que surge o detetive como um remédio para acabar com os males da cidade, “chega para, teoricamente, acabar com o caos e restabelecer o equilíbrio. O criminoso é um inimigo social, aquele que vai contra as leis que ordenam racionalmente a cidade” (MAGDALENO, 2007, p. 27).

Esse modelo de detetive, porém, muda. Assim, no período no qual a sociedade se encontra à beira da Segunda Guerra Mundial, quando ocorre a quebra da bolsa de valores em 1929 e as diversas inseguranças que assolam a sociedade, surge o *noir*, apresentando a corrupção, a violência e o mal em todos os meios, desde o detetive até a vítima, “todos têm um lado negro” (MAGDALENO, 2007, p. 31). Por vezes, os mistérios acabam sem solução e há policiais tão corruptos e violentos quanto os próprios assassinos. Nota-se assim uma mudança na estrutura narrativa do romance policial mediante aos acontecimentos que surgem na sociedade. Por ter a cidade como pano de fundo, as histórias policiais acompanham e retratam as mudanças na vida das metrópoles.

Conforme já dito, em *O invasor* não há a presença de um detetive. Há um delegado chamado Junqueira, o qual trabalha no gabinete de segurança pública e está a par do caso (pela descrição dada por Ivan, esse delegado era muito novo e possuía objetos de valores altos, o que indicaria uma possível corrupção em torno desse personagem), e há a figura do Norberto. Esse personagem é apresentado para o Ivan e para nós, leitores, como alguém que possui contatos com o submundo urbano. Essa imagem é mantida ao longo de toda a narrativa. Ao chegar ao final, exatamente no último capítulo, no qual a revelação da polícia corrupta é feita, descobrimos que Norberto é também, na verdade, um delegado e foi o responsável por encobrir todo o crime relacionado a Estevão e sua esposa. Norberto era o homem de confiança de Anísio e Alaor, e ambos deixaram isso claro na narrativa.

Nesse caso, há uma particularidade do romance policial brasileiro. Raramente aqueles que fazem parte da polícia são apresentados como homens de integridade e incorruptibilidade, não há espaço para a polícia que instaura a ordem e detém o caos. Assim, o romance de enigma não encontrou espaço na nossa literatura, pois há uma certa dificuldade de acreditar nos valores do texto de enigma quando a realidade da sociedade brasileira consiste na “desigualdade social”, “flexibilidade das leis, dos valores éticos” e da “corrupção da polícia” (VASQUEZ, 2004). Por isso, essa estrutura só ganhava espaço quando era retratada de modo irônico, como é o caso da primeira narrativa policial

brasileira, intitulada *O mistério*. Publicada primeiramente em capítulos no jornal *A Folha*, a partir do dia 20 de março de 1920, ganhou seu formato de livro no mesmo ano. Lá, somos apresentados ao detetive Mello Bandeira, descrito como “Sherlock da cidade”. Em muitos momentos, Mello Bandeira tenta utilizar os métodos investigativos de Holmes, mas sempre se dá mal, virando motivo de piada entre seus próprios companheiros.

Já o romance policial *noir* encontrou um terreno fértil de temas e personagens, trazendo narrativas sérias e que refletem a realidade da sociedade brasileira, porém, em algumas obras, carregava o irônico e o cômico em sua estrutura narrativa, como é o caso dos contos paródicos do policial *noir* de Luiz Fernando Veríssimo, o qual exagera nas características do *noir* chegando à comicidade. Segundo Magdaleno (2007, p: 36), a literatura policial brasileira oferece dois tipos de romance policial: um superficial que gera entretenimento, e outra mais complexa que gera reflexão sobre o tempo em que se vive.

Mesmo diante desse fato, há características típicas da sociedade brasileira que permeiam ambos os tipos de romance: a polícia corrupta, a descrença no sistema judiciário, o crime moralmente justificável (fazer justiça com as próprias mãos) e a impunidade (REIMÃO, 2005, p.37). De acordo com Paulo Sesar Pimentel, essas temáticas ganharam mais espaço para o desenvolvimento no romance policial *noir*, pois nelas:

descreve-se o enredo pelo prisma do possível assassino, pelos olhos astutos, doentios ou justiceiros do próprio antagonista. Acrescenta-se ainda a elaboração psicológica que permite ao leitor se identificar não mais com a lei, mas com outro sistema que passe a reger uma certa ordem social, sem passar, por exemplo, pela constituição federal que deveria ordenar e reger aquele espaço, aquele grupo (2014, p: 684).

É de fato o que acontece em *O invasor*, quando somos apresentados a Ivan. Ele não é o assassino, mas é o mandante do crime. Além da perspectiva dele, temos a visão de Anísio, que comete o assassinato. A partir desse ponto, o leitor passa a ter acesso ao outro sistema vigente, o qual não segue as leis da constituição, mas, sim, as leis do mundo do crime. Ivan nunca foi um criminoso, assim, na página 19, temos a visão de um iniciante nesse mundo:

Eu também deveria estar feliz. Mas não conseguia. Estava me sentindo sujo, cansado, doente. Tentava racionalizar, lembrando que Estevão nos colocara contra a parede por causa do negócio de Brasília. Não havia saída: ele ia nos jogar para fora da empresa se não fizéssemos nada. Era ele ou nós. Aquilo que

estávamos fazendo era autodefesa. Mas esse tipo de pensamento não servia para me alegrar.

“Era ele ou nós”. É assim que Ivan justifica o ato de ele e Alaor terem mandado matar o próprio amigo e sócio Estevão. Essa não é a lei presente na constituição. Não é assim que um cidadão deve se defender. Logo, o que vemos aqui são as regras que regem o mundo do crime. Esse pensamento está ligado à origem histórica da violência. Na sociedade primitiva, a violência era chamada de violência de honra, pois era usada como meio de autodefesa diante das arbitrariedades dos interesses populares e contra o abuso do poder do mais forte. No entanto, no mundo moderno, essa violência da honra não se aplica, já que quem garante a nossa defesa é a lei do Estado, porém ela se esgueira pelos interesses de muitos, não importa a classe social, nem o meio ao qual pertence. A violência de honra ainda é um dos fatores que contribuem para o desenvolvimento do crime em todas as áreas da nossa sociedade.

Nota-se, assim, que o romance policial brasileiro reflete a realidade social de tal modo que pode mudar a estrutura narrativa pré-estabelecida para esse gênero. Poderíamos pensar, então, que a literatura policial brasileira, mais especificamente aquela que desenvolve tramas mais complexas, estaria mais distante da literatura de massa e de entretenimento. No entanto, quando se trata da temática “violência”, tende-se a fugir da realidade para ganhar outros contornos, como aconteceu desde sua origem nos jornais no formato de folhetim. Dessa forma, a violência passa por uma tradução para ser apresentada ao público.

O cinema utilizou a supressão como um recurso de representá-la a fim de causar um efeito mais intenso no espectador; já na literatura, de acordo com Paulo Sesar Pimentel, utilizam-se técnicas que “retomam os valores da estética naturalista” (2014, p.687) para representar a violência. No entanto, na literatura contemporânea, como a que presenciamos com Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Ignácio Loyola Brandão, por exemplo, foge-se das técnicas da escola naturalista e realista para dar lugar ao brutalismo, à descrição crua e objetiva da violência a fim de alcançar os efeitos de “realidade” e a realidade perceptiva, similar à escrita jornalística. Isso pode ser percebido pela ausência de mediação nos diálogos, pelo foco nas ações e gestos dos personagens, nos cortes de cenas e informações passadas de modo fragmentário na narrativa. Em *O invasor*, podemos verificar esse fato no capítulo cinco, página 51, por exemplo:

O corpo de Estevão estava no porta-malas, com uma bala na cabeça. Embaixo dele, a polícia encontrou o cadáver de Silvana (esposa de Estevão), com dois tiros no peito. Fazia menos de 72 horas que eu e Alaor tínhamos contratado Anísio.

Esses são os detalhes descritos por Ivan durante a narrativa. São detalhes objetivos, diretos, sem emoção, similar a um roteiro ou a um texto jornalístico. Depois, no capítulo seis, surgem novas informações sobre o assassinato pelas palavras do delegado, através de uma conversa entre ele, Ivan e Alaor. Conforme as informações vão surgindo, a cena do crime vai se formando aos poucos na mente do leitor, similar à construção de sentido provocada no cinema, que incita o espectador a juntar as informações mostradas ou não na tela a fim de desvendar um sentido.

Assim, o romance policial foi buscando cada vez mais outras estratégias realistas, com personagens mais realistas, com acontecimentos e ambientes mais realistas, ou pelo menos mais similares aos reais, sem deixar de considerar, claro, o público leitor.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, o objetivo deste trabalho era analisar o livro e a obra *O invasor*, assim como a versão francesa do filme, intitulada *Persona Non Grata* (2018), dirigido por Roschdy Zem. Durante seu desenvolvimento, porém, houve a necessidade de fazer um recorte, já que havia indícios de que o gênero policial apresenta características particulares do ambiente no qual é produzido. Dessa forma, buscou-se direcionar a análise para questões e temas relacionados apenas à sociedade brasileira. Após o recorte, deu-se início aos estudos de alguns aspectos referentes à relação entre o filme e a narrativa literária, considerando o ponto de vista e seus desdobramentos.

Diante dos aspectos até aqui analisados, observa-se que a arte cinematográfica e a arte literária são de fato duas artes distintas e com características próprias, porém, quando ambas são consideradas a partir da narrativa, percebe-se que há similaridades estruturais, como o fato de que tanto o cinema quanto a literatura incitam a imaginação e desenvolvem a percepção de modos diferentes, para aprofundar um pouco a afirmação de Linda Hutcheon (2011).

Além disso, nota-se que cada arte utiliza estratégias próprias para tornar a narrativa verossímil e mais próxima da realidade. No cinema, por exemplo, utilizar a técnica de plano-sequência para gravar uma cena causa um efeito de realidade no espectador. Na literatura, descrever um acontecimento cotidiano é também uma estratégia para alcançar o real. No entanto, a partir da análise feita, constata-se que a narrativa literária não busca apenas estratégias dentro de seu próprio suporte, mas faz uso de estratégias de outros suportes com o intuito de alcançar esse fim, como é o caso do cinema e do jornalismo. Aquino incorpora características desses dois suportes em sua escrita na novela *O invasor*, de modo que o texto se assemelha em alguns momentos a um roteiro cinematográfico ou a um texto jornalístico, principalmente nos trechos em que a violência é desenvolvida.

Ao mesmo tempo que o cinema e a literatura tentam ao máximo dar aparência de realidade às obras, tentam, também, afastar esse feito quando o tema envolve a violência. Esse fato fica ainda mais evidente em narrativas em que a violência é um dos elementos centrais, como é o caso do gênero policial. Na tela, evita-se a violência explícita. Ao invés disso, usa-se artifícios para retocá-la, suavizá-la, aumentá-la, estilizá-la ou até mesmo disfarçá-la. Nas páginas dos livros, observa-se a violência em sua versão mais crua, o que indicaria uma aproximação maior com o real mesmo sem corresponder à real violência vista e vivida na sociedade brasileira.

Mesmo com esse indício de afastamento da representação real da violência por ambas as artes, nota-se que no gênero policial há uma preocupação em explorar a cidade e os diferentes personagens que nela habitam, usando, assim, na maioria das vezes, cidades e personagens característicos, como criminosos, ladrões, policiais, prostitutas, delegados e moradores de rua, por exemplo, que existem e que estão ao alcance do conhecimento, tanto do espectador quanto do leitor, fator que, como visto, aproxima a narrativa do real. Seguindo esse raciocínio, podemos imaginar a narrativa como uma balança antiga de pratos de cobre, no qual de um lado há fatores que a aproximam da realidade, e do outro lado há fatores que a afastam, ou que ganham novos contornos, novos ajustes, novos moldes. Fica a cargo do escritor ou do diretor dosar a medida que vai colocar em cada lado para, assim, desenvolvê-la de modo a alcançar o efeito desejado.

Este trabalho é apenas uma abertura já que há outros aspectos relacionados ao cinema e a literatura para serem analisados e aprofundados. Outro aspecto interessante para ser analisado futuramente é a própria versão francesa do filme *O invasor*. No trailer, nota-se que os conceitos de rico e pobre, centro e periferia, são diferentes da versão brasileira. Os mandantes do crime vestem terno, a personagem que interpreta Marina é muito branca e muito loira e seu “par romântico” é negro. Os ambientes escolhidos são diferentes, o escritório onde os mandantes do crime trabalham é requintado e há inclusive uma cena em uma praia. Assim, seria possível analisar o gênero policial a partir de outra perspectiva.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Marçal. **O invasor**. 1ª edição. São Paulo. Geração Editorial, 2002.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. A estrutura do *fait divers*. *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRUM, Alessandra Souza Melett. **O processo de criação do filme O invasor**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2003.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CAMPELO, Janeide. Como ler um filme? A linguagem cinematográfica segundo Roland Barthes. **Criação e Crítica**. São Paulo, número especial Roland Barthes Plural, p. 80-84, 2015.
- SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental. O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.
- LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.
- MAGDALENO, Renata. **Certeza não é verdade Romance policial e experiência urbana**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2007.
- MASSI, Fernanda. **A configuração do romance policial contemporâneo: uma abordagem semiótica**. Anais do SILEL, volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- NIELSEN, Annie. **A face oculta de Pagu: um caso de pseudotradução no Brasil do século XX**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2007.
- O invasor**. Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino. Produção: Drama Filmes. São Paulo: BR Distribuidora, 2001.
- PEREIRA, Carlos *et al.* **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- PIMENTEL, Paulo Sesar. **Do policial ao noir: as novas facetas da narrativa violenta**. Fractal: Revista de Psicologia, Cuiabá, volume 26, n. esp. p. 679-694, 2014.
- REIMÃO, Sandra. **Literatura policial no Brasil**. 34 Letras. Rio de Janeiro, 1989.

_____ **O que é romance policial**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SELDES, Gilbert. **The seven lively arts**. Nova York, 1924.

SILVA, Yara. Considerações sobre o gênero romance policial e a obra O crime da Gávea, de Marcílio Moraes. *Terra roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, volume 15, p. 96-106, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Saltos altos, punhos cerrados: o estilo do policial em gênero e número**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.