

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**O processo de criação  
artística no filme  
O Invasor**

Alessandra Souza Melett Brum

CAMPINAS, 2003.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Multimeios

**O processo de criação  
artística no filme  
O Invasor**

Alessandra Souza Melett Brum

Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob orientação do Prof. Dr. Antônio Fernando da Conceição Passos.

CAMPINAS - 2003.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B834p

Brum, Alessandra Souza Melett.

O processo de criação artística no filme O Invasor /  
Alessandra Souza Melett Brum. – Campinas, SP : [s.n.],  
2003.

Orientador : Fernando Passos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema e literatura.  
3. Criação artística. I. Passos, Fernando C.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto  
de Artes. III. Título.

## **Agradecimentos**

Ao meu amigo, pesquisador compulsivo, Ataídes Braga (Tata), que apesar da distância sempre esteve ao meu lado nesta trajetória. Chris, Tissoca, Marilda, Jardel, Gel, Marcão, Betinho, Raquel e Márcia pelo incentivo e apoio nos momentos iniciais. Aos novos amigos que fiz em Campinas, com carinho à Joana.

Aos meus pais, meu irmão Alex e família, que nunca entenderam muito bem aonde eu estava indo, mas me apoiaram mesmo assim, incondicionalmente.

Ao Fernando Passos, mais que um orientador...

À Harumi, amiga e companheira de trabalho, com quem divido angústias e alegrias nesta nova caminhada.

Aos Professores e Funcionários do Instituto de Artes, em especial do Departamento de Multimeios. Ao Prof. Celso e funcionários do laboratório de informática que tiveram a paciência de me mostrar o caminho das pedras.

Agradeço ainda, o carinho que recebi de Beto Brant, Sabotage, que nos deixou precocemente, Renato Ciasca, Toca Seabra e Marçal Aquino, que cederam parte de seu tempo para este trabalho. Em especial Beto Brant por ter aberto todas as portas e Marçal Aquino que me engrandeceu com a leitura e comentários na etapa final desta dissertação.

E por último, mas não nesta ordem no meu coração, ao Sérgio, que além de ter sido um leitor exigente é meu companheiro de todas as horas.



## **Resumo**

Esta dissertação objetiva fazer uma reflexão sobre o processo de criação artística no filme *O Invasor* do cineasta paulista Beto Brant. Esta análise privilegia as estratégias encontradas pelo diretor ao realizar a transcrição da linguagem escrita para a linguagem audiovisual. Ao ter o roteiro premiado através do concurso “Programa Cinema Brasil” para realização de um longa-metragem com baixo orçamento, Beto Brant reestruturou o projeto de *O Invasor* e desenvolveu um trabalho criativo e autoral.



# Índice

<b>Considerações Iniciais</b>	13
<b>A Criação</b>	17
Apresentação	17
Premiações	19
Uma História de Parcerias	20
Criando O Invasor	22
Território do Desconhecido	23
Fonte de Inspiração	27
Beto Brant e a Literatura	29
O Roteiro	31
Elementos do Roteiro	34
Teoria do Monstro	39
Da Novela ao Roteiro	41
Investigar e Criar	45
Do Roteiro ao Filme	47
<b>A Realização</b>	53
Recurso Financeiro	53
Os Atores	56
Trilha Sonora	58
Os diálogos: Sabotage	61
Fotografia	67
Super 16mm	71
Pós-produção: HDTV	73
Cinevídeo	76
O Invasor no cinema Brasileiro	79
O Ano do Invasor	81
Distribuição e Exibição	86



<b>O Filme Passo a Passo</b>	91
<b>Entrevistas</b>	107
Beto Brant	109
Sabotage	120
Toca Seabra	130
Renato Ciasca	149
Marçal Aquino	171
<b>Considerações finais</b>	201
<b>Filmografia</b>	205
<b>Bibliografia</b>	211



# Considerações Iniciais

*“A arte não é história, porque a história supõe distinção crítica entre realidade e irrealidade, realidade de fato e realidade de imaginação, realidade de ação e realidade de desejo; e a arte fica aquém dessas distinções, vivendo, como se disse, de puras imagens.”<sup>1</sup>*

Esta dissertação de mestrado tem por objetivo fazer uma reflexão sobre o processo de criação artística no filme *O Invasor* (2001) dirigido pelo cineasta paulista Beto Brant. O foco da análise se dará a partir das estratégias encontradas pelo diretor para realizar a transcrição da linguagem escrita, no caso a novela<sup>2</sup> e o roteiro, para a linguagem audiovisual, o filme.

A palavra transcrição será aqui entendida na seguinte acepção: *trans* – radical que designa “para além de...”, “através”; e *criação* – na concepção de

---

<sup>1</sup> CROCE, Benedetto. Breviário de Estética. São Paulo: Editora Ática, 1997. p.158.

<sup>2</sup> Gênero literário ao qual se insere *O Invasor* do escritor Marçal Aquino. Novela por definição: “...forma narrativa intermediária, em extensão entre o conto e o romance. Sendo mais reduzido que o romance, tem todos os elementos estruturais deste em número menor. Por esse sentido de economia constrói-se um enredo unilinear, faz-se predominar a ação sobre as análises...” SOARES, Angélica. Gêneros Literários. São Paulo: Ed. Ática, 1993, p.55.

artística.<sup>3</sup> Usualmente a palavra adaptação é utilizada para caracterizar a passagem de um suporte ao outro, no nosso caso, da linguagem escrita à linguagem audiovisual. Segundo o dicionário Aurélio o termo adaptar significa “*modificar o texto de (obra literária), ou tornando-o mais acessível ao público a que se destina, ou transformando-o em peça teatral, script cinematográfico, etc.*” Assim sendo, considero que a palavra transcrição é muito mais rica em sentido e, portanto, mais adequada em se tratando de arte do que a palavra adaptação, por trazer em sua raiz uma noção que ultrapassa o sentido de mudança de suporte ou de adequação. Transcriar é criar de novo ou o novo. A passagem da novela e do roteiro para o filme ganha em sentido por ser um processo de criação de uma nova obra.

Os elementos que compõem a linguagem cinematográfica – fotografia, trilha sonora, montagem, decupagem, cenografia, interpretação, etc... - serão analisados com o intuito de elucidar o processo de criação artística do diretor na realização do filme. Em vários momentos chegamos a pensar em abrir capítulos específicos para cada elemento da linguagem cinematográfica, mas acabamos por fazer a escolha de tratar o filme como uma interação entre partes, num emaranhado indissociável. Por este motivo tomamos a decisão de estruturar os capítulos em tópicos.

Os procedimentos de análise desta dissertação pautaram as entrevistas que realizei com o diretor do filme, Beto Brant, com o escritor e roteirista Marçal Aquino, o roteirista e produtor Renato Ciasca, o diretor de fotografia Toca Seabra e o *rapper* Sabotage, ator e consultor de estilo.

---

<sup>3</sup> Esta conceituação se faz necessária pelo fato da palavra transcrição ter sido utilizada pela primeira vez por Leibniz com um outro sentido. Leibniz utilizou-a para designar uma operação de Deus pelo qual dá razão a uma alma sensitiva. LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

O capítulo intitulado “entrevistas” constitui o momento mais precioso deste trabalho, pelo contato direto com o universo de cada autor e a oportunidade de aprender com eles e compartilhar suas idéias. A decisão de não colocá-las como anexo a esta dissertação reside no fato de considerar que a memória é movimentada pelo instante da entrevista, portanto um momento único, e que possui um grau de importância imensurável. A entrevista comporta dimensões inesperadas pelo seu caráter individual e traz, em sua essência, um processo de formulação, reflexão e de percepção em que o entrevistado amplia sua consciência em relação a seu processo de criação e o entrevistador elabora os pontos relevantes à sua pesquisa.

Gostaria de apontar, ainda, uma preocupação que norteou o desenvolvimento deste trabalho. Por ter tido uma formação de historiadora, procurei ao máximo me afastar da análise do filme como um instrumental histórico-social, justamente por entender que estaria reduzindo a dimensão da obra de arte com uma análise deste tipo. Entendemos que a obra de arte não pode ser avaliada desta forma, pois é fruto de um processo individual que reflete, muitas vezes, aquilo que o próprio artista não sabe explicar. O caráter singular da obra de arte nos impede de conduzir a análise por este caminho.

Posto isto, este trabalho é resultado de um processo de amadurecimento que nasceu pela forma singular de como em mim repercutiu o filme, daí à escolha do tema, que se aperfeiçoou pelas entrevistas. Tudo é parte de um caminho que vem sendo percorrido e que reflete a idiosincrasia do olhar de cada um. Neste sentido, compartilho com Benedetto Croce quando diz que *“...a arte é visão ou intuição. O artista produz uma imagem ou fantasma; e quem aprecia a arte dirige o olhar para o*

*ponto que o artista lhe apontou, olha pela fresta que ele lhe abriu e reproduz em si aquela imagem...”<sup>4</sup>.*

---

<sup>4</sup> CROCE, Benedetto. Breviário de Estética. São Paulo: Editora Ática, 1997. p.35.

# A Criação

## Apresentação

O filme *O Invasor* (2001) é o terceiro longa-metragem do diretor Beto Brant, que estreou neste formato com *Os Matadores* (1997). Antes mesmo de *Os matadores* ser exibido nas salas de cinema, *Ação Entre Amigos* (1998), seu segundo longa-metragem, já estava sendo filmado. Apaixonado pelo que faz, Beto Brant começou sua trajetória no cinema com o curta-metragem *Aurora* (1987), trabalho final do curso de cinema da Fundação Álvares Penteado (FAAP), onde se graduou. Em seguida, ainda no formato de curta-metragem, produziu *Dov'è Meneguetti* (1989), *Eternidad* (1991) e *Jó* (1993).

Beto Brant faz parte do que se convencionou chamar “geração anos 90”, cineastas que iniciaram suas trajetórias no formato de curta duração, como Carla Camuratti, Eliane Caffé, Tata Amaral, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e fizeram suas estréias no longa-metragem após o desastroso governo de Fernando Collor de Mello, que pôs fim à política de incentivo ao cinema, extinguindo a Embrafilme. Com o

*impeachment* de Collor e a posse do novo presidente, Itamar Franco, uma série de medidas, incluindo a aprovação da Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93), contribuiu decisivamente para alavancar a produção do longa-metragem no Brasil, permitindo que essa nova geração de cineastas se revelasse.

Este momento da produção cinematográfica tem sido analisado pelos críticos de cinema a partir de diversos parâmetros<sup>5</sup>, já que a produção se intensificou e, mais que isso, se diversificou. Dado que salta aos olhos quando os principais teóricos tentam aglutinar em torno de um determinado tema ou forma a produção atual do cinema brasileiro contemporâneo e encontram dificuldades.

Diretor premiado desde os tempos do curta-metragem, Beto Brant sempre foi considerado pela crítica uma grande promessa para o cinema brasileiro, o que se confirmou já no seu primeiro filme no formato de longa-metragem. *Os Matadores* recebeu, no Festival de Gramado de 1997, os prêmios de melhor fotografia, melhor montagem, melhor diretor brasileiro e o prêmio da crítica para filme brasileiro. Além de ter sido exibido nos Festivais de Toronto, Huelva, New Films New Directors. O seu segundo longa-metragem, *Ação entre Amigos (1998)*, foi selecionado para o Festival de Veneza, premiado no Festival de Chicago pelo conjunto dos atores, e ainda participou de importantes festivais no mundo, entre eles, Sundance, Roterdã, Moscou e Los Angeles. Mas foi mesmo com *O Invasor* que Beto Brant obteve grande reconhecimento da crítica especializada.

---

<sup>5</sup> Sobre este assunto, ver por exemplo: NAGIB, Lúcia. *Imagens do Mar: Visões do Paraíso no Cinema Brasileiro de ontem e hoje*. In: Revista USP, São Paulo, nº 52, 2001-2002; XAVIER, Ismail. *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90*. In: Estudos de Cinema – SOCINE, Porto Alegre: Editora Salina, 2000; BENTES, Ivana. *Pobrezas são diferentes*. In: [www.estacaovirtual.com.br](http://www.estacaovirtual.com.br); RAMOS, Fernão Pessoa. *Narcisismo às Avessas – Crueldade e má consciência saturam e definem o cinema brasileiro contemporâneo*. MAIS!, Folha de São Paulo, 03 de agosto de 2003.

## Premiações

A história de premiações do filme *O Invasor* começa com o roteiro. Em 1999 este foi selecionado para participar do laboratório de roteiro promovido pelo Instituto Sundance, do ator e cineasta norte-americano Robert Redford. Em seguida, o roteiro ganhou ainda o concurso “Programa Cinema Brasil” de 2000, realizado pelo Ministério da Cultura para realização de filmes de baixo orçamento.

Depois do filme realizado, em 2001, somente no Festival de Brasília *O Invasor* saiu vencedor em seis categorias. Recebeu o prêmio por melhor direção, prêmio da crítica, prêmio Ministério da Cultura de Aquisição, prêmio especial do júri para ator revelação a Paulo Miklos e prêmio de melhor trilha sonora. No Festival de Recife de 2002 venceu também em seis categorias, melhor filme, melhor diretor, melhor ator-coadjuvante para Mariana Ximenes, melhor montagem, melhor fotografia e melhor trilha Sonora.

Já no Festival de Cinema Brasileiro de Miami (EUA, 2002), *O Invasor* saiu vencedor nas seguintes categorias: melhor filme, melhor diretor, melhor ator coadjuvante para Paulo Miklos, melhor fotografia, melhor trilha sonora e som.

Em competições internacionais, *O Invasor* foi o grande vencedor da competição latino-americano no Sundance Film Festival (EUA, 2002) e ainda foi selecionado para o Festival de Berlim (Alemanha, 2002).

Em 2003, a Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) elegeu *O Invasor* o melhor filme brasileiro do ano de 2002, confirmando mais uma vez a importância dessa obra.

## Uma história de parcerias

Roteiro escrito por Marçal Aquino, Renato Ciasca e Beto Brant, *O Invasor* é resultado de uma parceria que já pode ser considerada uma das marcas da filmografia deste diretor paulista.

Renato Ciasca tem sido produtor e parceiro de Beto Brant desde os tempos da faculdade. Juntos os dois dirigiram o curta-metragem *Aurora* (1987). Mas é com o filme *Ação entre Amigos*, segundo longa-metragem de Beto Brant, que a parceria na escrita de roteiros se inicia.

Com Marçal Aquino a parceria nasce da literatura. Beto Brant sempre buscou na literatura, desde os tempos do curta-metragem, histórias para contar no cinema. O contato com o trabalho de Marçal Aquino veio através de uma notícia no jornal, no momento em que o escritor havia acabado de ganhar o prêmio Nestlé de Literatura com o livro de contos *As Fomes de Setembro*<sup>6</sup>. O interesse de Beto Brant por um dos contos deste livro o levou a procurar Marçal Aquino para obter o direito de concessão para a realização de mais um curta-metragem. O projeto do filme acabou não se realizando, mas desse encontro nasceu a parceria que marcará uma nova etapa na trajetória de Beto Brant como diretor de cinema.

Uma *fórmula*, expressão usada por Renato Ciasca para definir esse encontro entre os três no processo de escrever o roteiro. “O Marçal inventando e fundamentando, qual é a intenção da história e coisa e tal, o Beto organizando aquilo de uma maneira mais artística, de uma forma mais elaborada, sentindo, conseguindo

---

<sup>6</sup> AQUINO, Marçal. *As Fomes de Setembro*. São Paulo: Estação Liberdade e Fundação Nestlé de Cultura, 1991.

*transformar, e eu muito com o relato dos fatos científicos, das coisas que acontecem, das coisas que eu vivi, que aconteceram muito comigo, eu sempre muito alerta...”*<sup>7</sup>

Os três filmes de longa-metragem de Beto Brant até o momento<sup>8</sup>, foram concebidos tendo como base a literatura do escritor Marçal Aquino. *Os Matadores* é uma tradução do conto de mesmo nome do livro *Miss Danúbio*<sup>9</sup> e *Ação Entre Amigos* parte do argumento de um projeto de romance que Marçal Aquino não chegou a concluir. Já *O Invasor* foi concebido a partir de uma novela que ainda estava sendo escrita por Marçal Aquino, que interrompeu o seu processo de criação na literatura para desenvolver o roteiro. Marçal Aquino só chegou a terminar a novela depois de encerradas as filmagens do filme *O Invasor*, com o propósito de publicar uma edição especial de um livro constando a novela, um caderno de fotos do filme e o roteiro original.

---

<sup>7</sup> Entrevista com Renato Ciasca, p. 149.

<sup>8</sup> O próximo projeto de Beto Brant, *O Amor e outros objetos Pontagudos* também é baseado na literatura de Marçal Aquino.

<sup>9</sup> AQUINO, Marçal. *Miss Danúbio*. São Paulo: Página Aberta, 1994, p. 99.

## **Criando O Invasor**

Em 1997 Marçal Aquino estava muito voltado às questões relativas à violência no Brasil, tema recorrente em sua literatura e particularmente em seu livro intitulado *Faroestes*<sup>10</sup>. *O Invasor* começou a ser desenvolvido neste mesmo ano como resultado da inquietação de Marçal Aquino frente à violência, inquietação que aumentou ainda mais após ter realizado uma matéria, como jornalista, com um presidente de uma multinacional. Nesta reportagem o escritor ficou bastante surpreso com a visão distanciada da realidade apresentada pelo executivo que se considerava a salvo deste temor da sociedade em geral frente à violência por ter condições financeiras de se proteger e por morar distante da periferia da cidade. Intrigado pela posição do executivo, Marçal Aquino colocou para si uma questão: de que maneira o centro e a periferia das grandes cidades se relacionam. A história de *O Invasor* foi se desenhando, uma novela em que as personagens vindas de universos diferentes, periferia e centro, utilizam-se dos mesmos métodos inescrupulosos para resolver seus problemas cotidianos.

Marçal Aquino trabalhou em *O Invasor* até o quarto capítulo da novela, interrompido exatamente no dia 03 de novembro de 1997, como verificou em seus manuscritos, quando então iniciou o desenvolvimento do roteiro do filme, a pedido de Beto Brant.

---

<sup>10</sup> Aquino, Marçal. *Faroestes*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.

## Território do desconhecido

*“...o grande barato da literatura é trabalhar no desconhecido, entra tudo em cena, pode não dar certo às vezes, você chegar no meio da história e não saber para que lado vai. Mas eu vou lhe dizer, em 20 anos de literatura são raros os textos que eu parei por falta de caminho, todos os textos eu acabei encontrando, chegando a lugares onde eu não imaginava. Com O Invasor não foi diferente...”<sup>11</sup>*

A criação da novela *O Invasor*, fruto da inquietação de Marçal Aquino diante dos acontecimentos que estavam ao seu redor, foi interrompida a pedido de Beto Brant para que o roteiro pudesse ser desenvolvido. Dois momentos distintos no processo de criação de Marçal Aquino, o trabalho como escritor<sup>12</sup> e como roteirista, que ele fez questão de ressaltar e demarcar logo no início da nossa entrevista: *“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...”<sup>13</sup>*

O processo de criação de Marçal Aquino, no universo da literatura, de possuir como método a ausência de um método, encontra ressonância entre outros escritores. Henry Miller, escritor americano, é um dos exemplos. *“Descobri que a melhor técnica é absolutamente nenhuma. Nunca sinto que deva aderir a algum tipo específico de abordagem. Tento permanecer aberto e flexível, pronto a mudar com o vento ou com*

---

<sup>11</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.171.

<sup>12</sup> Sabemos que o roteirista também é um escritor, mas utilizo a palavra escritor aqui para o trabalho na literatura, seguindo a própria distinção que Marçal Aquino faz.

<sup>13</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.171.

*a corrente de pensamento.*<sup>14</sup> E Henry Miller não pára por aí, sua concepção sobre a arte de escrever percorre também sua obra *Sexus*, em que traduz, de forma autobiográfica, o seu sentimento como escritor ao conceber uma obra literária, diz ele: *“A melhor coisa que há em escrever não é o labor em si de colocar palavra contra palavra, tijolo sobre tijolo, mas as preliminares, o duro trabalho inicial, que se faz em silêncio, debaixo de quaisquer circunstâncias, em sonho assim como acordado. Em suma, o período de gestação. Homem nenhum jamais consegue escrever o que tencionava dizer: a criação original, que está acontecendo o tempo todo, quer a gente escreva ou não escreva, pertence ao fluxo primário: não tem dimensões, forma ou elemento de tempo...”*. Henry Miller continua, como que num desabafo, ao enfatizar o caráter subjetivo e universal de uma obra de arte: *“...Que homem desejaria ligar o rádio e ouvir Beethoven, por exemplo, quando poderia ele mesmo experimentar as harmonias arrebatadoras que Beethoven lutou tão desesperadamente para registrar? Uma grande obra de arte, quando chega a realizar alguma coisa, serve para nos lembrar ou, digamos melhor, para nos pôr a sonhar com tudo aquilo que é fluido e intangível. Vale dizer, o universo...”*<sup>15</sup>

Literatura que se apresenta através de uma dimensão sagrada. Sagrada por revelar ao escritor o que há de mais íntimo de sua personalidade e ao mesmo tempo por transcender ao que é meramente pessoal. Literatura como espaço universalizante, em que não cabem regras. O território é incerto, mas ao mesmo tempo seguro, na medida em que nasce de um processo solitário de criação e por este motivo somente ele, o escritor, pode descobrir os caminhos a serem percorridos, viver o tempo

---

<sup>14</sup> MAFFEI, Marcos (org.). *Os Escritores 2. As Históricas Entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 37.

<sup>15</sup> MILLER, Henry. *Sexus*. São Paulo: Nova Cultural, livro I, 1990.p. 27.

presente que se transforma a cada instante de uma descoberta. Escrever é um trabalho pautado no que há de mais profundo em seu ser, por trazer em sua raiz elementos intuitivos. Um mergulho no interior da alma para que possa nascer, sem controle, cada personagem e a história. Estamos aqui falando de como a obra de arte atinge o universal, como bem observou Benedetto Croce em *O Breviário de Estética*, “...toda representação artística autêntica é ela mesma e o universo, o universo naquela forma individual, e aquela forma individual enquanto o universo. Em cada palavra de poeta, em cada criação de sua fantasia, está todo o destino humano, todas as esperanças, as ilusões, as dores, as alegrias, as grandezas e as misérias humanas, o inteiro drama do real, que acontece e cresce continuamente sobre si mesmo, sofrendo e alegrando-se”<sup>16</sup>. A magnitude do processo de criação artística está justamente no seu caráter intuitivo, no poder que o artista possui de se libertar do que é meramente pessoal. C.G.Jung chama de “*impulso criativo*”<sup>17</sup>, momento em que o artista é tomado por uma força que não pode controlar. A obra de arte é resultado deste processo singular e único, onde está a essência que a faz universal.

No caso da criação de um roteiro, instrumento para realização de um filme, Marçal Aquino, diferente do que acredita ser o seu processo de criação na literatura, considera-o um espaço de criação em que é necessário ter domínio do todo da história. O seu trabalho como roteirista está ligado diretamente ao que o cineasta quer fazer e tem o objetivo de criar as condições necessárias para que o filme aconteça. Um processo que é construído a partir da concepção do diretor, dos caminhos que ele quer seguir, da maneira como quer contar a história que pretende filmar.

---

<sup>16</sup> CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Editora Ática, 1997. p.127.

<sup>17</sup> JUNG, C.G. *Relação da psicologia analítica com a obra de arte*. In: *O Espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991. p54-72.

De qualquer forma, ter domínio do todo não significa conhecer objetivamente toda a história. A história de *O Invasor*, como já foi dito, era conhecida até o quarto capítulo da novela e, para o desenvolvimento do roteiro, precisou, a partir deste ponto, ser construída passo a passo. Neste momento, cada cena, cada personagem, cada acontecimento/ação eram estudados para garantir o bom andamento do filme.

Mais do que uma questão de método de trabalho, como apontou Marçal Aquino, o processo de criação de *O Invasor* deixa de ser um projeto pessoal de Marçal Aquino para se transformar em um projeto coletivo. Agora os rumos da história de *O Invasor* vão ser definidos por Marçal Aquino, Renato Ciasca e Beto Brant. O trabalho, antes solitário, em que Aquino possuía total liberdade de condução da história, passa a ser um trabalho de equipe.

Ao retomar a novela no início de 2001, depois de encerradas as filmagens de *O Invasor*, visando a sua posterior publicação, Marçal Aquino se vê com dois grandes desafios: o primeiro de escrever uma história que ele já conhecia e o segundo como ele diz, *“...o desafio de não poder alterar o foco narrativo, trabalhar na primeira pessoa, eu não quis mudar, eu poderia fazer na terceira o que me daria a onipresença do narrador e eu poderia, por exemplo, mostrar mais ou menos o que o filme mostra, o desafio era não sair desse foco narrativo, então esse sujeito só pode falar daquilo que ele viu ou soube, então tem muita coisa que tem no texto que não tem no roteiro e filme...”*<sup>18</sup>. A idéia de escrever uma novela é retomada com a força de grandes desafios e continuar escrevendo na primeira pessoa através do personagem Ivan fez surgir de novo em Marçal Aquino o prazer de escrever um livro. O projeto pessoal foi recuperado.

---

<sup>18</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.176.

## Fonte de inspiração

Para Marçal Aquino a realidade é a principal fonte inspiradora no processo de criação de suas obras. *“Para mim o ponto de partida é muito simples, eu não escrevo uma ficção alucinada, aquela em que pessoas voam, a minha ficção é colada na realidade. A minha única preocupação quando estou propondo uma trama e tenho você como personagem é: será que ela faria isso? Eu procuro entender qual é a motivação do personagem no momento da criação...”*<sup>19</sup>, diz Marçal Aquino.

Juan Rulfo, escritor mexicano, em seu ensaio *“El desafío de la creación”* chama atenção para este ponto crucial de o artista ter como fonte de inspiração a realidade em que vive. *“Uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación”*<sup>20</sup>. Recriar, esta é a chave para o princípio do processo de criação e porque não falar em transcriar, já que a realidade é revisitada e transformada, alcançando uma natureza própria, muitas vezes não podendo ser explicada.

A criação da novela *O Invasor* nasceu do poder inventivo de Marçal Aquino diante da observação direta da realidade em que vive, como tudo o que faz em literatura. Este parece ser o seu método, deixar que a realidade, refletida em si próprio, fale por si. Um território desconhecido que vai sendo descoberto e devastado para surgir personagens, fatos, acontecimentos, a trama e a história. Em *O Invasor*, Marçal Aquino começou a escrever na primeira pessoa através do personagem Ivan. O

---

<sup>19</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.190.

<sup>20</sup> RULFO, Juan. El desafío de la creación. In: Toda la Obra. México:Ed. Fondo de Cultura.

motivo que o levou a escolher Ivan como narrador de sua história, o escritor desconhece. Mas o fato é que através deste personagem uma “realidade” inteira surgiu. *“Eu estou contando uma história para você que aconteceu, essa é a idéia da ficção... É uma preocupação no sentido de que eu quero que você acredite que aquilo pode ter acontecido. O melhor leitor é aquele que acaba de ler o livro e fica com uma pulga atrás da orelha, dizendo: será que aconteceu?”*<sup>21</sup>, diz Aquino.

*O Invasor* é uma ficção que reflete uma realidade nua e crua, e nós, leitores ou espectadores de *O Invasor* ficamos perplexos diante de acontecimentos que bem poderiam ser decalques da vida real.

---

<sup>21</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.190.

## **Beto Brant e a literatura**

No início de 1997, mergulhado na criação da história de *O Invasor*, Marçal Aquino conta informalmente a Beto Brant o conteúdo da sua mais nova novela. Com a cabeça de quem ouve uma história sempre com a intenção de transformá-la em filme, Beto Brant se precipita a dizer que não gostaria de filmá-la. Para Marçal Aquino a novela *O Invasor*, até aquele momento, não estava mesmo sendo escrita com o objetivo final de se tornar um filme. Tratava-se de mais um projeto literário do escritor.

No final de 1997 a história de *O Invasor*, que antes não havia despertado nenhum interesse em Beto Brant, se transforma em seu projeto principal para a realização de mais um filme. Para Marçal Aquino a explicação para a mudança de opinião do amigo está no fato de Beto Brant, neste momento, ter lido a história no formato de novela, com todo o instrumental da linguagem literária. Foi só através da leitura do texto que Beto Brant pode perceber o potencial cinematográfico da novela. A capacidade que Beto Brant possui de perceber e encontrar na literatura os elementos necessários para a concepção de seus filmes surpreende o escritor Marçal Aquino, que em muitos momentos viu Beto Brant se interessar por contos ou argumentos seus que ele, Aquino, considerava pouco aproveitáveis do ponto de vista cinematográfico.

A linguagem literária desperta imagens em Beto Brant. Ler, para Beto Brant, é recriar, é compreender a narrativa literária transformando-a a partir da sua experiência vivida. Beto Brant, ao procurar na literatura os argumentos para os seus filmes, não o faz com o objetivo de se ter um retrato fiel daquilo que foi concebido pelo escritor, mas de ser um retrato daquilo que ele, como leitor, sentiu. Para Marçal

Aquino, *“o Beto é um cineasta que se liga muito nesta coisa literária, de ler um livro e entender as possibilidades de dialogar com aquele livro através do cinema, isso para mim é a grande mágica dessa história toda”*<sup>22</sup>.

Para Beto Brant a fonte do seu processo de criação no cinema está na literatura, mas uma literatura inspirada na realidade, que dialoga com o tempo presente e se lança para o futuro. O seu interesse pela literatura de Marçal Aquino vem daí. *“Marçal tem um olhar muito direcionado para uma história contemporânea do país, que é o que me interessa. Fazer um registro daquilo que eu estou vendo... Acho que é legal esta coisa do filme se relacionar com o que acontece. Ser uma visão, ser uma face de um olhar. O que o Marçal tem na literatura dele é de olhar episódios que aparentemente são jornalísticos e tentar dar contornos a estes personagens, encontrar qual é a situação que está escondida naquelas notícias, quais são as motivações, as relações humanas, as emoções que estão envolvidas nas notícias que aparentemente são secas e diretas”*<sup>23</sup>, diz Beto Brant.

---

<sup>22</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.193.

<sup>23</sup> Entrevista com Beto Brant, p.109.

## O roteiro

No final de 1997, Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca iniciaram o roteiro do filme *O Invasor*. O processo de transcrição da novela para o roteiro não encontrou muitas dificuldades durante o percurso, como é apontado por eles durante as entrevistas. Para Marçal Aquino a história, em sua essência, já estava plenamente concebida quando os três iniciaram o desenvolvimento do roteiro. Para o escritor, a filosofia de vida de Alaor, o Gilberto no roteiro e filme, apresentada a Ivan no quarto capítulo do livro é o que vai conduzir o restante da história.

*“ No fundo, esse povo quer o seu carro, Ivan, Alaor disse. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, entendeu? É isso que nós vamos fazer com Estevão: vamos aproveitar a nossa oportunidade antes que ele faça primeiro.”<sup>24</sup>*

Ao compararmos com as cenas de número 01 a 24 do roteiro, que representam os quatro capítulos da novela, podemos perceber que os diálogos foram transcritos com muita precisão do livro para o roteiro. Essa facilidade parece estar na maneira como Marçal Aquino escreveu *O Invasor*, “...queria pensar um pouco essa coisa da violência urbana, no sentido de que tinha algumas coisas que eu estava vendo nas ruas. Eu gosto muito da rua, a minha literatura vem da rua...a mágica vem dali...”<sup>25</sup>, diz Marçal Aquino.

O fato de encontrarmos na literatura de Marçal Aquino uma linguagem próxima à da rua, colada na realidade, pode facilitar a passagem do texto literário

---

<sup>24</sup> Aquino, Marçal. *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2001, página 47.

<sup>25</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.174.

para o roteiro no que diz respeito aos diálogos. Mas mesmo com tamanha proximidade, a linguagem escrita é distinta da linguagem oral. No roteiro os diálogos são escritos para serem ditos, e não lidos, como na literatura. De qualquer forma, a facilidade de transcrição da novela para o roteiro se deu principalmente pelo fato de seus roteiristas conhecerem a essência da história, como foi dito por Marçal Aquino, e por se tratar de uma história que se realiza no tempo presente, na cidade de São Paulo, podendo, portanto ser observada e sentida pelos autores, moradores dessa mesma cidade.

Durante o ano de 1998, Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca concluíram o primeiro tratamento do roteiro. Em 1999 o roteiro foi selecionado para participar do laboratório do Instituto Sundance, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro. Neste laboratório o roteiro de *O Invasor* foi discutido entre os participantes, entre eles roteiristas norte-americanos convidados para o evento, visando a melhorá-lo do ponto de vista narrativo.

De acordo com Marçal Aquino houve muita incompreensão por parte dos norte-americanos em relação ao roteiro e o laboratório acabou não servindo como parâmetro para possíveis modificações no mesmo. De qualquer modo, "*nós tínhamos muito fechada àquela história*"<sup>26</sup>, disse Marçal Aquino ao se referir as considerações relativas ao roteiro no laboratório. Para ele, os participantes tinham uma visão muito ligada ao estilo hollywoodiano e por este motivo não compreendiam o encaminhamento da trama.

O roteiro de *O Invasor* não se acomoda dentro de uma fórmula "simplista" do modelo hollywoodiano, na qual é facilmente detectável a presença de um

---

<sup>26</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.194.

protagonista, necessidade dramática, antagonista, obstáculos, pontos de virada, etc. *O Invasor* se guia pela figura de Ivan, um personagem perturbado que se apresenta dessa forma do início ao fim do filme. A origem desta perturbação não está em um incidente claramente identificado ao longo da história, mas em uma série de infortúnios em sua vida pessoal e profissional. Ivan não sabe exatamente o que quer, ou seja, não possui uma necessidade dramática clara, vaga sem rumo pelas ruas de São Paulo. No momento em que resolve se entregar à polícia, o que poderia significar uma resolução parcial dos problemas vividos por ele, para nossa surpresa, a polícia também faz parte do esquema montado por Gilberto. O filme termina com uma situação de impasse, Gilberto e Ivan são colocados frente à frente pela polícia e o final fica em aberto para que o espectador tire suas próprias conclusões, outro elemento da estrutura narrativa que difere completamente dos roteiros norte-americanos que sempre encontram um final conclusivo para suas histórias, sem que nenhuma trama fique em suspenso.

Apesar do roteiro de *O Invasor* estar praticamente concluído, em meados de 1999, Beto Brant acaba desistindo do projeto de filmá-lo. Ao ser convidado por Marçal Aquino para escrever a apresentação de seu livro de contos, *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos*<sup>27</sup>, Beto Brant se interessa por uma das histórias deste livro, o conto “*Sete Epitáfios para uma Dama Branca*”, e resolve então desenvolver um roteiro baseado nesse conto. Renato Ciasca e Beto Brant chegam inclusive a iniciar uma pesquisa de campo, mas o projeto acaba não vingando. Foi somente com a premiação do roteiro de *O Invasor*, concedida pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura em 2000, que este projeto volta a ser prioridade para o cineasta.

---

<sup>27</sup> AQUINO, Marçal. *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

## **Elementos do roteiro**

O roteiro original do filme *O Invasor* tem 108 cenas. Apesar de contar com a participação do diretor do filme no processo de escrita, o roteiro não é decupado, somente algumas cenas possuem indicações de câmera. Estas cenas, um pouco mais trabalhadas, apontam para uma preocupação, já no processo de transcrição da novela ao roteiro, para os elementos chaves da narrativa que criarão o clima da história.

Uma dessas cenas é a primeira do roteiro, que relata a contratação de Anísio para matar uma pessoa que ainda não sabemos quem é. Temos a indicação de que não se deve mostrar, ao espectador, o rosto do matador que está sendo contratado, o que gera um suspense. Esse suspense ganha importância na história, pois é justamente a presença deste homem na trama que vai intensificar os conflitos entre os personagens Ivan e Gilberto e, mais do que isso, dar nome ao filme, Anísio é *O Invasor*.

### **1.INT.BAR POPULAR DA PERIFERIA – DIA**

*Câmera fixa a partir de uma das mesas do bar, funcionando como ponto de vista de ANÍSIO. A seqüência será toda num único plano e, em nenhum momento, veremos a personagem ANÍSIO. Apenas ouviremos sua voz em off.*

*ANÍSIO “observa” o movimento corriqueiro do bairro – passam pessoas, crianças, cachorros e carros. Ao seu redor, uma mesa de sinuca e outros fregueses do bar.*

*Um carro estaciona perto do bar e dele descem GILBERTO e IVAN.*

*Nota-se que não pertencem àquele ambiente e que estão desconfortáveis ali. Eles entram no bar, analisam o ambiente – como se estivessem se certificando de que aquele é o local correto que procuram. No momento em que estão para ocupar uma das mesas, ANÍSIO acena para que se sentem à sua mesa.*

Outra cena que possui indicação de câmera é a de número 47 do roteiro, cena em que Anísio aparece visualmente pela primeira vez ao espectador. Esta cena é importante na narrativa por ter sido descrita após a descoberta do corpo de Estevão e Silvana pela polícia e do enterro dos dois, cenas de número 45 e 46 respectivamente. A aparição de Anísio na construtora cria uma tensão entre os sócios e em nós espectadores que aguardamos a invasão deste personagem.

#### **47. EXT. INT. FRENTE E INTERIOR DA CONSTRUTORA - DIA**

*Plano-sequência. Câmera serve de ponto de vista para mostrar a fachada da construtora e depois segue em direção à porta. Câmera entra na empresa e chega até a recepção, onde está garota recepcionista-telefonista, que neste momento está ocupada, falando ao telefone. Ela ergue os olhos, vê o recém-chegado. Este passa por ela e se dirige para o corredor, não dando tempo de que ela interrompa sua ligação para falar com ele.*

*Ponto de vista segue pelo corredor, observando os setores e funcionários da construtora, que olham para câmera/ ponto de vista.*

*Câmera chega à mesa de LÚCIA.*

#### **LÚCIA**

Pois não?

*Câmera se desvia dela e se dirige direto para a sala de IVAN, que está com a porta aberta. IVAN surpreendido pela chegada, levanta-se da mesa onde fazia cálculos. Corta para ANÍSIO, que acaba de entrar na sala de IVAN, e logo atrás dele está LÚCIA.*

Ainda como exemplo de decupagem técnica do roteiro, temos o momento em que Ivan resolve se entregar à polícia. A indicação descrita na cena tem o objetivo de criar, no espectador, uma sensação de surpresa, pois o local exato onde Ivan se

encontra somente será revelado após o mesmo ter contado toda a história do assassinato do sócio.

## **102. INT. DELEGACIA DE POLÍCIA 2 - NOITE**

*Câmera está fechada em primeiríssimo plano no rosto de Ivan.*

*Ivan fala para a câmera fixa, sem revelar onde está e com quem está falando.*

### **IVAN**

Ele matou a mulher também. Não era pra matar a mulher. (pausa) Meu sócio armou tudo, ele me envolveu nessa história. Agora, os dois estão querendo me pegar...

*Câmera mostra então que IVAN está numa delegacia de polícia, fazendo essa confissão para o escrivão.*

Estes exemplos de decupagem de cena e a forma como o roteiro de *O Invasor* foi estruturado, apontam para uma preocupação, por parte dos roteiristas, de criar uma rede de situações que prenda o espectador nos acontecimentos de cada cena. Uma teia de informações que vai se enroscando e se encaminhando de forma a garantir o encadeamento de idéias.

Ismail Xavier já havia chamado atenção para esta característica de estrutura bem armada de roteiro no segundo filme de Beto Brant, *Ação entre Amigos*. “É isso que acontece nesse filme, muito mais voltado para o primado da trama, da velocidade dos efeitos e do grand finale desconcertante, do que para uma exploração mais funda da subjetividade...”.<sup>28</sup>

Esta característica dos roteiros dos filmes de Beto Brant, objetivos e bem amarrados, está ligada a uma preocupação do escritor Marçal Aquino. “É a trama que me interessa, porque é a trama que movimenta a história. Não me interessa, em

<sup>28</sup> XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro dos Anos 90*. In: Revista Praga. São Paulo: Editora Hucitec, 2000. p.127

*princípio, por conceitos. Pode ser que exista algo que possa sair de um conceito, mas é muito tênue. No caso de O Invasor eu tinha umas questões lá, mas o que me interessou desde o primeiro momento foi a trama, ou seja, dois sócios que lançam mão da violência e acham que podem controlá-la*<sup>29</sup>, diz Aquino.

De qualquer forma, a preocupação em construir um roteiro em que a trama seja o principal objetivo leva o espectador a se envolver totalmente na história. As cenas, encadeadas com muita precisão fazem com que nós, espectadores, fiquemos perplexos diante dos acontecimentos. *O Invasor* possui esta força, que reside não somente no poder de suas imagens, mas também em uma desconcertante história.

No desenvolvimento do roteiro está, portanto, um dos momentos em que Renato Ciasca, Beto Brant e Marçal Aquino concebem a atmosfera que envolve a história. O roteiro é percebido por Marçal Aquino como instrumento para realização de um filme que garante, de maneira organizacional, a estrutura narrativa que o material audiovisual deve conter. Por este motivo, Marçal Aquino considera a participação de Beto Brant, na criação do roteiro, fundamental, pois ele, como diretor, consegue perceber a história sob o ponto de vista da imagem. Mas isto não significa dizer que o roteiro seja auto-suficiente somente porque contou com o diretor no processo de escrita. Ele é uma das ferramentas de trabalho de um cineasta e deve ser entendido desta maneira. *“O verdadeiro roteiro é aquele que não pretende, por si só, afetar o leitor de forma completa e definitiva, mas que foi criado tão somente com objetivo de se transformar num filme e só a partir daí adquirir sua forma final*<sup>30</sup>, assinala muito bem Andrei Tarkovski.

---

<sup>29</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.181.

<sup>30</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.86.

Gore Vidal, escritor e roteirista norte-americano, já não entende desta forma. *“Um filme é uma determinada reação à realidade, e essa reação deve ser definida, primeiramente, por um escritor. Infelizmente, nenhum diretor de cinema contemporâneo suporta ser visto como um mero intérprete. Sente necessidade de ser o único criador. O resultado disso é que em geral ele é um plagiário, contando histórias que não lhe pertencem”*<sup>31</sup>, diz ele.

Controvérsias a parte, o fato de o cinema utilizar-se de elementos da linguagem literária não faz dele uma arte submissa à arte literária. O roteiro de cinema já nasce transitório, *“objeto efêmero: o roteiro não é concebido para perdurar, mas para se apagar, para tornar-se outro”*<sup>32</sup>, diz Jean-Claude Carrière na introdução do livro *“Prática do Roteiro cinematográfico”*. Reconhecer que o roteiro é um elemento da linguagem cinematográfica significa entender a dimensão de duas artes distintas, literatura e cinema.

---

<sup>31</sup> VIDAL, Gore. *Quem faz o cinema?*. In: De Fato e de Ficção, Ensaios contra a corrente. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987. p87.

<sup>32</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do Roteiro Cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996. p 11.

## Teoria do monstro

Um dos aspectos que logo de início percebemos quando lemos o roteiro é a atmosfera criada para o personagem Anísio. Um suspense em torno de sua aparição física no filme. Como já dissemos anteriormente, vemos, no roteiro, a indicação de que não se deve revelar, ao espectador, a imagem de Anísio, apenas sua voz será ouvida. (Importante ressaltar que Anísio somente vai aparecer fisicamente quase na metade do roteiro, na cena de número 47, depois de ter assassinado Estevão e sua mulher<sup>33</sup>).

Esta atmosfera de suspense em relação ao Anísio tem grande sentido por ele ser o personagem-título. A não visualização deste homem, logo nos primeiros momentos do filme, desperta, em nós espectadores, um sentimento de apreensão e curiosidade que nos prende à trama.

Mas o clima criado em torno deste personagem também está ligado a uma expectativa em relação ao crime que ele vai praticar. Da cena de contratação do matador até o momento em que os corpos são encontrados, ficamos esperando que a ação do crime aconteça (visualmente) diante de nossos olhos. Mas, para nossa surpresa, a violência do ato de matar não nos é mostrada. *“Eu procuro esconder o invasor, esconder o crime, a violência, o ato da violência explícita”*<sup>34</sup>, diz Beto Brant.

Marçal Aquino comenta que esta preocupação de Beto Brant ao desenvolver o roteiro veio ao encontro do que ele chama de *teoria do monstro*. Para ele, quando se faz um filme com um monstro, não se deve mostrá-lo, devemos deixar que ele seja uma criação de cada espectador, e desta forma o monstro se torna potencialmente

---

<sup>33</sup> Lembramos que o roteiro possui ao todo 108 cenas.

<sup>34</sup> Entrevista com Beto Brant, p.116.

mais horripilante. No caso da violência, a idéia é a mesma. Marçal Aquino cita, como exemplo desta *teoria*, o filme *Violência Gratuita* de Michael Haneke (*Funny Games*, 1997, Áustria), que considera ser o filme mais violento que ele já assistiu no cinema. Neste filme, que narra a história de dois psicopatas que sentem prazer em torturar e matar pessoas comuns, todas as violências e mortes praticadas durante o filme não são reveladas visualmente ao espectador. A imagem do ato de violência é escondida pelo posicionamento da câmera, podemos ouvir e intuir o que pode ter acontecido, mas não vemos.

No caso de *O Invasor*, as cenas de violência são omitidas na narração. Quando Ivan e Gilberto chegam ao local do crime, nem mesmo o corpo de Estevão e Silvana aparecem. O carro do IML já está deixando o local. Cabe ao espectador imaginar que tipo de violência este homem, que vamos conhecer melhor nas próximas cenas do filme, é capaz de cometer.

## **Da novela ao roteiro**

A novela *O Invasor* foi publicada em 2002 pela editora Geração Editorial e possui 15 capítulos. Escrita na primeira pessoa através do personagem Ivan, a novela traz em seu texto alguns elementos que sustentam, mais facilmente que no roteiro, o processo intenso de paranóia vivida por ele. Ivan somente pode falar daquilo que ele viu e viveu, por este motivo a novela traz outros elementos que o roteiro não trata ou, trata de forma superficial. Como exemplo podemos citar a relação de Ivan com Cecília, sua esposa, desgastada com o tempo. Na novela podemos acompanhar a falência do casamento dos dois, e entender o motivo que leva Ivan a ter uma amante e se apaixonar por ela. Já no roteiro, duas cenas apontam para esta situação de crise conjugal, sendo que uma delas vem acompanhada da inquietação de Ivan frente ao desaparecimento do sócio. Neste sentido, o envolvimento de Ivan com a personagem Cláudia, sua amante, perde motivação no roteiro. Outro bom exemplo é o fato de Ivan ter tido um pai suicida, o que o torna ainda mais desencorajado diante da vida. Este elemento da narrativa na novela é importante por acentuar o desânimo de Ivan perante a vida. Ivan é um fraco como o pai. Pequenas situações, lembranças que ele vai narrando, e que constituem um desenho mais aprimorado de sua personalidade.

Na novela, o personagem Ivan pode ser trabalhado com mais cuidado, vai crescendo de capítulo a capítulo. No caso do roteiro, existe uma necessidade de desenvolver o personagem com mais precisão, o tempo na narrativa literária é diferente do tempo fílmico.

O primeiro capítulo da novela trata da contratação de Anísio por Alaor (o Gilberto no roteiro) e Ivan. Eles se encontram em um bar na periferia. Ivan conduz a conversa, apesar de Anísio ter sido indicado por um amigo de Alaor e de o mesmo ter

dado a idéia de matar Estevão. São dez páginas de impressões e detalhes descritos por Ivan. Este mesmo capítulo se transforma na cena de abertura do roteiro, só que no roteiro toda a situação de contratação de Anísio é conduzida por Gilberto (Alaor). Ivan fica o tempo inteiro calado e demonstra certo incômodo com toda aquela situação. Outro elemento importante nesta cena é o próprio Anísio, que, na narrativa da novela, é apresentado por Ivan. Na novela, Ivan descreve suas características físicas, já no roteiro temos a indicação de que não se deve mostrá-lo ao espectador.

Esta diferença de condução da novela para o roteiro foi uma estratégia encontrada pelos autores para dar relevo e dramaticidade a Ivan logo nas primeiras cenas. No desenvolvimento do roteiro é necessário ser mais cuidadoso na condução do personagem para que ele não demore a se mostrar, o que acarretaria o risco de não ser compreendido pelo espectador em suas ações futuras. Limitações típicas do formato de um roteiro, sanadas pelos autores na medida em que colocam Ivan, desde o primeiro momento, numa posição incômoda e desconfortável em relação à decisão de matar Estevão.

Por outro lado, tais limitações em relação à formação de um personagem para Beto Brant é compensada por outros elementos que não são possíveis à linguagem literária. *“...Ao mesmo tempo, tem no filme, o que na literatura não tem. Como você entra nas locações, o que o cara escolhe, como ele percebe aquele lugar, o ruído, o ambiente, o quê ele escolhe ali para olhar, qual é a percepção que o personagem tem daquele ambiente. Coisa que a literatura não tem...”*<sup>35</sup>.

Mas estes elementos descritivos que enriquecem a personalidade de Ivan são, como diz Beto Brant, o que distingue a linguagem literária de Marçal Aquino para

---

<sup>35</sup> entrevista com Beto Brant, p.112.

o que ele faz em cinema. “*O Marçal consegue num parágrafo posicionar o personagem em três tempos diferentes, em lugares distintos, ele tem essa habilidade de abrir pastas e concluir. Você consegue ter na literatura uma profundidade psicológica do personagem, com a história dele, dando pequenos episódios que constituem a pessoa dele no presente. No roteiro não dá, pois se você ficar abrindo pastas, você vira um esquizofrênico. Fica disperso...*”.<sup>36</sup> Diferenças que se encontram na essência de cada obra de arte e dos elementos que as distinguem. Apesar do roteiro utilizar o instrumental literário, ele é, em sua natureza, apenas uma etapa da construção do filme. O roteiro é escrito com o único objetivo de se transformar em filme e, com este intuito, ele tem que respeitar uma série de limitações no processo de escrita. Uma destas limitações é a temporal. Sabemos da imensa dificuldade física e mental de se permanecer por mais de três horas numa sala de cinema, mesmo naqueles filmes em que o processo de interação imagem/espectador é orgânico. Na leitura de um livro a relação com o tempo é diferente, ao ter o objeto em suas mãos é você quem determina o início e o fim da leitura. Outro aspecto importante na escrita de um roteiro é a limitação do formato. O roteiro descreve cenas, diálogos, elementos que são estruturados de forma a contar uma história através de imagens. No roteiro as palavras são concebidas a partir da imaginação daquilo que se quer filmar. As imagens, que estão na cabeça do roteirista, se transformam em palavras.

A constatação de Beto Brant em relação ao seu trabalho, e ao do amigo, está intimamente ligada às distinções estruturais entre o cinema e a literatura. Como observou Andrei Tarkovski “...a diferença básica é que a literatura recorre às palavras

---

<sup>36</sup> Entrevista com Beto Brant, p.112.

*para descrever o mundo, ao passo que o filme não precisa usá-las: ele se manifesta diretamente a nós.*<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.70.

## Investigar e criar

Ao contrário de muitos cineastas que procuram inspiração em outros filmes de ficção, para Beto Brant o processo de realização de seus filmes está condicionado a uma descoberta do seu próprio universo ficcional. *“...Não gosto de relacionar o meu cinema com outros filmes. Não tem essa coisa estética do cinema como inspirado na história do cinema...”*<sup>38</sup>.

Observar e sentir, para Beto Brant, duas palavras que parecem ser o ponto central para transformar o roteiro em um filme. Para que suas idéias saiam do papel é necessária uma investigação, conhecer lugares de onde possam nascer os cenários, perceber a atmosfera do universo que pretende transformar em filme. No caso de seu primeiro longa-metragem, *Os Matadores*, Beto Brant precisou ir à fronteira do Brasil com o Paraguai para conseguir enxergar a história. Os personagens vão tomando forma e corpo, os cenários surgem e *“...tudo começa a virar cinema...”*<sup>39</sup>. Por este motivo, Beto Brant considera que cada filme realizado é um processo de constante aprendizado. Cada cenário ou personagem que ganha vida representa um novo momento na criação. Pelo fato de ter sido realizado na cidade de São Paulo, local onde o diretor Beto Brant mora há muitos anos, o processo de investigação na busca de uma atmosfera tornou muito mais tranquilo. A grande novidade estava nas cenas da periferia, por ser um espaço que ele desconhecia.

Talvez seja por este motivo que Beto Brant não se preocupa em decupar o roteiro, as imagens de seus filmes surgem do seu processo imaginativo e se completam nos *sets* de filmagem. *“Às vezes me perguntam: eu queria saber das cenas*

---

<sup>38</sup> Entrevista com Beto Brant, p.109.

<sup>39</sup> Entrevista com Beto Brant, p.111.

*do filme em que o roteiro era melhor do que o filme, que você se frustrou realizando e eu respondo, os filmes sempre ficam melhores que o roteiro... Porque quando nós estamos escrevendo o roteiro, nós estamos em três cabeças, e nas filmagens vem um monte de gente”<sup>40</sup>* diz Beto Brant.

O processo de criação de Beto Brant, como diretor, se completa quando em contato com a equipe de trabalho nos *sets* de filmagem. O resultado é a transformação imediata do roteiro, que no momento da filmagem serve apenas como um guia que a orienta e a organiza. Em *O Invasor* podemos citar cenas e diálogos que surgiram da capacidade que Beto Brant tem de perceber e ouvir sua equipe de filmagem. Por exemplo, no caso da cena de número 72 do roteiro, em que Ivan, acompanhado do segurança do bar que costuma freqüentar, chega à uma boate no centro da cidade com objetivo de adquirir uma arma. A locação desta cena foi uma sugestão do diretor de arte, Yukio Sato, que no filme se apresenta neste bar cantando a música *Orgia*, de Paulo Miklos. Poderíamos citar ainda vários exemplos em que a contribuição entre pessoas da equipe e o diretor ocorre durante toda a produção do filme; da maquiadora, que apresenta a música do Pavilhão 9; do maquinista, que sugere a locação do campinho de futebol onde acontece a primeira transa entre Marina e Anísio; do montador, que conhece o mundo Rave e ajuda Mariana Ximenes na composição de seu papel, etc.

---

<sup>40</sup> Entrevista com Beto Brant, p.116.

## Do roteiro ao filme

*“É legal você relacionar o filme como uma coisa de revelação, de encontrar caminhos, de encontrar leituras, leituras que você faz naquele momento. A tua leitura depende da tua maturidade. Maturidade como pessoa e como espectador também. Então, eu tenho que fazer um filme dentro da minha maturidade como realizador. Encontrando caminhos de narração, de linguagem”<sup>41</sup>.*

Como o próprio Beto Brant gosta de dizer, o roteiro chega só até a porta do set de filmagem, a partir deste ponto ele já começa a se modificar. Em *O Invasor*, como já disse anteriormente, há uma série de situações, cenas, mudanças de diálogos no filme que demonstram isso.

A participação de Sabotage na composição do personagem de Paulo Miklos, e principalmente na reformulação dos diálogos de Anísio<sup>42</sup>, é um dos destaques no processo de transcrição do roteiro para o filme. O tom ameaçador e de malandragem de Anísio ganha força durante o filme, como pode ser observado pelos trechos apresentados abaixo.

### Roteiro

78.INT.ESCRITÓRIO DE IVAN – DIA

(Anísio para Ivan)

Ivan, eu marquei um churrasco com a peãozada no sábado.

Não vá marcar nada. Hein?

---

<sup>41</sup> Entrevista com Beto Brant, p.117.

<sup>42</sup> Este assunto também será abordado na página 61 deste trabalho.

## **Filme**

(Anísio para Ivan)

Aí Ivan, firmão.

Seguinte, marquei uma reunião com a rapaziada...

Não quero passar de otário na frente dos caras...

A peãozada...botar a marmita debaixo do braço e tirar sarro de mim...

Alá a bolinha do meu olho, tá escrito otário.

Se liga...leva chuteira e o calção, não esquece, chuteria e calção.

## **Roteiro**

47. EXT. INT. FRENTE E INTERIOR DA CONSTRUTORA - DIA

IVAN

Por que você matou a mulher?

Antes que ANÍSIO responda, entra LÚCIA com uma bandeja com café e a água. Anísio avalia Lúcia enquanto é servido.

ANÍSIO

Obrigado.

ANÍSIO continua a observá-la enquanto ela sai da sala.

ANÍSIO

Bonita a sua secretária...

IVAN

A mulher dele não estava no nosso trato.

ANÍSIO

Não se preocupe. Eu não vou cobrar mais por isso.

Porta se abre e entra GILBERTO, que se surpreende ao ver ANÍSIO.

...

**Filme**

IVAN

Porque que você matou a mulher, hein?

ANÍSIO

Não tive opção mano. A mina olhou, olhou com aqueles olho esbugalhado pra mim. Eu enquadrei os dois, cheguei, que quando que eu cheguei lá, mano, ela olhou na minha cara com aquele olho, descabelada. Naquilo tudo, deu uma maior guela, fez pra todo mundo ouvir, eu pô...Aí eu cheguei, chamei nos tauros cara...artigo morto.

Lúcia entra com o café

IVAN

Obrigada Lúcia.

ANÍSIO

(se referindo à Lúcia)

Maior carnão...

IVAN

A mulher não estava no nosso trato.

ANÍSIO

Trampo extra, tanto é que eu não vou cobrar mais nada por isso. Também não vai dar mais trabalho pra ninguém.

A intensidade dramática que ganha o personagem de Marco Ricca, o Ivan durante o filme é outro exemplo. A sua paranóia é muito maior no filme do que no roteiro, e pode ser observado nas cenas 74 e 92 do roteiro, abaixo descritas, que foram modificadas no filme.

#### **74. INT. INTERIOR DO QUARTO DO MOTEL - NOITE**

Ivan entra, fecha a porta com a chave, dá uma avaliada rápida no quarto. Pega o telefone e pede uma garrafa de água. Em seguida, tira os sapatos, deita-se na cama e coloca a arma ao seu lado.

No filme Ivan agoniza com a arma, se contorce como se não tivesse mais forças para lutar e lhe faltasse ar para respirar.

#### **92. INT. BOATE – NOITE**

Ivan conversa com a gerente do puteiro e, ao mesmo tempo, observa o movimento das meninas e clientes. Não encontrando Gilberto, ele se senta e aceita o uísque trazido por uma das meninas.

Nesta cena, no filme, Ivan parte imediatamente para uma invasão ao interior da boate de garotas de programas à procura de Gilberto. Ele está completamente transtornado. É importante ressaltar que esta cena acontece após a descoberta de que Cláudia, sua amante, é uma garota contratada por Gilberto para acompanhar os seus passos.

No processo de realização do filme o roteiro se transforma. Cenas descritas no roteiro vão sendo substituídas por outras, e novas imagens, situações ou diálogos são incorporadas ao filme. Do parque de diversões, cena de número 61 do roteiro, que

é substituída pela cena em que Anísio leva Marina à um salão de cabeleireiros no bairro de periferia. Da cena de número 15 que mostra o carro de Estevão explodindo e é eliminada durante a realização do filme. Da fala não prevista de Anísio, na cena de número 80, em que se veste para sair à noite. E muitas outras cenas que tiveram diálogos suprimidos, ampliados ou modificados nos *sets* de filmagem.

Este tipo de procedimento de alteração do roteiro não está somente relacionado ao fato dele ser um elemento criado com objetivo de se transformar, mas está ligado também ao caminho que cada diretor estabelece para si. *“A minha relação com o cinema é com o que eu vou filmar, onde eu vou filmar, agora, como eu vou filmar, aí eu sempre resolvo na hora ... eu nunca estou preocupado com isso, como vai se posicionar a câmera...”*<sup>43</sup>, diz Beto Brant.

Outro elemento que chama atenção no processo de realização do filme é a decisão de Beto Brant de filmar todas as cenas em locações, com estas funcionando normalmente. O filme ganha com isso um caráter quase que documental. Beto Brant transforma a película num registro da realidade, passeia com sua câmera inquieta e vai nos conduzindo para dentro de cada ambiente. Nós, espectadores, olhamos para aquilo que o personagem olha, interagimos como se fôssemos testemunhas daqueles acontecimentos.

Marçal Aquino traduziu este sentimento: *“nenhum dos meus textos é fantasioso, embora sejam ficcionais, mas eu quero que você, minha espectadora e leitora, compre-o como se tivesse acontecido, pelo menos do ponto de vista de possibilidades. No Invasor isto se agrava, se potencializa, se torna um paroxismo, por conta destes elementos cinematográficos, que é a linguagem, as interpretações, mas*

---

<sup>43</sup> Entrevista com Beto Brant, p.111.

*que é o fato de não ter cenário, só locação, isso se torna incômodo à beça...eu diria pra você o seguinte, o espectador de O Invasor fica tão preocupado com isso, que ele às vezes tenta ver se ele não aparece no filme, na rua, se ele não estava lá, porque é tão real..”<sup>44</sup>.*

---

<sup>44</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.191.

# A Realização

## **Recurso financeiro**

O roteiro do filme *O Invasor* foi premiado através do concurso “Programa Cinema Brasil” realizado em 2000. Promovido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, este concurso tem por objetivo a realização de filmes considerados de baixo orçamento, ou seja, com recursos de até um milhão de reais.

Orçado inicialmente em dois milhões de reais, *O Invasor* precisou passar por adequações para que fosse realizado dentro das limitações orçamentárias impostas pelo “Programa Cinema Brasil”. A produtora Drama Filmes recebeu trezentos e oitenta mil reais do Programa, captaram pela Lei do Audiovisual quatrocentos e vinte mil reais junto à BR Distribuidora e Fininvest, que assinam os créditos do filme como patrocinadoras, e os duzentos mil de contrapartida foram trocados por serviços das empresas Tibet Filmes, Europa Filmes, Videofilmes e Quanta que assinam a co-

produção. Os Estúdios Mega, através do laboratório Mega Color, com interesse em promover o seu mais novo produto, o HDTV, estabeleceu com a produtora Drama Filmes um pacote fixo para utilização desta nova tecnologia durante a etapa de finalização do filme.

As limitações impostas pela falta de recursos refletiram em todo o processo de realização e soluções práticas e criativas surgiram para que o filme saísse do papel. Os produtores, Renato Ciasca e Bianca Villar, impuseram algumas condições ao diretor Beto Brant. A primeira era de que as cenas deveriam ser realizadas em locações<sup>45</sup>, ou seja, não criar nada em estúdio, nem mesmo transformar o espaço cenográfico das locações escolhidas. A segunda, filmar com pouca luz, o que exige um negativo mais sensível. Não utilizar qualquer tipo de maquinário para operação de câmera, era a terceira condição. Em quarto, não filmar em campo / contracampo<sup>46</sup>.

Além destas questões impostas ao diretor, outras medidas precisaram ser tomadas com o objetivo de reduzir os custos do filme. A equipe de filmagem precisou ser reduzida, foram contratados profissionais com pouco nome no mercado e os figurantes eram amigos ou integrantes da equipe.

Esse conjunto de medidas, além das parcerias estabelecidas durante a pré-produção, foram decisivos para que o filme *O Invasor* conseguisse fechar com o orçamento de um milhão. Mas ainda faltava acrescentar os gastos com trilha sonora, cópias para distribuição, além da promoção e distribuição do filme em circuito comercial. A parceria foi mais uma vez a alternativa encontrada para solucionar estas

---

<sup>45</sup> Outros detalhes na entrevista com Renato Ciasca, p.149.

<sup>46</sup> Campo/contracampo é apresentação alternada entre dois pontos de vista. Recurso amplamente difundido pelo cinema clássico na intenção de acompanhar as linhas do diálogo. Na televisão, principalmente em telenovelas o uso do campo/contracampo é muito comum. No caso do filme *O Invasor* este recurso é utilizado somente por duas vezes.

questões e com esta política, o filme ganhou as salas de cinema do Brasil e de algumas partes do mundo.

## Os atores

Uma das estratégias encontradas pelos produtores para contratar os atores sugeridos por Beto Brant foi encaminhar o roteiro para os mesmos sem discutir condições, cachê ou possibilidade de atuação. A certeza da força do roteiro, comemorada por Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Ciasca após o término do mesmo, foi decisiva neste momento de negociação com os atores.

Beto Brant decidiu por Marcos Ricca e Alexandre Borges para os papéis centrais do filme. Os dois atores possuem larga experiência nas áreas de cinema, teatro e televisão, o que faz com que tenham cachês elevados, à altura do trabalho desenvolvido por eles. Seduzidos pela história, Ricca e Borges toparam esta empreitada por um cachê muito abaixo do que eles estão acostumados a receber. A atriz Mariana Ximenes, que tem uma participação importante na história do filme, também aceitou o baixo cachê imposto pela produção pela oportunidade de atuar pela primeira vez em cinema.

O caso da atriz Malu Mader reflete muito bem a dedicação dos atores ao projeto de Beto Brant, motivada não por interesses econômicos, mas por ideais puramente estéticos. Atriz de reconhecido talento e de grande expressão na mídia em geral, que normalmente ocupa papéis principais em qualquer produção de cinema e televisão, Malu Mader se ofereceu para fazer uma ponta em *O Invasor* ao ler, por acaso, o roteiro do filme.

Mas o roteiro não funcionou apenas como atrativo para que bons atores diminuíssem suas exigências salariais, ele também foi decisivo para que Beto Brant conseguisse convencer Paulo Miklos, músico da banda de rock Titãs, a ter um desempenho, pela primeira vez, como ator. Paulo Miklos seria Anísio, o invasor que dá

título ao filme. Apesar de ter dirigido clipes da banda Titãs e de conhecer Paulo Miklos em suas atuações no palco como músico, Beto Brant demonstrou, com esta escolha, uma percepção aguda e uma ousadia que comprova sua maturidade como realizador. Marçal Aquino acredita “ *que o Beto (Brant) tem um projeto cinematográfico na cabeça, tem um instinto artístico muito pronunciado...quem é que ia cismar que o Paulo Miklos ia ser ator? Se me dissessem hoje que alguém ia contratar o Paulo Miklos para fazer um filme eu ia achar loucura, ainda mais para um personagem título. Não tem escapatória, se ele for mal, o filme vai mal*”<sup>47</sup>.

Beto Brant, de fato acertou na escolha de Paulo Miklos. Sua atuação foi tão surpreendente que acabou lhe rendendo, no Festival de Brasília de 2001, o prêmio de ator revelação. Anísio é um malandro da periferia com um linguajar todo próprio e para que Paulo Miklos pudesse compor de maneira realista este papel, recebeu o apoio e a consultoria do rapper Sabotage.

As dificuldades orçamentárias não impediram, portanto, que Marcos Ricca, Alexandre Borges, Paulo Miklos, Mariana Ximenes e Malu Mader atuassem no filme e, como forma de compensar a disposição manifestada por estes atores e o empenho com que participaram do projeto, a produção decidiu torná-los produtores associados.

---

<sup>47</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.192.

## Trilha sonora

A trilha sonora foi uma das últimas questões tratadas pela produção. Não havia mais recursos financeiros, como conta o produtor Renato Ciasca<sup>48</sup>. Uma das estratégias para resolver esta questão foi procurar parceiros nos clipes musicais anteriormente dirigidos por Beto Brant ou contatar amigos músicos.

A facilidade desta estratégia estava na própria concepção estabelecida para a trilha sonora do filme; Renato Ciasca comenta que: “*desde o começo a gente não queria um regente, amarrando todo o filme, nós queríamos que fosse quebrado, como é a cidade...*”<sup>49</sup>. Esta idéia de não possuir uma música que marque o filme possibilitou que a trilha sonora fosse composta por uma diversidade de bandas e músicos. Sabotage, Instituto, Pavilhão 9, Paulo Miklos, Tolerância Zero, e ainda a participação de Gil Mahadeva, George Maia, Marcos Dark e Martin Sarrasague formaram a trilha musical de *O Invasor*. A estes músicos, como forma de pagamento pelo uso de suas músicas no filme, foi proposto o lançamento de um CD cuja renda de vendagem seria destinada integralmente a eles. Uma produção independente que contou com o patrocínio dos grupos Instituto e Ybrazil. Além das músicas que compõem a trilha sonora do filme, o CD traz uma faixa interativa com o clipe “*Um bom Lugar*” de Sabotage, dirigido por Beto Brant, Renato Ciasca, Marcelo Trotta e Willien Dias<sup>50</sup>.

A trilha do filme *O Invasor* é uma compilação de músicas, algumas delas já lançadas anteriormente no mercado fonográfico. A exceção está por conta de

---

<sup>48</sup> Ver entrevista com Renato Ciasca, p.149.

<sup>49</sup> Entrevista com Renato Ciasca, p.169.

<sup>50</sup> A realização deste clipe de Sabotage foi uma das formas de remunerar o trabalho dele no filme.

Sabotage que no período das filmagens escreveu a letra da música tema, *Invasor*, musicada pelo grupo Instituto.

Mesmo com as limitações impostas pela falta de recurso, a trilha sonora foi escolhida com critério e cuidado, não é por acaso que recebeu o prêmio de Melhor Trilha Sonora nos Festivais de Brasília/2001, Recife/2002 e de Cinema Brasileiro de Miami/2002. As músicas escolhidas não são meras peças decorativas, são partes integrantes da narrativa e funcionam, em vários momentos, como instrumento fundamental para compreensão da história. A situação que talvez melhor traduza isto em *O Invasor* é o momento em que a música aparece pela primeira vez no filme, para acompanhar as cenas de número 45, 46 e 47 do roteiro. Trata-se de *Ninguém Presta*, da banda Tolerância Zero.

“Bem vindo ao pesadelo da realidade  
Você não consegue fugir da estupidez  
Do crime da sua mente falando daquela puta vadia  
Granpeada por todos  
é como prego em seu olho  
Não tem que se esconder  
do medíocre que é a burguesada  
Todos são doentes, eu, você  
A vadia, todos doentes  
Ninguém presta  
Bem vindo ao pesadelo da realidade  
Bem vindo ao pesadelo da realidade  
Eu, você a vadia  
Ninguém presta”.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Trecho do rap “Ninguém presta” do grupo Tolerância Zero

Com o refrão “*eu, você, a vadia ninguém presta*”, e com uma marcação nervosa da música que mais parece um grito, acompanhamos as cenas que vão desde a descoberta do corpo de Estevão, passa pelo enterro do mesmo e termina com a aparição de Anísio na construtora. Momento de grande importância por se tratar de um ponto de virada na história do filme, pois esta é a primeira vez que Anísio, o matador de aluguel, aparece visualmente para o espectador. A música aqui é a chave para criar o clima, a atmosfera que envolve todo o filme.

## Os diálogos: Sabotage

A participação de Mauro Mateus dos Santos, o rapper Sabotage, no filme merece destaque a parte. A equipe de produção estava procurando uma locação de um bairro de periferia. Através de uma fita de vídeo pode assistir às imagens da favela do Canão, na zona sul da cidade de São Paulo, sendo apresentada por Sabotage. A favela do Canão não era exatamente a locação que a produção procurava, mas a imagem de Sabotage despertou o interesse do produtor Renato Ciasca que o convidou para um teste de ator.

Os testes foram realizados com os rappers Rappin Hood e Sabotage, com intuito de atuarem representando eles mesmos na cena de número 66 do roteiro<sup>52</sup>, cena em que um rapper da periferia, amigo de Anísio, aparece na construtora com a intenção de pedir dinheiro a Ivan e Gilberto para gravação de um CD. Sabotage acabou sendo o escolhido para esta cena. Durante o período de filmagens, Beto Brant, percebendo que Sabotage poderia trazer para o filme, com seu linguajar, um maior realismo para o invasor, convidou-o a integrar a equipe de filmagem com objetivo de “reescrever” e de compor o Anísio, interpretado por Paulo Miklos.

Paulo Miklos e Sabotage foram colocados à frente de uma câmera de vídeo. Uma assistente de produção lia a cena descrita no roteiro para que Sabotage pudesse, com suas palavras, refazer o diálogo da situação apresentada e, em seguida, Paulo Miklos repetia as falas imitando Sabotage. Sem dúvida um grande laboratório de ator que aos poucos construiria o personagem Anísio. Paulo Miklos, em entrevista concedida à revista Istoé Gente, comenta que Sabotage “reescreveu minhas falas,

---

<sup>52</sup> Na edição publicada do roteiro original de *O Invasor*, o nome do Sabotage aparece na cena de número 66, mas é sabido que a participação do mesmo somente foi definida após o teste de ator, portanto após o término do roteiro.

*adotando o código cifrado das ruas. Mas eu não quis usar a linguagem rapper, para não associar à bandidagem. Criamos uma língua própria, que parece nonsense, mas é divertida.”* O fato de Paulo Miklos e Sabotage serem músicos certamente facilitou muito a comunicação entre os dois e garantiu que Anísio tivesse uma fala ritmada e musical, própria da linguagem expressa através de gíria.

Renato Ciasca diz que Sabotage *“...apareceu lá, começou a andar com a gente, começamos a conversar mais, querer saber quem ele era e tal e aí fomos, descobrimos esse maluco e começou a influenciar muito a gente, porque ele tinha a verdade lá de dentro, uma parte da história ele que sabe, a gente supunha... a gente meio que o contratou pra fazer o personagem do Anísio... e o que a gente percebeu ao falar com ele, é que ele falava umas coisas que a gente nunca conseguiria escrever, nem que ficássemos um ano dentro da favela...”*<sup>53</sup>

A presença de Sabotage fez toda a diferença na autenticidade buscada por Beto Brant. Ele trouxe para o filme a linguagem da periferia através de Anísio. Sabotage disse em sua entrevista *“...a gíria, eu levo pro cinema, passei para o Beto Brant, passei para o Hector Babenco, passei para teatro, é a gíria nossa do dia-a-dia, e aí, aquela mina, coisa e tal, aquela gíria, o dia-a-dia de conversar e isso entrou no cinema, e explico para a galera: sabe aquilo que a gente fala, sabe aquelas palavras que a gente fala, na porta da escola, no campinho, na rua, é isso que passou para o cinema...”*<sup>54</sup>

Marçal Aquino informou que durante o processo de escrita do roteiro as falas do Anísio já eram motivo de preocupação, pois os autores do roteiro não conheciam suficientemente o universo da periferia para criar um grau de verossimilhança ao

---

<sup>53</sup> Entrevista com Renato Ciasca, p.159.

<sup>54</sup> Entrevista com Sabotage, p.120.

personagem. Os diálogos são, para Marçal Aquino, um dos pontos de maior importância na escrita de um roteiro. Para ele *“no caso do Anísio a coisa era mais grave, porque eu sabia que era um personagem da periferia, vindo da periferia que vai para o centro, logo, a fala dele não é igual a dos caras, ele tem gírias que estão colocadas no roteiro se você olhar, de maneira tênue, mas está lá dito a intenção do que ele vai dizer. Quando o Beto incorpora ao Invasor o Sabotage, foi uma grande oportunidade, porque o Sabotage é o homem da linguagem, é um rapper, um cara que domina essa linguagem...”*<sup>55</sup>

A diferença entre os diálogos do roteiro em relação aos que foram ditos por Anísio no filme é substancial. Os trechos abaixo são alguns dos exemplos:

### **Roteiro**

#### 1. INT. BAR POPULAR DA PERIFERIA – DIA

ANÍSIO

(se dirigindo a Ivan)

E você, não fala nada?

Ivan continua calado. Para quebrar o desconforto, Gilberto fala.

GILBERTO

(para Anísio)

Você trabalha sozinho?

ANÍSIO

(para Gilberto)

Eu e Deus

---

<sup>55</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.188.

## **Filme**

ANÍSIO

(se dirigindo a Ivan)

E, e aí, e o cara aí, não fala nada, que que é, é cana, é ganso, qual que é?

GILBERTO

(para Anísio)

Ele é meu parceiro, meu sócio, também tá pagando.

ANÍSIO

(para Gilberto e Ivan)

É, porque se não for é o seguinte, ninguém sai daqui...

## **Roteiro**

87.INT.BAR BOTECHNO – NOITE

ANÍSIO

(para garotão)

Não gostei do jeito que você falou com a minha mina.

Da próxima vez, levo isso comigo, tamo combinado?"

## **Filme**

ANÍSIO

(para garotão)

Aqui tem entrada pra mulher de vagabundo?

Rostinho cor de rosa lá no morro serve pra fazer moldura na parede.

Os diálogos reescritos por Sabotage e a excelente performance de Paulo Miklos como Anísio, trouxe para o filme a linguagem da periferia, além de trazer

também para a história uma dramaticidade muito maior do que a que estava prevista no roteiro. As falas do filme são muito mais ameaçadoras do que as falas descritas no roteiro. Um novo clima na ação se estabeleceu, afinal era impossível reagir com indiferença aos diálogos criados por Sabotage.

A participação de Sabotage em *O Invasor* lhe rendeu grande projeção na mídia, infelizmente sua carreira foi interrompida precocemente. Sabotage morreu no dia 24 de janeiro de 2003, assassinado com quatro tiros quando estava a caminho de sua casa, na zona sul de São Paulo.

Em 16 de setembro de 2002, ele foi um dos entrevistados para esta pesquisa. O bate-papo, vamos chamar assim, já que não foi conduzido com o teor rigoroso de uma entrevista, com perguntas e respostas, aconteceu na produtora Drama Filmes, numa tarde ensolarada de São Paulo.

Sabotage chegou 30 minutos após o horário combinado, tranqüilo e sorridente, sentou relaxado dizendo estar pronto para o que der e vier. Magro, alto, com os cabelos apontados para o céu em forma de pequenas antenas e com o lenço vermelho amarrado na testa, estava elegantemente vestido. Iniciamos nossa conversa falando sobre sua trajetória no rap e logo percebi que seria impossível seguir qualquer roteiro de entrevistas. Com uma fala caótica e descontraída, relatou de forma intensa a diversidade de experiências vividas por ele.

Em seu discurso ritmado pelo balançar de sua perna e pela maneira como brincava com o maço de cigarros sobre a mesa, Sabotage mostrou-se consciente de que a sua música repercutia sua experiência de vida e de que sua participação no cinema foi uma oportunidade a mais para divulgar a linguagem do rap e da periferia. A

experiência com o cinema foi aprendizado e diversão, dava risada quando falava dos momentos vividos nos *sets* de filmagens.

Depois de nossa conversa, fomos caminhando em direção ao metrô, a umas cinco ou seis quadras da produtora Drama Filmes. Por todo o caminho, foi saudado por lavadores de carro, vigias, motoristas de táxi, vendedores de lojas, transeuntes. Figura imponente e orgulhosa, respondia a todos sempre com um largo sorriso no rosto. Assim, percebi aquilo que ele longamente insistiu em demonstrar em nossa conversa: Mauro Mateus dos Santos, o Maurinho do tráfico, era agora Sabotage, um sobrevivente.

## **Fotografia**

Toca Seabra, o diretor de fotografia de *O Invasor*, iniciou sua carreira no cinema nos anos 70 como assistente de Pedro de Moraes, fotógrafo de *Os Inconfidentes* (1972) e *Guerra Conjugal* (1975), (ambos de Joaquim Pedro de Andrade), que considera ter sido o seu grande mestre, “*ele me fez me tornar um fotógrafo, não de cinema, mas um cara que impunha uma câmera, não aquele cara que fica atrás de uma lente, de uma teleobjetiva, fica lá longe, querendo captar... o Pedrinho me ensinou que você necessariamente tem que se envolver na ação que está fotografando. Eu acho que isso está muito no trabalho de O Invasor. Em O Invasor a câmera está dentro de cena o tempo inteiro, ela não está filmando a cena, ela está na cena.*”<sup>56</sup>

Seabra tem em seu curriculum a participação em produções internacionais como assistente de fotografia dos filmes *Anaconda* (*Anaconda, Randy Edelmam, 1997, EUA*), *Orquídea Selvagem* (*Wild Orchid, Zalman King, 1990, EUA*), entre outros. Já como diretor de fotografia realizou seis longas-metragens em produções nacionais, entre elas *O Toque do Oboé* (Cláudio Mac Dowell, 1998), *O Dia da Caça* (Alberto Graça, 1999) e *Oriundi* (Ricardo Bravo, 2000).

Durante os primeiros acertos com Toca Seabra em relação à fotografia de *O Invasor*, Beto Brant colocou uma série de pontos que considerava essencial para o seu trabalho como diretor. Como afirmou Toca Seabra, Beto Brant disse “*que queria filmar com muita liberdade, sem limitações. Claro que em algumas locações não davam 360º, mas davam 270º para ele, e tinha uma parede que eu tinha luz normal,*

---

<sup>56</sup> entrevista com Toca Seabra, p.130.

às vezes não tinha jeito, aí ele colocou essa necessidade, queria ter liberdade como diretor, queria que a câmera fosse muito fluída, muito móvel...”<sup>57</sup> Esta exigência de Beto Brant de não ter nenhum tipo de restrição que atrapalhasse ou impedisse a sua criação da cena a ser filmada, demonstra a forma como ele já havia concebido o filme. Ter locações funcionando com ângulo de 360º não só é um privilégio, pela amplitude de possibilidades de criação do espaço cênico, mas também uma ousadia, pois para que isto seja possível a iluminação acaba sendo comprometida. Esta deficiência na iluminação das locações causa uma granulação na imagem, podendo acarretar perda de nitidez ou mesmo a degradação completa desta. Mas a decisão de filmar com pouca luz, ou melhor, utilizando, na maioria das vezes, apenas a luz do ambiente, havia sido tomada antes de se iniciar as filmagens como forma de diminuir o custo da produção.

Sobre o fato de trabalhar quase sem iluminar as locações, Toca Seabra considerou que esta tarefa não foi das mais difíceis. Para ele, a arquitetura das grandes cidades possui uma boa iluminação. “...se não fosse uma história urbana, como é *O Invasor*, que não fosse numa cidade com ambientes tão produzidos como São Paulo, isso poderia se tornar difícil... não foi uma coisa heróica o que a gente fez, o que a gente fez foi uma preocupação muito legal, do desejo de um diretor de filmar a história do jeito que ele queria e a gente conseguiu fazer isto e ainda somar os eventuais problemas que isto podia causar...”<sup>58</sup> Está certo que muitos destes problemas causados pela falta de iluminação puderam ser resolvidos no processo de finalização do filme com o uso do HDTV, mas “os defeitos da iluminação” acabaram sendo incorporados por Beto Brant como estética. Para ele a história de *O Invasor* exigia esta “deficiência” na nitidez da imagem. Toca Seabra comenta: “tive muita

---

<sup>57</sup> entrevista com Toca Seabra, p.132.

<sup>58</sup> entrevista com Toca seabra, p.131.

*facilidade de concordar com o Beto Brant, de que aquela história necessitava de uma gramática mais dura, mais suja... com aquela urgência e perturbação que a história traz.*<sup>59</sup>

Outro ponto importante na fotografia do filme foi o uso constante da câmera na mão e da sintaxe em grandes planos-sequências. Toca Seabra afirma que durante a sua primeira conversa com Beto Brant, “*ele já tinha toda esta construção na cabeça e muito acertado, porque esse filme além de artisticamente ter funcionado dessa forma, conceitualmente ter funcionado desta forma, ele necessitava ter sido feito desta forma, senão não caberia no orçamento, se não fosse em plano-sequência não caberia no orçamento...*”<sup>60</sup>

O *Invasor* traz ainda um conceito de luz muito bem definido. Beto Brant comenta que “*há um conceito de luz progressivo, a gente vai entortando as coisas de acordo com a paranóia do Ivan, do labirinto que ele se mete, se encurralando, se encurralando, e as cores vão ficando mais turvas. Vão ficando esverdeadas, amareladas, enjoativas, claustrofóbicas. Então, há um percurso ali e ao mesmo tempo a periferia é uma periferia colorida, forte*”<sup>61</sup>. Em relação ao projeto de iluminação para o filme, Toca Seabra disse que começaram a perceber intuitivamente como era a realidade da cidade de São Paulo, que cores ela possuía e desta forma o conceito de iluminação para *O Invasor* foi surgindo. “*A gente foi vendo que a vida real na nossa sociedade, nas sociedades excludentes, a vida real não tem graça, ela é descolorida, ela é desglamourizada, então a gente partiu para descolorir o filme nas cenas de vida cotidiana e ganha cor no crime, na night ou na loucura, que é onde são as válvulas de escape... tem uma quarta opção da cor também que é a da propriedade privada, que é*

---

<sup>59</sup> entrevista com Toca Seabra, p.131.

<sup>60</sup> entrevista com Toca Seabra, p.132.

<sup>61</sup> Entrevista com Beto Brant, p.114.

*outro grande muro, então o filme tem cor, tem calor, onda, dentro das casas das pessoas...*<sup>62</sup>

Todo este processo de construção da fotografia de *O Invasor* demonstra, mais uma vez, como Beto Brant soube tirar proveito das limitações impostas pelo baixo orçamento. Beto Brant, em sua entrevista, sinaliza isto ao dizer que *“o filme é muito geográfico dentro da cidade, o filme não tem a câmera por cima, a câmera do satélite, a câmera do avião, do helicóptero, a câmera está o tempo inteiro dentro do intestino desta cidade, eu acho que é um filme muito mais impactante, por isto eu acho que é mesmo um filme de maior maturidade...”*<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Entrevista com Toca Seabra, p.134.

<sup>63</sup> Entrevista com Beto Brant , p.119.

## **Super 16 mm**

As filmagens de *O Invasor* foram realizadas em película por uma câmera super 16mm<sup>64</sup>, Aaton XTR S16, um equipamento mais leve do que a câmera de 35mm, além do rolo de negativo possibilitar maior duração no tempo de filmagem. Somente para se ter uma idéia da economia, o filme negativo em cores de 35mm com 121 metros corresponde a aproximadamente 04 minutos de filmagem. Com a mesma metragem em super 16mm o tempo de filmagem é de aproximadamente 11 minutos. Além desta diferença substancial na duração da captação de imagem, o preço do mesmo filme em 16mm gira em torno de 40% a menos do que o de 35mm. É certo que a qualidade da bitola 35mm é superior à super 16 mm, e que a mesma continua sendo a bitola padrão para exibição em circuito comercial, o que torna necessário, quando se faz a opção pela utilização da câmera em super 16mm, da transferência para 35mm. Mas de qualquer forma, a agilidade proporcionada pela leveza do equipamento e o custo do negativo continuam compensando a opção pela câmera de super 16mm.

Toca Seabra, o diretor de fotografia de *O Invasor*, comenta que quando foi convidado a participar do filme, a decisão de filmar com câmera de super 16 mm já tinha sido estabelecida pela produção. Para ele uma decisão muito acertada, pois a câmera "*super 16 mm como suporte de captação é muito flexível, abusável e confiável.*"<sup>65</sup> Esta afirmação de Toca Seabra está muito ligada à concepção que Beto Brant estabeleceu para *O Invasor*. A escolha da câmera foi, para Beto Brant, um ponto

---

<sup>64</sup> É um formato utilizado somente para a captação de imagem. O super 16 mm utiliza a área destinada à banda de som, aumentando a área de impressão da imagem. A sua janela é de 1.66:1 (largura/altura), próximo ao formato de 16:9 do HDTV que corresponderia nas medidas de cinema a 1.77:1, e também do 35mm que é de 1.85:1.

<sup>65</sup> Palestra de Toca Seabra na Associação Brasileira de Cinematografia. [www.abcine.org.br](http://www.abcine.org.br).

importante na diminuição do custo, mas a leveza do equipamento, permitindo maior desenvoltura do operador de câmera, foi decisiva para a construção dos grandes planos-sequências, com câmera na mão, idealizados por ele. A câmera na mão, recurso utilizado de forma absoluta em todo o filme, poderia ter sido comprometida com o uso da câmera de 35mm, ou mesmo com o vídeo de alta definição.

## **Pós-produção: HDTV**

O processo de pós-produção de *O Invasor* foi fundamental para que o filme pudesse chegar à estética desejada por Beto Brant, além de resultar em uma economia de custos para a produção.

O Laboratório MegaColor, um dos maiores na área de pós-produção no Brasil, interessado em divulgar seu mais novo produto, o HDTV, ofereceu o serviço gratuitamente ao diretor Beto Brant para que o mesmo experimentasse esta mais nova tecnologia para a captação de imagens e para todo o processo de finalização do seu filme.

O HDTV, High Definition Television, ou televisão de alta definição, tem como pressuposto a alta qualidade na captação e na transmissão de imagens, bem como a sofisticação dos recursos técnicos no processo de finalização. Somente para se ter uma idéia, o HDTV possui de 1050 a 1250 linhas de resolução contra 525 do sistema NTSC, utilizado no Brasil, da televisão atual. Em relação à sua correspondência com o cinema, o HDTV ainda perde em definição para as imagens captadas em película, são 1250 linhas contra as 2330 linhas equivalente ao filme de 35mm.

Algumas câmeras de HDTV possibilitam que a captação de imagens seja feita a 24 quadros por segundo, ou seja, na mesma velocidade de captação das câmeras de cinema, o que evita problemas na conversão do vídeo para película. Mas apesar da possibilidade de poder gravar, em vídeo, na velocidade de projeção do cinema, Beto Brant optou por utilizar o HDTV somente durante a pós-produção. A explicação para essa escolha se deu em função de o vídeo digital de alta definição ser pouco sensível à luz, além de ser um equipamento grande e pesado se comparado a uma câmera de

super 16 mm. Pela sua alta tecnologia, muitas vezes precisa da presença de um engenheiro no *set* de filmagem, fatores que fizeram com que a produção do filme descartasse a sua utilização durante o processo de captação.

As imagens captadas em película passaram por um processo chamado de *Blow-up* digital, ou seja, a transferência do negativo original em super 16 mm para o vídeo digital de alta definição. Com as imagens digitalizadas, o filme recebeu todo o tratamento necessário de correção de luz, diminuição de granulação, cor, textura, contraste, efeitos, etc. A vantagem do HDTV não está somente nas enormes possibilidades que oferece para tratamento da imagem, mas também na facilidade e rapidez com que a imagem é tratada. Beto Brant esclarece que em relação à marcação de luz, o processo com HDTV é instantâneo. Já com o processo tradicional é necessário esperar pelo teste laboratorial, e por este motivo leva muito mais tempo para se conhecer os resultados.

Toca Seabra, diretor de fotografia de *O Invasor*, conta que o uso do HDTV *“foi fundamental para fazer o filme com a liberdade que o Beto precisava ter. Porque se eu tivesse que fazer uma ampliação tradicional, eu teria que ter tido certos cuidados técnicos, ter iluminado mais... porque o filme do Beto eu fiz bastante sub-exposto, ele tem deficiência de luz. Como eu sabia que ia ter o transfer digital, eu fiquei tranquilo, porque eu sabia que podia consertar depois. Isso foi fundamental, se não tivesse o transfer digital eu não toparia fazer o filme do jeito que ele queria. Não dava. Porque aí quando eu fizesse a ampliação tradicional a imagem ficaria realmente degradada e não estilizada...”*<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Entrevista com Toca Seabra, p.137.

Outro ponto observado pelo diretor de fotografia diz respeito ao custo da produção. Se o processo tivesse sido feito da maneira tradicional, Beto Brant *“não teria a liberdade que queria, eu ia ter que botar mais luz... a gente não iria conseguir filmar em 6 semanas. Ia virar 8 semanas no mínimo, e eu ia ter que ter uma equipe mais pesada, ia custar mais caro. Nós tínhamos uma equipe muito leve, uma equipe de 12 profissionais e 18 estagiários, uma loucura total”*<sup>67</sup>, explica Toca Seabra.

Mais do que uma relação de diminuição do custo da produção do filme ou mesmo de uma facilidade técnica, as afirmações de Toca Seabra apontam para um elemento de extrema importância no processo de criação de Beto Brant: a utilização do HDTV propiciou ao diretor realizar o filme da maneira em que o concebeu. A liberdade no processo de filmagem, condição imposta por Beto Brant ao diretor de fotografia, pôde ser mantida. Desta maneira, a distância que separa o projeto idealizado, aquilo que estava na mente do diretor, do resultado concreto obtido, o filme pronto, diminuiu sensivelmente.

---

<sup>67</sup> Entrevista com Toca Seabra, p.137.

## Cinevídeo

*“... o termo cinevídeo designa especificamente uma técnica que consiste em captar a imagem em filme fotoquímico e depois fazer a telecinagem do material para a pós-produção em vídeo, de modo a tirar proveito do que cada tecnologia tem de melhor.”<sup>68</sup>*

Uma das marcas de *O Invasor* é sua imagem híbrida. Como já observamos anteriormente, as imagens captadas em película foram digitalizadas para que o processo de finalização do filme contasse com todo instrumental do sistema HDTV. Por este motivo, apesar de nos créditos do filme aparecer o termo montagem, conceitualmente o que melhor se aplica é edição. A edição amplia os efeitos da montagem, concebida para o filme, por gerar de forma imediata uma intervenção na imagem captada (a possibilidade de manipulação e até mesmo da criação da imagem via recurso eletrônico), o que não é possível pelo processo convencional de uma montagem. O editor de *O Invasor*, Manga Campion<sup>69</sup>, soube tirar o máximo de partido das facilidades que o uso da tecnologia do HDTV podia fornecer na relação cinema/vídeo.

Por vários momentos podemos perceber a presença das características do meio digital na imagem captada em película. O conceito progressivo de luz criado para *O Invasor*, facilmente observado na trajetória de Ivan durante todo o filme é um dos exemplos da utilização de recursos obtidos através da edição. Em torno de Ivan acompanhamos a luz interagindo com o personagem, os ambientes por onde passa vão se tornando alaranjados, esverdeados ilustrando o seu estado emocional.

---

<sup>68</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 1997. p.216.

<sup>69</sup> A edição contou também com a colaboração de Willen Dias e a participação de Beto Brant.

Um outro exemplo da utilização dos recurso do HDTV é o momento em que Ivan resolve invadir o apartamento de sua amante, Cláudia. Durante as filmagens, o diretor de fotografia, a pedido de Beto Brant, utilizou uma lente grande angular para acentuar o transe vivido pelo personagem. Na edição, esta distorção provocada pela lente foi acentuada. Outra boa demonstração são as imagens duplicadas dos viadutos, sinais de trânsito e avenida, visões subjetivas de Ivan quando caminha pelas ruas de São Paulo atordoado pela descoberta do complô armado contra ele por seu sócio.

#### **Elementos da montagem/edição**

*O Invasor* foi concebido para ser filmado em grandes planos-sequências, o que diminui a importância da montagem/edição na composição final do filme (já que é característica do plano-sequência incorporar os efeitos da montagem abrindo mão do corte). Isto não significa dizer que exista uma renúncia das possibilidades que a montagem/edição pode exercer no processo narrativo. A edição em *O Invasor* foi muito utilizada com objetivo de dar ritmo e dinamismo à narrativa. Tomamos como exemplo a montagem paralela na qual acompanhamos, simultaneamente, a vida dos três sócios no momento em que Estevão está para ser assassinado: de um lado Giba, relaxado e muito à vontade, com um tremendo bom humor, encena a história dos três porquinhos para sua filha; em outra cena Ivan tenso, bebendo e perdido vagando pela boate que costuma frequentar; e, por último, Estevão saindo de uma partida de futebol. A montagem paralela utilizada neste momento do filme, além de servir a noção do “enquanto isso...acontece aquilo”, tem o objetivo de revelar ao espectador o estado emocional dos dois sócios, mandatários do assassinato de Estevão, e de estabelecer o clima para a sua morte.

*Elipses* e os *faux raccords* aparecem de forma acentuada logo nas primeiras cenas. Como exemplo, podemos citar a seqüência em que Gilberto leva Ivan à Boate da qual é proprietário. Várias *elipses* e *faux raccords* são introduzidos durante o desenrolar desta cena com intuito de acentuar o desconforto de Ivan. Aliado a isto, temos ainda um *flash forward* de Ivan entrando no quarto em que está sua esposa já adormecida, durante a cena de transição de Ivan transando com a garota de programa e a de Gilberto e Ivan retornando para casa ao fim da noite. Apesar de se utilizar vários meios de manipulação temporal, o filme não o faz de forma incisiva. Existe uma preocupação de que a realidade seja apresentada de forma eficaz do ponto de vista da compreensão da história pelo espectador.

## O Invasor no cinema brasileiro

Os filmes de longa-metragem do diretor Beto Brant estão inseridos no chamado *cinema da retomada*. Conceito amplamente difundido entre teóricos e jornalistas para caracterizar uma certa regularidade na produção cinematográfica Brasileira a partir de 1993<sup>70</sup>, momento em que o governo federal lança o Prêmio Resgate e é aprovada no congresso nacional a lei do audiovisual (lei nº 8.685/93).

O Prêmio Resgate e a lei do audiovisual criaram a oportunidade para que cineastas que estavam afastados dos *sets* de filmagens voltassem a filmar, bem como para que uma nova geração se revelasse. Os frutos começaram a ser colhidos em 1995, com significativas produções, entre elas *O Quatrilho* de Fábio Barreto, *Carlota Joaquina* de Carla Camuratti e *Terra Estrangeira* de Walter Salles JR e Daniela Thomas, que chamaram a atenção do público e da crítica.

Uma das características deste novo cinema brasileiro é a descentralização da produção, ou seja, a ampliação de filmes realizados fora do eixo Rio - São Paulo. Um dado que, em certo aspecto, realça a diversidade e pluralidade temática já apontada por diversos teóricos de cinema. Ismail Xavier chamou atenção para isto ao reconhecer que “...o que está sustentando o cinema brasileiro é a lei do audiovisual, não é o mercado. Então, o modo de produção define certa liberdade, vamos dizer assim, dos cineastas. Define, inclusive, essa possibilidade de tantas diferenças.”<sup>71</sup>

Na tentativa de compreender a gama de filmes deste período, diversos teóricos procuraram no Cinema Novo, principalmente nos filmes de Glauber Rocha, o seu maior

---

<sup>70</sup> Lembramos que o Governo do presidente Fernando Collor de Mello extinguiu em 1990 os órgãos reguladores de cinema no país. Com seu *impeachment*, o novo governo presidido por Itamar Franco, em 1992 estabelece uma nova relação de apoio à cultura.

<sup>71</sup> XAVIER, Ismail. *Inventar narrativas contemporâneas*. In: CINEMAIS, nº 11, 1998. p.85.

representante, parâmetros para se analisar o conjunto da produção da década de 90. Ivana Bentes denominou de “Cosmética da Fome”, parodiando o famoso manifesto de Glauber Rocha “Estética da Fome”, o cinema contemporâneo que tem privilegiado muito mais a qualidade da imagem e o domínio da técnica do que o experimentalismo, o poder inventivo e crítico em relação à realidade. Fernão Ramos buscou em Nelson Rodrigues o termo “narcisismo às avessas” para designar uma tendência de se representar nas telas o perverso e o negativo da vida social brasileira. Ismail Xavier e Lúcia Nagib procuraram compreender os filmes analisando a recorrência de temas ou de concepções que são típicas do Cinema Novo, ou que tragam um sentido simbólico, tanto para o Cinema Novo como para o Cinema Contemporâneo.

Em certo aspecto, as diversas tentativas de análises somente reafirmam que a “liberdade” gozada pelos cineastas acaba sendo fator de desarticulação das idéias. O cinema da retomada, entre outras coisas, é assentado por projetos solitários, isolados e pela completa falta de um movimento estético, o que parece ser a principal tendência do cinema brasileiro atual.

## O ano de O Invasor

A estréia de *O Invasor* se deu no dia cinco de abril de 2002, em salas de São Paulo e Rio de Janeiro. Antes disto, o filme já havia percorrido o circuito de festivais no Brasil e no exterior, tendo ocupado as páginas dos principais jornais do país.

A temática provocadora que entrelaça as classes sociais e as aproximam pelo viés da violência e ausência de caráter, provocou uma inquietação entre os críticos e espectadores. Por várias vezes a equipe de *O Invasor* se incomodou com a recepção fria do público em algumas exhibições pelo país. Marçal Aquino comenta este fato: “A primeira vez que *O Invasor* foi exibido em público foi lá em Brasília, no Festival, claro que lá é a temperatura de Festival você quer saber...aí começa o filme, tem uma piada que você colocou lá, ninguém riu....aí riram quando o Paulo Miklos entra pela primeira vez, houve uma empatia...quando apareceu o Sabotage, aplaudiram em cena aberta, aí eu falei, o Beto ganhou o público. Quando acabou o filme os aplausos foram protocolados, meia dúzia de aplausos... você via as pessoas saindo, tava todo mundo chocado, impactado, sabe?... Eu vi que isso é uma marca do filme, mesmo na pré-estréia, onde é festa, ninguém desgosta de um filme numa pré-estréia, porque geralmente são os amigos e é uma festa, aí lá fora no vinho, bacana o Paulo, mas tava todo mundo muito tenso.”<sup>72</sup>

A recepção pouco calorosa por parte do público também foi registrada pelo crítico de cinema e editor do suplemento “*Cultura*” do jornal *O Estado de São Paulo*, Luiz Zanin Oricchio. “Ninguém é herói, ou sequer anti-herói. Nenhum personagem se oferece como modelo viável de identificação para o espectador. O final em aberto

---

<sup>72</sup> Entrevista com Marçal Aquino, p.197.

*aponta para várias direções e não existe redenção em nenhuma delas...Esse final em acorde dissonante tem deixado em choque platéias que viram O Invasor em pré-estréias. Não há aplausos, não há lágrimas. Apenas perplexidade. Talvez seja o preço que o filme tem a pagar pelo retrato sem complacência que faz de um condomínio social falido”<sup>73</sup>, diz Oricchio.*

*“Diante dessa visão tão negativa – ninguém presta – o espectador fica sem centro”, afirma Luiz Carlos Merten, crítico de cinema do jornal O Estado de São Paulo. Embora reconheça as qualidades audiovisuais da película de Beto Brant, Merten considera o filme um grande equívoco,. “... Os personagens podres de O Invasor podiam matar-se logo na primeira cena. Não teríamos o filme, é verdade, mas também não ficaríamos durante quase duas horas à mercê dessas figuras que não inspiram nada”<sup>74</sup>, diz ele. Próximo desta análise é a crítica de Almir de Freitas da Revista Bravo que afirma que “O Invasor representa apenas o ápice de um tipo de cinema que, amparado numa produção literária, há anos vem procurando, com maior ou menor eficiência, dar conta da realidade do país. Nessa evidente dificuldade, o que se acabou cristalizando foi um gênero que simplesmente imita o imaginário coletivo, hesitante entre o mero entretenimento de suspense e denunciismo vazio”<sup>75</sup>.*

Apesar da recepção fria e até mesmo de algumas críticas negativas incisivas, como as apontadas acima, o filme foi bem acolhido de uma maneira geral. “O Invasor é um filme extremamente arrojado que disseca o universo da ambição e confronta classes sociais dispares” (O Globo, 30/03/2002), afirma, Eros Ramos de Almeida; “Grande arte sem exaltação. O Invasor é filme solitário que descartou o histrionismo e

---

<sup>73</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *O Invasor disseca o caos social brasileiro*. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 05 de abril de 2002.

<sup>74</sup> MERTEN, Luiz Carlos. *Ninguém presta e o espectador fica meio perdido*. O Estado de São Paulo, Caderno 2, 05 de abril de 2002.

<sup>75</sup> FREITAS, Almir de . *Violência Vazia*. Revista Bravo. [www.bravonline.com.br](http://www.bravonline.com.br)

*a pieguice*” (Gazeta Mercantil, 05/04/2002), manchete do texto de Rosane Pavan; Mário Sérgio Conti intitula sua matéria: “*São Paulo ganha uma existência cinematográfica à altura de sua complexidade protéica com longa de Brant. Estilhaços viram um todo multifacetado.*” (Folha de São Paulo, 05/04/2002).

Em meio ao turbilhão de matérias, favoráveis e até hostis, Beto Brant ficou satisfeito com o resultado do filme na mídia. “*Tem muita gente que lê errado o filme, encontra apologia ao crime, vê lado ruim. Grandes articulistas dos jornais e colunistas falaram muito...todo muito colocou e isto é bacana. Ninguém ficou... inserindo o filme no contexto de filme, cinema novo, cinema brasileiro, transcendeu esta questão do cinema, passou a discutir a coisa pública...*”<sup>76</sup>, diz Brant.

No ano de 2002, segundo relatório da Secretaria do Audiovisual<sup>77</sup>, foram lançados 24 filmes de longa-metragem, sendo 07 documentários e 17 ficções incluindo *O Invasor*. Dos filmes com narrativa ficcional estavam: *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles; *Abril Despedaçado* de Walter Salles; *Avassaladoras* de Mara Mourão; *A Paixão de Jacobina* de Fábio Barreto; *Bellini e a Esfinge* de Roberto Santucci; *Sonhos Tropicais* de André Sturm; *Houve uma Vez Dois Verões* de Jorge Furtado; *Uma Onda no Ar* de Helvécio Ratton; *O Príncipe* de Hugo Giorgetti; *Uma Vida em Segredo* de Suzana Amaral; *Dias de Nietzsche em Turim* de Júlio Bressane; *As Três Marias* de Aloízio Abranches; *Latitude Zero* de Toni Venturi; *Duas Vezes Helena* de Mauro Farias; *Gregório de Mattos* de Ana Carolina e *Eu não Conhecia Tururu* de Florinda Bolkan.

Entre estes filmes, *Cidade de Deus*, do diretor Fernando Meirelles, foi o que mais chamou a atenção da crítica e do público. Lançado no dia 30 de agosto de 2002

---

<sup>76</sup> Entrevista com Beto Brant, p.110.

<sup>77</sup> Anexo I do Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual. Dados registrados até 14 de outubro de 2002. Em novembro, segundo dados da Filme B, foram lançados ainda *Madame Satã* de Karin Aïnouz e *Lara* de Ana Maria Magalhães.

em circuito nacional, o filme, por tratar da temática da violência, propiciou e tornou inevitável à comparação, por parte dos críticos, com *O Invasor*. Ivana Bentes e Micael Herschmann, no artigo *O Espetáculo do Contradiscorso*, na tentativa de compreender a expansão e a incorporação de uma cultura periférica pela indústria midiática, estabeleceu a seguinte relação entre os dois filmes: “...*Cidade de Deus* (baseado no livro de Paulo Lins), filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo de jovens pobres se matando entre si, como num filme de gângsteres dos anos 30. Mais interessante e complexo é o trânsito do marginal em *O Invasor*, que compartilha música, droga, sexo, atitude e funde valores da periferia com a cultura empresarial paulista.”<sup>78</sup>

Ao concordar com a análise dos professores Ivana Bentes e Micael Herschmann e também (para além do espetáculo sem conflito) reivindicar uma postura mais ética por parte dos realizadores de *Cidade de Deus*<sup>79</sup>, gostaria de ressaltar ainda um dado de grande importância: o baixo custo da produção de *O Invasor* se comparado aos valores médios do cinema brasileiro da atualidade. Como já dissemos, *O Invasor* foi realizado com um milhão de reais, enquanto a película de Fernando Meirelles contou com um orçamento de três milhões e trezentos mil dólares<sup>80</sup> e ainda teve sua distribuição patrocinada pela Miramax Internacional. Diferenças que foram sentidas numericamente nas ruas: enquanto *O Invasor* se lançou com 16 cópias em circuito comercial, alcançando um público de 105.731 espectadores, *Cidade de Deus* estreou com 150 cópias e bateu o recorde de público do

---

<sup>78</sup> BENTES, Ivana; HERSCHMANN, Micael. *O Espetáculo do Contradiscorso*. São Paulo: Folha de São Paulo, MAIS! 18 de agosto de 2002.

<sup>79</sup> Este título é o nome de um bairro de periferia da cidade do Rio de Janeiro onde vivem milhares de trabalhadores, o que por si só já mereceria que o tema fosse tratado de uma maneira mais cuidadosa. Afinal, para um filme que não se propõe documentário, ao menos o nome de pessoas que ainda são moradores do bairro poderia ser preservado.

<sup>80</sup> Aproximadamente oito milhões de reais de acordo com a cotação da época em que o filme foi rodado.

ano com 3.117.220<sup>81</sup>. Neste aspecto, *O Invasor* se distancia de *Cidade de Deus* e também de algumas produções recentes marcadas por uma preocupação comercial e pela super-produção. De qualquer modo, podemos dizer, sem medo de errar, que além das qualidades técnicas salientadas ao longo deste trabalho, *O Invasor* se encaixa na lista dos filmes de importância singular para o cinema brasileiro ao contornar a falta de recursos financeiros e encontrar caminhos e possibilidades estéticas. Não foi por acaso que a Associação dos Críticos de Arte elegeu-o “melhor do ano de 2002”.

---

<sup>81</sup> Dados obtidos através do Guia Brasileiro de Festivais de Cinema e Vídeo. Pesquisa: Filme B, São Paulo, Kinoforum, 2003.

## Distribuição e exibição

### Circuito nacional

A Pandora Filmes, de propriedade de André Sturm<sup>82</sup>, ficou responsável pela distribuição do filme *O Invasor* no Brasil. Fundada em 1980 por Sturm com o nome de Pandora em homenagem ao clássico *Caixa de Pandora* do diretor G.W.Pabst (ALM, 1928), a distribuidora dedica-se à divulgação de filmes independentes.

O lançamento do terceiro longa-metragem de Beto Brant pela Pandora Filmes foi mais uma das parcerias estabelecidas pela Drama Filmes. *O Invasor* estava finalizado, mas a produtora não dispunha de mais nenhum recurso financeiro, nem mesmo para as cópias do filme. A Pandora Filmes providenciou 15 cópias para exibição<sup>83</sup>.

Com as finanças zeradas, uma das estratégias para divulgar *O Invasor* foi inscrevê-lo em festivais nacionais e internacionais especializados em cinema Brasileiro. As equipes da Drama e da Pandora Filmes acreditavam no bom resultado do filme junto aos Festivais, já que *O Invasor* havia sido premiado na competição latino-americana do Festival Sundance. Ao alcançar premiações, como esperado, nos festivais de cinema, *O Invasor*, quando estreou<sup>84</sup> em circuito comercial, já contava com uma ampla divulgação junto ao público e crítica especializada.

A ausência de recurso financeiro para divulgação do filme nos meios de comunicação, foi superada através de um esforço conjunto da equipe e do elenco em sua promoção, que acompanhou *in loco* as estréias nos estados brasileiros. Desta

---

<sup>82</sup> André Sturm é curta-metragista e estreou no longa-metragem com *Sonhos Tropicais* (2002). Em março de 2003, passa a administrar o Cine Belas Artes, um dos espaços tradicionais de exibição de filmes de arte em São Paulo.

<sup>83</sup> O filme estreou com 16 cópias. A cópia que o laboratório entregou ao diretor, Beto Brant também empregou na exibição.

<sup>84</sup> Estreou simultaneamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, com 07 e 08 cópias respectivamente.

forma, com a presença dos atores<sup>85</sup>, do diretor e da produção, a imprensa local pautava-o e *O Invasor* era divulgado de forma gratuita. É importante ressaltar que a assessoria do filme nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo foi conduzida por Francisco César Filho e nos demais estados esteve a cargo da própria Drama Filmes.

O controle do processo de distribuição e exibição foi também uma estratégia importante para que o filme tivesse um bom resultado de público nos cinemas. Beto Brant e os produtores Renato Ciasca e Bianca Villar se reuniam uma vez por semana com a equipe da Pandora Filmes para discutir e planejar cada passo da distribuição. O resultado é que com apenas 16 cópias *O Invasor* atingiu 103 mil e 810 pagantes (quadro 1) além do público que o assistiu gratuitamente através de programas educativos e de incentivo ao cinema brasileiro espalhados pelos estados e nas universidades públicas e particulares<sup>86</sup> por todo o país.

#### **Circuito internacional**

O Grupo Novo de Cinema e TV, fundado em 1972 pelo produtor Tarcísio Vidigal, foi o responsável pela distribuição internacional de *O Invasor*. Uma das produtoras mais regulares no mercado brasileiro, o Grupo Novo de Cinema e TV criou em 1995 (momento em que o cinema brasileiro reencontra continuidade na produção) o departamento internacional, com objetivo de ampliar o espaço para as nossas produções no mercado externo.

---

<sup>85</sup> O elenco de *O Invasor* possui nomes bastantes conhecidos do público em geral pelas participações em novelas da TV Globo.

<sup>86</sup> *O Invasor* ainda está sendo exibido no Brasil neste ano. Como exemplo citamos o projeto Cinema BR em Movimento da Petrobrás que faz projeção em universidades e comunidades carentes.

No final de 2000 é criada a Brazilian Cinema Promotion, empresa sem fins lucrativos ligada ao governo federal através de convênio com a Agência de Promoção das Exportações (APEX). O convênio objetiva desenvolver um programa de promoção internacional do cinema brasileiro, cabendo as partes envolvidas uma divisão dos custos do projeto. *“A princípio, o orçamento do programa se viabiliza – em termos de fontes – com a Brazilian Cinema Promotion se responsabilizando por 50% dos recursos. Estes, por sua vez, são aportados através das parcerias com o Grupo Novo de Cinema e TV e seus patrocinadores e financiadores, cabendo à APEX a responsabilidade do aporte dos 50% restantes.”*<sup>87</sup> Foi através deste suporte que *O Invasor* chegou a algumas salas de exibição fora do país.

O lançamento de *O Invasor* no mercado externo foi tímido, restringiu-se aos espaços destinados aos filmes de arte. Contou com o mesmo número de cópias que no Brasil, total de 16. Foi exibido na França, Inglaterra, Israel, Polônia e Argentina (neste último, em cartaz em outubro de 2003). Para televisão do sistema à cabo, *O Invasor* foi vendido para HBO.

### **VHS e DVD**

O lançamento do filme *O Invasor* em sistema VHS e DVD para comércio ocorreu 06 meses após a estréia nos cinemas. A Europa Filmes foi a responsável e após um ano já havia computado a vendagem de 06 mil exemplares entre VHS e DVD.

---

<sup>87</sup> [www.braziliamcinema.com.br](http://www.braziliamcinema.com.br)

## **Quadro 1**

### **Público Pagante**

#### ***O Invasor***

<b>Cidade</b>	<b>Público</b>
São Paulo	56.975
Rio de Janeiro	22.565
Brasília	4.261
Recife	3.316
Salvador	3.224
Porto Alegre	2.630
Belo Horizonte	2.447
Curitiba	1.926
Campinas	1.921
Belém	1.325
Fortaleza	1.278
Vitória	965
Goiânia	792
Aracaju	715
Florianópolis	508
Londrina	268
Maceió	229
Campo Grande	193
Juiz de Fora	193
<b>Total</b>	<b>105.731</b>

Dados disponibilizados pela Pandora Filmes



## O Filme Passo a Passo

As observações estabelecidas aqui têm o objetivo de exemplificar e apontar a maneira como o diretor Beto Brant, a partir das regras impostas pela produção – ausência de equipamentos de câmera; filmar tudo em locação; pouca iluminação; não utilizar o recurso campo e contracampo – construiu *O Invasor*.

A ausência de maquinária para a movimentação de câmera fez Beto Brant criar uma narrativa inquieta e dinâmica. É importante reparar que todos os planos do filme foram realizados com a câmera na mão, ou melhor, com uma câmera de aproximadamente 15 kg, no ombro do diretor de fotografia Toca Seabra. A câmera na mão funcionou como elemento de aproximação do espectador com a encenação, estamos lá, testemunhando, acompanhando e participando dos acontecimentos que envolvem cada personagem.

Filmar 100% em locação deu vida e realismo ao filme. *O Invasor* é incômodo não somente em sua temática relacionada a violência, mas pelo seu caráter de registro da realidade, acentuado pelas locações. A equipe praticamente não alterou os

ambientes e Beto Brant fez questão de filmar cada lugar funcionando normalmente. A rotina de cada um dos lugares modificou-se apenas pela presença física da equipe de filmagem.

A pouca interferência da produção nos locais de filmagem uniu-se a outra exigência dos produtores: a redução na utilização de equipamentos de luz. A iluminação existente nas locações nem sempre eram suficientes para que a imagem final tivesse um bom resultado técnico, mas a possibilidade de ter, no processo de pós-produção, a tecnologia do HDTV, garantiu liberdade e segurança neste quesito. Beto Brant aproveitou-se ainda do aparato do sistema digital para dar à iluminação um conceito narrativo.

Ao abrir mão do recurso do campo e contracampo<sup>1</sup>, Beto Brant teve que organizar os planos para que pudessem ser realizados em tomadas longas. O resultado: grandes planos-sequências orgânicos e bem conduzidos, demonstrando domínio técnico e narrativo.

---

<sup>1</sup> Importante observar que filmar em campo e contracampo exigiria também maior tempo e preparação do *set* para que a iluminação fosse montada.

# O INVASOR

Com fundo preto, os créditos vão aparecendo ao som de um ambiente com barulho de carros e garrafas. Após o título do filme, nos é revelada a imagem. De dentro de um bar somos guiados pela câmera, e vemos duas pessoas, Gilberto (Giba) e Ivan saindo de um carro de luxo e caminhando em direção ao interior do bar. Os dois se dirigem a uma das mesas à procura de Anísio. Desconfiado e com tom ameaçador, Anísio só se identifica após saber ter sido indicado por um amigo em comum, Norberto. Ivan e Gilberto são sócios de uma construtora e acertam com Anísio um serviço que não nos é revelado, mas pelo tom da conversa, não é coisa boa. Incomodado pelo silêncio de Ivan no acerto do serviço, Anísio ameaça os dois.





*Esta seqüência inicial do filme nos é apresentada sob o ponto de vista de Anísio. A câmera permanece subjetiva durante toda a cena. Olhamos para aquilo que Anísio vê, experimentamos a ação sob seu ponto de vista. No roteiro, como já observamos anteriormente, existe a indicação de que o matador contratado não deve ser mostrado, o que é seguido rigorosamente neste primeiro plano do filme. Um dos elementos que imediatamente percebemos ao assistirmos a esta seqüência, e que poderá ser observado ao longo de todo o filme, é a textura da imagem. O vídeo e o cinema se misturam e Beto Brant se aproveita do resultado híbrido da imagem como recurso estético.*

De dentro do carro de Ivan percorremos as ruas de São Paulo. Ivan aparenta desconforto. Giba, bem mais exultante, o convida a comemorar o que acabam de acertar com Anísio. Direciona o caminho até uma boate de garotas de programa. Cedendo às pressões do amigo, Ivan acaba transando com uma das meninas da boate.

Ao saírem da Boate, apesar de todo o tratamento vip que recebeu Gilberto, Ivan ainda não desconfia que este divide a sociedade daquele lugar com Norberto. Ao saber, fica assustado com a atividade ilegal exercida pelo sócio de sua empresa. Ivan

chega em casa, sua esposa já está dormindo, senta em frente à cama parecendo não compreender o que se passa em sua vida.

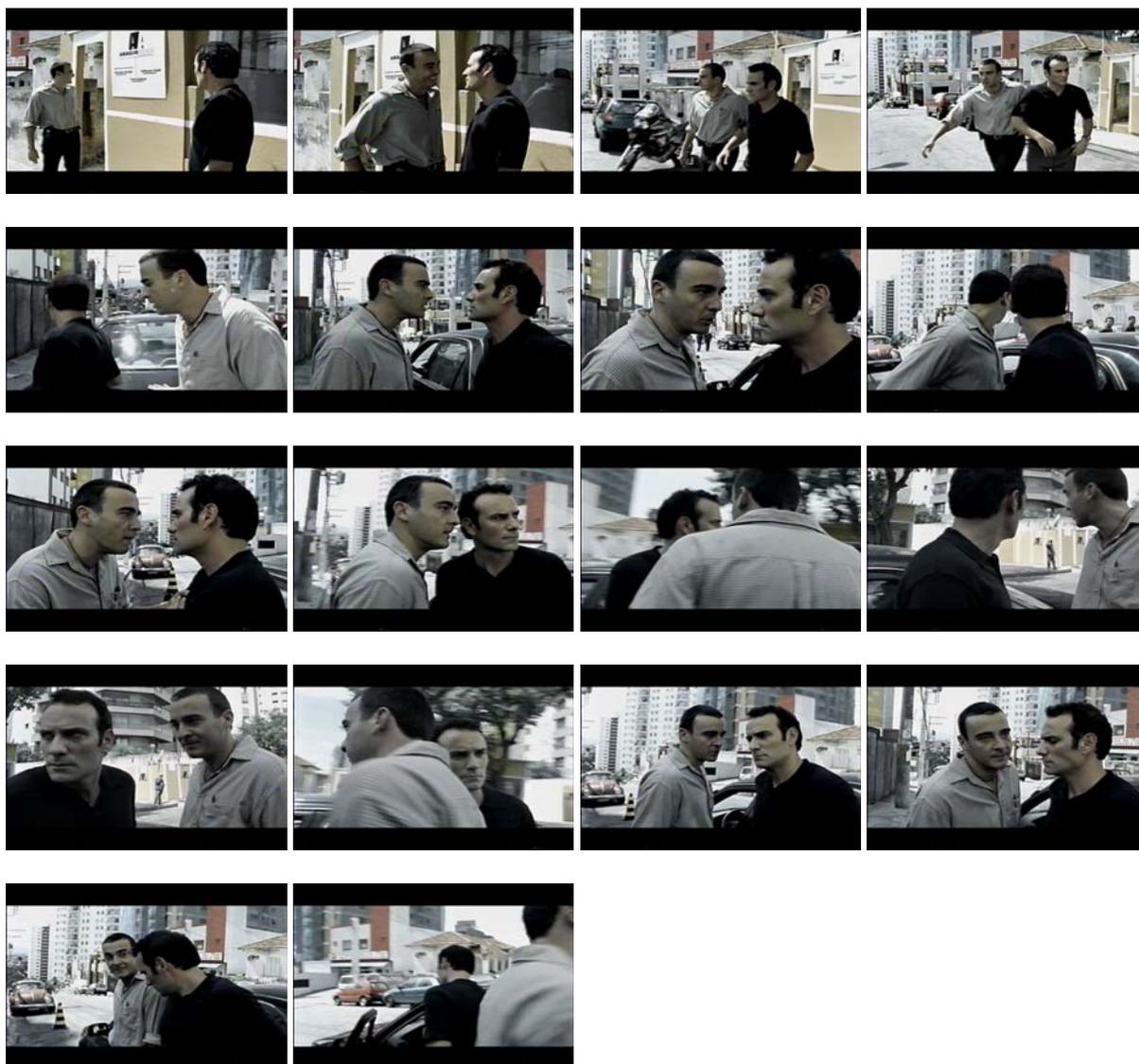
No dia seguinte, já na construtora, Ivan e Estevão conversam. Estevão, sócio majoritário da empresa, diz a Ivan que não pretende fazer o negócio suspeito com o governo, representado por Rangel, um velho amigo da faculdade. Estevão acredita ter sido Gilberto que entrou em contato com Rangel para fazer o tal negócio, mas através de um *flashback* ficamos sabendo que na verdade foi Ivan que acertou tudo. Estevão pretende acabar com a sociedade comprando a parte de Gilberto na empresa, e propõe a Ivan que permaneça na construtora. Durante toda a conversa, Ivan imagina Estevão sendo atacado em várias situações. Desta maneira, tomamos conhecimento de que o serviço acertado com Anísio é o assassinato de Estevão. O motivo que leva Ivan e Gilberto a tomarem tal atitude é o fato de Estevão não concordar com a participação da construtora na licitação de cartas marcadas em um empreendimento do governo federal, obra que resultaria num ganho financeiro exorbitante.

*A conversa entre Estevão e Ivan é uma das poucas cenas em que existe campo e contracampo em todo o filme. O plano é bem fechado no rosto de cada um dos atores, facilitando a preparação de cada campo filmado.*



Na seqüência vemos Ivan chegando em um canteiro de obras, atrás de Giba, para dizer a ele que quer desistir do plano de matar Estevão. Gilberto, indignado, o lembra: não é mais possível voltar atrás.

*Esta seqüência é muito interessante, pois demonstra a maneira como Beto Brant concebeu o filme através de longos planos-sequências. Os atores caminham de um lado ao outro livremente pela locação. Observe pelos fotogramas abaixo a câmera se movendo em um ângulo de 360°.*



Através de uma montagem paralela, acompanhamos a angústia de Ivan bebendo atordoado no bar que costuma freqüentar, Gilberto, em sua casa, contando a

sua filha uma história infantil e por último, Estevão saindo de uma partida de futebol com os amigos.

*Nesta seqüência, o clima do assassinato de Estevão é criado através de um plano geral de Estevão caminhando em direção ao seu carro. A câmera está colocada no alto, onde se avista o estacionamento, e é como se tivesse alguém a espreita observando a saída de Estevão. A cena noturna, com luzes refletidas nos capôs dos automóveis completam a atmosfera propícia ao crime.*



No dia seguinte, Ivan está em seu escritório, na construtora, a espera de Estevão para uma reunião. Em função do atraso do sócio ele começa a ficar apreensivo. Telefona para Giba, que o acalma e o orienta a conduzir a reunião no lugar de Estevão. A reunião é interrompida pela secretária. Somos então levados para dentro de uma delegacia de polícia, onde está Dr. Araújo e Marina, pai e filha de Estevão, apresentando queixa do desaparecimento de Estevão e de Silvana.

Em um restaurante, Ivan encontra Gilberto. Ivan fica desorientado ao saber que Silvana, esposa de Estevão, pode ter sido morta também e propõe a Giba que esqueçam o negócio com o Rangel. Gilberto, irritado, não aceita, afinal, eles tinham mandado matar Estevão exatamente por causa desse negócio.

*Esta cena do restaurante é exemplificadora dos caminhos e soluções práticas que Beto Brant encontrou ao filmar. A câmera está atrás de Gilberto e vai permanecer ali durante todo o plano. Nesta seqüência, o contracampo não é utilizado, mas no*

*momento em que Ivan entra no restaurante, Gilberto é mostrado através de sua imagem refletida no espelho decorativo do restaurante, funcionando, portanto como outro ponto de vista. Observe abaixo:*



Ivan, deitado no sofá em seu apartamento, assiste televisão e bebe uísque. Sua esposa, Cecília, lembra que eles têm uma festa naquela noite. Ivan se recusa a ir e diz não estar com cabeça para festas em função do desaparecimento de Estevão e Silvana. Algumas horas depois vemos Cecília chegando em casa, bêbada. Ivan, agora em sua cama, finge dormir.

Gilberto, dormindo em sua cama, é despertado pela ligação telefônica de Ivan. Gilberto e Ivan estão agora no local onde foram encontrados os corpos de Estevão e Silvana. O carro do IML já está de saída, os dois andam ao redor e dão os pêsames ao Dr. Araújo. A seqüência nos leva direto para o velório e em seguida para o interior da construtora até a sala de Ivan. Anísio está neste momento dentro da sala de Ivan. Ivan, completamente atordoado com a presença do matador, chama Gilberto até a sua sala. Com a chegada de Giba, Anísio abre um lenço onde estão os pertences das duas vítimas. Desesperados, os dois pagam o resto que deviam pelo serviço e se despedem de Anísio, com a certeza de que essa história se encerrou.

No balcão da boate, Gilberto e Norberto conversam. Norberto pergunta se já está tudo acertado com Anísio, Giba diz que sim, mas que o problema parece ser Ivan que está muito assustado.

Na boate que costuma freqüentar, vemos Ivan bêbado, andando de um lado ao outro como se estivesse perdido, até encontrar, no bar, com Cláudia, uma garota com quem inicia um flerte.



*Esta boate é uma das locações que estavam funcionando normalmente na hora da filmagem. Um registro do real que contou com a colaboração dos freqüentadores que autorizaram o uso de imagem à produção do filme.*

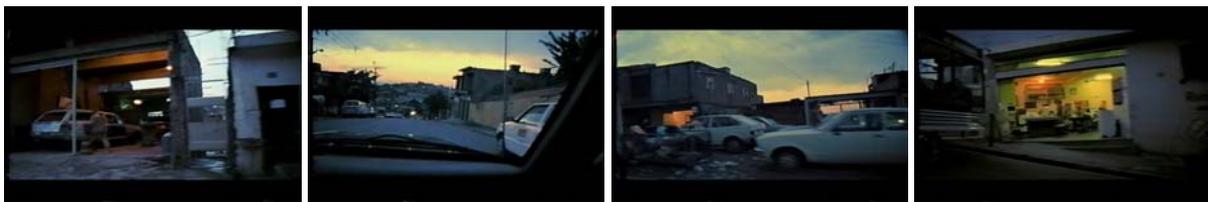
Gilberto chega na construtora. Para seu espanto, Anísio está na recepção. Giba pergunta à Anísio o que ele está fazendo ali. Anísio deixa claro, a partir daquele dia ele começaria a trabalhar na empresa com a desculpa de fazer a segurança dos dois. Interrompidos pela secretária, que anuncia a presença do Dr. Araújo, de Marina e de um advogado, Anísio se retira para que uma reunião entre os sócios possa acontecer.

Sozinho, Anísio circula pela empresa, faz o reconhecimento do local, interfere na rotina do trabalho, faz perguntas aos funcionários. Corta para dentro da sala de reuniões, Marina diz que os negócios da construtora devem ser resolvidos diretamente com seu avô e sai para fumar um cigarro. Nos fundos da empresa está Anísio acariciando um cachorro, Marina se aproxima e os dois se conhecem.

Canteiro de obras, Ivan procura Gilberto exigindo satisfações por atitudes tomadas em relação à empresa sem o seu conhecimento. Gilberto se justifica dizendo que só está fazendo isso porque Ivan não pára mais na construtora. Passamos então, a um quarto de motel onde Cláudia e Ivan transam.

Anísio aparece na casa de Marina trazendo um cachorro para presentear-lá. Juntos, no quintal, fumam um cigarro de maconha e resolvem dar uma volta de carro. Anísio, ao volante, conduz o passeio até a periferia de onde veio. Vão a uma cabeleireira e depois a um bar. Em seguida vão a um campo de futebol, no alto de um morro, onde cheiram cocaína e transam.

*Observe nos fotogramas abaixo um dos conceitos de iluminação trabalhados para o filme. A periferia é muito colorida durante o dia, mas o seu entardecer vai se tornando sinistro, amedrontador.*



O envolvimento de Ivan e Cláudia está mais forte, os dois estão em um chalé na praia, momento em que Ivan se sente bem e seguro.

Passamos agora, em frente à construtora, Ivan vê Marina deixando Anísio no local. Ivan vai até a sala de Gilberto, e conta a ele o que acabou de ver. Gilberto não acredita na história e os dois são, neste momento, interrompidos por Anísio que

apresenta a eles o rapper Sabotage. Anísio anuncia ser mais um negócio a investir, só cinco mil reais para gravação de um CD. O rapper começa a cantar, acompanhado por Anísio. Interrompido por Gilberto, o tempo esquentava entre eles. Gilberto decide dar o dinheiro a Sabotage, para se ver livre dos dois.

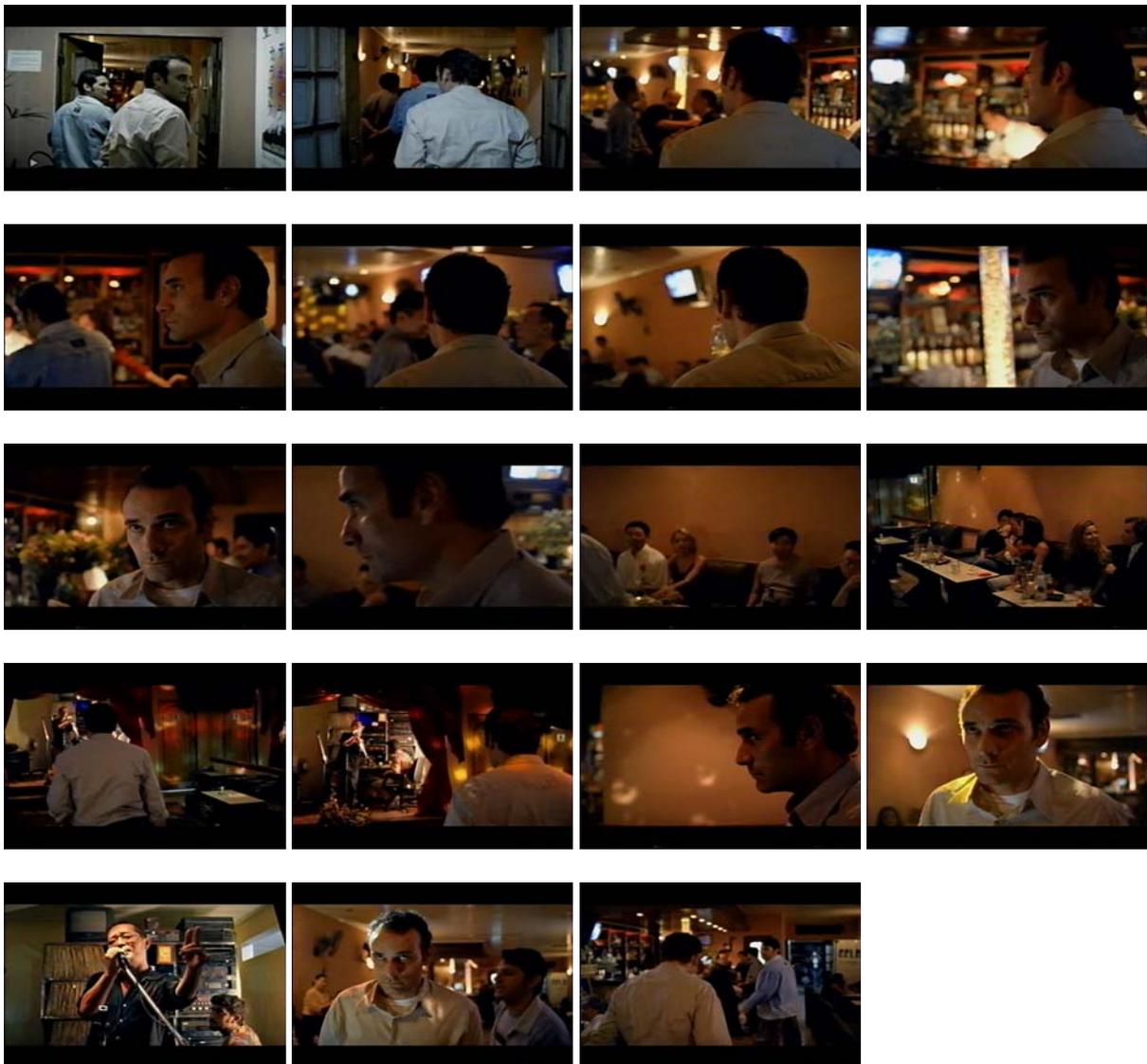
*Seqüência que ganha destaque, não somente pela presença marcante do rapper Sabotage, mas pela maneira como o plano foi construído. A câmera na mão circula entre os atores, o fotógrafo Toca Seabra está literalmente dentro de cena.*



Na academia em que Gilberto frequenta, Ivan aparece para acusar Giba de estar usando Anísio para matar outras pessoas em benefício da empresa, citando uma notícia de jornal. Os dois se agridem fisicamente.

Ivan, cada vez mais atordoado, resolve comprar uma arma com intuito de se defender, pois acredita que Gilberto pode mandar matá-lo também.

*A compra desta arma é mais uma das seqüências construídas com muita liberdade pelo diretor Beto Brant. A locação é uma pequena boate, a câmera acompanha Ivan, caminha com ele, observa o que ele vê, em seguida a câmera nos mostra a sua reação. Os fotogramas abaixo são exemplos da liberdade de filmagem e do desafio de trabalhar com iluminação existente no próprio local.*



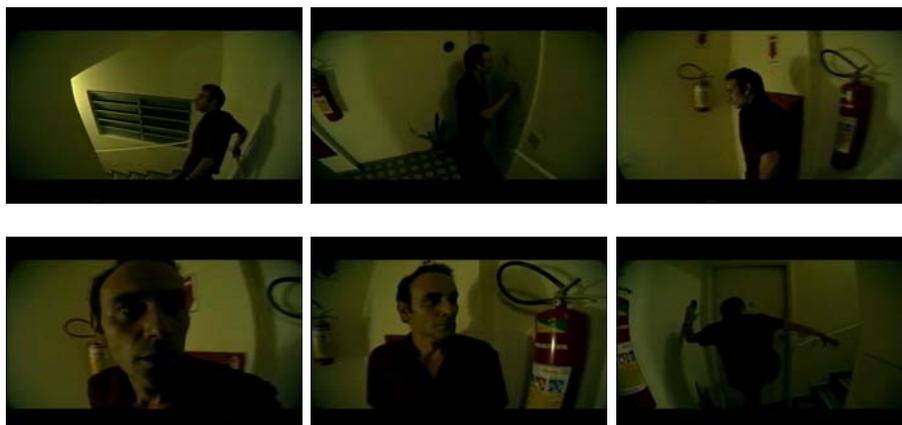
No motel, Cláudia encontra a arma e, assustada, interroga Ivan sobre o que está se passando. Ivan diz que é só para se defender e a convida a deixar São Paulo junto com ele. Cláudia, bastante reticente, acaba concordando, mas pede um tempo.

Anísio está cada vez mais presente na empresa. Discute com o encarregado de uma obra com a autoridade de um patrão. A briga é interrompida com a chegada de Gilberto. Gilberto puxa Anísio para um canto e pergunta a ele quanto ele quer para sumir da sua vida. Anísio deixa claro: “tô gostando, não tem conta bancária que me tire daqui”.

A esta altura, Anísio não só já entrou na vida de Gilberto e Ivan, através da construtora, mas também na de Marina, que agora divide sua casa e sua cama com ele. Marina e Anísio tem um relacionamento arrebatador tendo como elo drogas e sexo.

Com a presença cada vez mais constante de Anísio, Ivan vai ficando mais perdido e desesperado. Ivan vai até o apartamento de Cláudia. Sem conseguir encontrá-la, decide arrombar a porta. Ao entrar no apartamento descobre, através de um recado na secretária eletrônica, que Cláudia é na verdade Fernanda, contratada por Gilberto para controlá-lo.

*O uso de uma grande angular, acentuado durante o processo de finalização do filme, fez desta cena claustrofóbica e atordoante. Exemplificadora também, pelas facilidades da edição digital, de como os efeitos podem ser aplicados e visualmente conferidos no mesmo instante. Se não fosse pela prontidão do sistema digital, certamente o efeito produzido pela grande angular no momento da captação não teria sido realçado.*



Transtornado pelo que acabou de descobrir, Ivan sai à procura de Gilberto para um acerto de contas. Não o encontra em parte alguma. Cláudia, por sua vez, cerca Gilberto na entrada da garagem de seu prédio para avisá-lo que encontrou a porta do seu apartamento arrombada e que Ivan havia descoberto tudo. Enquanto isso, Anísio e Marina se drogam e se divertem em uma boate tecno.

*Esta seqüência de Anísio e Marina é emblemática do ponto de vista da relação cinema e vídeo na construção do filme. Como Toca Seabra chamou atenção, seria impossível produzir o efeito de iluminação desta seqüência se não fosse utilizado o digital na pós-produção. Pode-se chegar bem próximo ao efeito alcançado sem o uso desta tecnologia, mas para isto seria necessário recurso financeiro mais elevado.*



Ivan, desnorreado, dirige pelas ruas de São Paulo, de madrugada, sem rumo. Acaba batendo o carro em um cruzamento, o que acarreta a quebra do eixo de seu automóvel. Após caminhar a pé por uma avenida, Ivam resolve se entregar à polícia. Confessa todo o esquema da morte do sócio Estevão.

*Outra seqüência em que os efeitos disponibilizados pela tecnologia do digital serviram de suporte para a narrativa e trouxe possibilidades estéticas que estão inseridas na imagem. A duplicação da imagem subjetiva de Ivan e a coloração biliosa traduzem a situação de perturbação vivida pelo personagem. Observe abaixo:*



Gilberto, neste momento, está na casa de Marina, foi falar com Anísio a respeito do descontrole de Ivan e pede que ele tome uma atitude. Anísio, que neste momento já se apossou das regalias deste novo mundo, é taxativo: “eu não faço mais, mando fazer”. Gilberto ameaça contar, para Marina, quem ele é na verdade. Anísio ameaça: quem estragar o barato dele vai pagar um preço muito alto.

*Esta é a segunda e última vez que o campo e contracampo é utilizado. As regras estabelecidas pela produção antes das filmagens foram respeitadas por Beto Brant. Nota-se que neste caso o plano também é muito fechado.*



A conversa entre Anísio e Gilberto é interrompida pela polícia. Estamos agora na frente da casa de Marina. Ivan encontra-se dentro de uma viatura da polícia. Anísio e Gilberto saem da casa e, para nossa surpresa, Norberto, o sócio de Gilberto na boate é também o delegado de polícia. Norberto diz à Giba: “ se não é ter gente minha no plantão tu tava era fodido”. Ele passa a bola para que Gilberto resolva a questão com Ivan. Corta para dentro da casa, vemos Marina dormindo angelicamente. Fade out. FIM.

## Entrevistas

Registrando momentos dos mais preciosos desta pesquisa, este capítulo é destinado às entrevistas que realizei com parte da equipe do filme *O Invasor*. Nelas se pode ter acesso às idéias e maneiras de como cada um encara e percebe seu processo de criação no filme.

Em primeiro lugar, Beto Brant, o diretor que, com a imensa dificuldade de quem acredita ser o filme o seu real interlocutor, relata seu papel como diretor e a maneira como cinema e realidade se interagem.

Depois foi a vez de Sabotage, vindo da periferia e do universo da música, especificamente o rap, apresenta sua experiência de vida e o que sua participação no filme significa para a periferia.

Toca Seabra, o diretor de Fotografia, foi o terceiro a ser entrevistado. Fala de sua trajetória e da concepção de luz estabelecida para o filme.

Em quarto, o produtor Renato Ciasca que de forma didática e organizada desenhou um painel do processo de produção do filme e do seu papel na concepção do roteiro.

Por último, Marçal Aquino, escritor e roteirista, mostra seus métodos de trabalho na literatura e no cinema, e o papel que cada um ocupa em sua vida.

Estas entrevistas foram gravadas em fita cassete, sendo transcritas aqui com pequenas correções de falhas de concordância, típicas da linguagem oral. Essa foi à maneira que encontrei para garantir a essência e a autenticidade do momento da entrevista. Os criadores desta interessante história que é O Invasor, agora falam por si.

## **Beto Brant**

### **Roteiro e audiovisual – soluções**

O que eu acho interessante é que os três filmes que nós fizemos foram feitos em cima da literatura do Marçal. Por ser um jornalista policial um bom tempo, começou como jornalista esportivo e ficou tão desiludido com a cartolagem, quando abriu uma brecha no policial, ele correu atrás disto e ficou mais de 10 anos. O Marçal não vê a literatura como instrumento de reportagem, denúncia, não é isto. O Marçal tem um olhar muito direcionado para uma história contemporânea do país. Que é o que me interessa. Fazer um registro daquilo que eu estou vendo. Não gosto de relacionar o cinema com outros filmes. Não tem essa coisa estética do cinema como inspirado na história do cinema, que me alimentou. Sou cineclubista de formação, de cadeira, de poltrona. São Paulo tinha o Bexiga, o Elétrico, o Biju, eu vivia freqüentando estas salas, hoje em dia acabou. Mas então, acho que é legal esta coisa do filme se relacionar com o que acontece. Ser uma visão, ser uma face de um olhar. O que o Marçal tem na literatura dele, é de olhar episódios que aparentemente são jornalísticos e tentar dar contornos a estes personagens, encontrar qual é a situação que está escondida naquela notícia, quais são as motivações, as relações humanas, as emoções que estão envolvidas numa notícia que aparentemente são secas e diretas. Isto tudo ele faz fabulando, não que ele vá pesquisar, vê quem é quem exatamente, investigar com gravador, ele pára e viaja. Ele é um viajandão. Ele vê, olha aquilo ali e começa a inventar. Eu que convivo direto com ele, a gente está na mesma viagem, lançando um filme e de repente ele começa e fala catei um conto. E começa... Então, o Marçal tem esta história de ser um inventor de biografias. E esta coisa dele, desse olhar direto, dessa tensão que ele tem com a história contemporânea. Eu acho que incomoda um pouco,

até em mim, pois trata de assuntos muito grandiosos. Por que o particular é muito interessante. Acaba virando geral. *Os Matadores* menos, mas *a Ação e O Invasor*, tiveram uma repercussão muito grande. O *Ação* de questões políticas, da história da repressão, da geração que participou, dos rancores, mágoas, dessa história toda, e *O Invasor* fala direto do conflito de classes, da corrupção, da ganância. Abrange uma questão muito ampla, eu não esperava tanto e acabou acontecendo. Deu certo *O Invasor*, mas acaba dando uma discussão muito...vira um campo de que é uma grande verdade, uma grande questão, uma grande polêmica. Eu me interesso mais pela questões humanas, a questão das emoções envolvidas dos personagens. De qualquer forma, marca o meu posicionamento político nos três filmes. Com certeza, daqui para frente a gente deve procurar coisas mais particulares, não que isto não tenha implicações maiores, mas que os personagens não sejam...às vezes você olha uma personagem e você acha que ele é um cara que você lê em 10, 15 minutos de filme e aí você vai vendo que ele tem razões escondidas, tem história por trás do agressor, e a gente vai entendendo melhor as coisas. Acho que até tem um pouco no *Ação*, mas foi mais radicalizado agora. *O Invasor* hoje, com certeza, tem uma coisa de implicações políticas e sociais muito mais poderosas do que eu supunha quando estávamos escrevendo o roteiro. A gente sabia que tinha um bom roteiro, tanto é que a gente comemorou, quando terminamos o roteiro. Nós ficamos muito contentes, muito felizes, pois sabíamos que a coisa era preciosa. Mas a gente não sabia do outro lado dele. Tem muita gente que lê errado o filme, encontra apologia ao crime, vê o lado ruim. Grandes articulistas dos jornais, colunistas falaram muito...O Jabor, Walter Salles, Marcelo Coelho. Todo mundo colocou e aí é que é bacana. Ninguém ficou falando o filme...ficou inserindo o filme no contexto de filme, cinema novo, cinema

brasileiro, transcendeu esta questão do cinema, passou a discutir uma coisa pública. E isso, eu achei genial no filme. Ele saiu da tela e as pessoas...os filmes estão todos abertos no final. Então, termina O Invasor e a pessoa sai com ele pensando, não está terminada a história. Conclui-se uma idéia, mas não terminou a história dos personagens. Uma coisa que eu sempre fujo é o da conclusão moral, que conclusão moral tem o filme? Não sei. Eu até tenho a minha conclusão moral, mas eu acho que o bom é justamente sair do filme e se posicionar. Muitas pessoas falaram para mim que saíram do filme e disseram: eu não vou para casa dormir, eu vou para o bar.

### **Roteiro – imagem**

Cada filme meu é um aprendizado, momento de correr atrás da iluminação e ver aquele arranjo. Os Matadores, O Ação entre Amigos, o tratamento final só ocorreu depois que eu fui, fiz a minha investigação, procurei saber quem eram os personagens do argumento. O argumento me interessava, mas fazer o roteiro sem essa primeira investigação eu achava que era uma fraude. Então, eu fui para a fronteira, olhei, conheci as pessoas. Tinha o roteiro baseado no conto do Marçal, mas eu não estava nada feliz e aí fui para lá e comecei a visualizar, encontrar cenários e tudo começa a virar cinema. Fiz o tratamento final com o Marçal, aí rolou, ficou bacana. No Ação entre Amigos também e no O Invasor menos, porque também tem muito a ver com a cidade que eu moro, foi mais na louca, ao mesmo tempo tinha a periferia, que corremos atrás, era a novidade neste filme. Mas quando eu falo que cada filme é um aprendizado, a minha relação com o cinema é o que eu vou filmar, aonde eu vou filmar, como eu vou filmar, eu sempre resolvo na hora que vou filmar, eu nunca estou preocupado com isso, como vai se posicionar a câmera, de que maneira, isto tudo é...

lógico que na locação eu fico afim de fazer assim, aqui vamos fazer assim, desse jeito, aí começam a vir os planos.

### **Literatura e roteiro**

Uma coisa que eu vou dizer para você que difere da literatura do Marçal, por exemplo, no Invasor. O Marçal consegue num parágrafo posicionar o personagem em três tempos diferentes, em lugares distintos, ele tem essa habilidade de abrir pastas e concluir. Você consegue ter na literatura uma profundidade psicológica do personagem, com a história dele, dando pequenos episódios que constituem a pessoa dele no presente. No roteiro não dá, pois se eu ficar abrindo pastas no roteiro você fica um esquizofrênico. Fora que fica disperso, você quebra, você pega um episódio do passado e você em uma frase, num aposto, numa literatura bem feita, fica bem, fluiu e no filme...Mas ao mesmo tempo, tem no filme, o que na literatura não tem, é como você entra nas locações, o que o cara escolhe, como ele percebe aquele lugar, o ruído, o ambiente, o que que ele escolhe ali para olhar, qual é a percepção que o personagem tem daquele ambiente. Coisa que a literatura não tem. Há indicações de leitura na literatura, não é absolutamente tudo descrito. Até tem descrições de personagens na literatura que eu acabo enxergando diferente, deliberadamente eu troco. O Anísio no livro é completamente diferente do Anísio da tela. É a minha maneira de ver, eu escolhi o Paulo porque ele me lembrava um cara que eu conheci e que tinha aquela atitude que era meio agressivo, meio entrão, oportunista, meio assim...mas, por outro lado muito carismático, envolvia, começava a contar história, afetivo e de repente ele se transtornava por alguma coisa que o incomodava muito, alguma injustiça, alguém que cometesse algum tipo de...tratasse mal os outros, por racismo ou por tratar mal uma mulher. O cara ficava endiabrado, ele ficava louco, se

transformava num cara perigoso, agressivo. E comigo que era amigo ele tratava super bem. Eu era amigo dele, comigo tudo. Esse cara me motivou muito a fazer este filme.

O Anísio acaba tendo isto, um cara de falar por um grupo, ele vai na moral, é carismático, é envolvente, é engraçado, então é ouro próprio. Só que este amigo meu não era bandido, até a bandidagem quis cooptar o cara para tramar, mas ele não queria, era um cara que gostava de freqüentar a favela, no natal dava presente para as crianças, pegava o fuminho dele. Ele era cobrador de conta, cobrava conta de quem não queria pagar. Ganhava dinheiro para ir cobrar, tem cara que é cara de pau, não paga e fala não vou pagar e aí, se você é um cara do bem, você fala puta o que que eu faço, né? Anísio vai lá, ele ia lá ...Não era o nome dele não.

### **Super 16 – HDTV – 35mm**

A gente está sempre ligada a esta questão contemporânea de temática, dramaturgia e tecnologia...eu não sou up-greid, mas eu acho uma coisa curiosa, eu me interesso por isto...

A gente estava com pouco dinheiro e uma maneira de baratear foi filmar em 16 mm, o rolo tem mais tempo, tem 10 minutos, enquanto o rolo de 35mm tem 4 minutos. Compra-se menos rolos, filma-se mais. Já tem um barateamento aí. Agora eu ia ter que passar para 35mm e o Estúdio Mega ofereceram o digital. Então para nós tinha essa coisa que era experimental e tinha o Estúdio Mega que dava para nós todo o suporte técnico para a realização e ficou um híbrido entre cinema e HDTV...Eles ofereceram para a gente filmar em HDTV, só que o HDTV é pouco sensível. O 16 mm 800 asas é muito mais sensível, então nós filmamos em vários lugares praticamente com a luz do lugar, pouquíssima coisa, quando dava para esconder fazia uma

iluminação escondida. Mas o campo visual da câmera era uns 360 graus. O Invasor foi total novidade. Os Matadores também foi filmado com muita liberdade, porque também eram locações externas, mas o Ação eram quatro atores muitas vezes atuando juntos.

### **Fotografia - HDTV**

A fotografia tem climas. Como a gente radicalizou na subexposição, se fosse passar direto para 35mm ia ter muito mais ruído do que tem na verdade. O HDTV, quando a gente fez o telecine, que é passar de cinema para vídeo, a gente pôde corrigir a densidade, a subexposição, escurecer os pretos para não ficar lavado, mexer nas tonalidades separadamente, em áreas, zonas do quadro. E o que foi muito legal é que a gente foi marcando a luz, com resultado imediato, não é aquela coisa de laboratório, esperar, vê como ficou, mexe mais um pouquinho ali, tira dali, é na hora... Eu consegui fazer uma trajetória de luz no filme. Nos outros filmes a gente tem muito claro, principalmente no Ação, o passado é luminoso, solar colorido, os caras acreditando que vão mudar, o passado é moderno, cheio de esperança. O presente é sombrio, filmamos tudo no contra-luz, para deixar tudo...tirar a cor, deixar contrastado. Brasil rural, arcaico de rinha de galo, então havia um conceito de tempo. No O Invasor há um conceito de luz progressivo, a gente vai entortando as coisas de acordo com a paranóia do Ivan, do labirinto que ele se mete, se encurralando, se encurralando, e as cores vão ficando mais turvas. Vão ficando esverdeadas, amareladas, enjoativas, claustrofóbicas. Então, há um percurso ali e ao mesmo tempo a periferia é uma periferia colorida, forte. Porque o dia na periferia é um dia em que as pessoas vão todas para rua, elas não ficam dentro de casa, elas não tem medo, não ficam enjauladas olhando o mundo pela televisão, vão para rua, namorar, passear,

brincar, vão para o cabeleireiro. De noite não, ela se torna sinistra, porque tem o movimento, tem a ... então a transição, quando eles estão andando, tem aquela hora do aracnídeo, que é aquela música que toca depois que eles saem do bar, que eles estão indo para o campinho namorar. Tipo Adão e Eva, não... Tipo Romeu e Julieta, não. Romancinho, amorzinho. Aquilo é um tipo de diálogo que se criou na hora. A Mariana que falou... a gente brincou, Adão e Eva, na hora a gente pensou isto daí. Muitos diálogos acontecem ali no set, no calor das filmagens, nas brincadeiras. Nos Matadores que ele fala assim...vou conhecer um “chica” linda, vou para o caribe, o Chico falou brincando para mim e eu adorei aquilo, era a visão do paraíso, o cara vai ser morto.

Então, transição com cores fortes e a noite sinistra com uma música que é eletrônica com o rap. Está sempre agregando significados, a luz, a cor, a maneira como a câmera se comporta. Eu tenho preguiça hoje de fazer isto tudo se não for por este método, é muito demorado, o caminho é muito longo, é muito incerto.

Há uma tecnologia disponível, o Estúdio Mega ofereceu, como preço de co-produção, a gente pagou, mas em parte eles deixaram em aberto, fomos fazendo até ficar 10. Eu não vou perder uma oportunidade desta de jeito nenhum, do que fazer um filme por um método que eu já sei o que que é. Eu tenho esse compromisso com a ideologia dos filmes, com a posição política, dramaturgia, mas acho que tem um lado linguagem, estético do filme.

### **Trabalho autoral**

Eu acabo levando por causa da imprensa, eu carrego o piano, e também eu acabo escolhendo as fórmulas finais das coisas, agora cinema é uma aliança de várias inteligências e sensibilidades. Às vezes me perguntam: eu queria saber das cenas do

filme em que o roteiro era melhor do que o filme, que você se frustrou realizando e eu respondo: olha, os filmes sempre ficam melhores que o roteiro, não dá para conversar com você sobre este aspecto, porque os filmes sempre ficam melhores. Porque quando nós estamos escrevendo o roteiro, nós estamos em três cabeças, e nas filmagens vem um monte de gente. Desde a maquiadora que colocou a música do Pavilhão 9 na minha mão, escuta aqui isto e eu escutei e resolvi filmar com a música do Pavilhão. O cara que faz vídeo-assist que é montador do filme e conhece a cena *Rave* e começa a dar uns palpites no comportamento da Mariana. O Manga que acabou montando o filme, a gente ia montar junto, só que ele tinha coisas tão bacanas, que ele estava propondo de montagem que eu resolvi tirar o meu nome. Por que eu vou ofuscar o brilho do cara que está em começo de carreira? Então, eu convido as pessoas que estão comigo a participar. O maquinista virou para mim e disse: que ia num campinho, que é a locação que você precisa para os dois namorando, tem um campinho que vou jogar bola, que é lá no Jardim Guarani, a gente ia jogar, a gente tinha que perder, mais valia a pena pelo campinho, vou te levar lá. Eu fui lá e era perfeito. Legal Rogério. O maquinista que lê o roteiro. O Cara da periferia, que estava olhando coisas e me dando palpites. Estava interessado pelo filme que estava sendo rodado.

### **Narrativa não-linear**

O Invasor é linear. Eu procuro esconder O Invasor, esconder o crime, a violência, o ato da violência explícita. Não sei porque eu encanei de fazer linear.

### **Preocupação com o espectador.**

Às vezes eu brigo com o Marçal. Ele fica escrevendo para aquele que a gente chama de Afegão, aquele cara sem cultura cinematográfica, o cara que não...No Afeganistão

nem televisão os caras têm e ele acha que tem um público Afegão. Não que não seja este o meu público. A autenticidade está naquilo que você entende como cinema. É legal você relacionar o filme como uma coisa de revelação, de encontrando caminhos, de encontrando leituras, leitura que você faz naquele momento. A tua maturidade depende, ou melhor, a tua leitura depende da tua maturidade. Maturidade como pessoa e como espectador também. Então, eu tenho que fazer um filme dentro da minha maturidade como realizador. Encontrando caminhos de narração, de linguagem. Agora eu não posso é: eu não vou fazer isto porque eu acho que o cara não vai entender. Se eu estou achando aquilo luminoso como idéia de cinema, eu tenho que colocar, independente se o cara vai entender ou não. Alguém haverá de entender e no final das contas os filmes não tem nada de hermenêutica, sabe, de difícil compreensão, mas há uma coisa que não é objetiva na leitura da cena, há uma irracionalidade de um personagem, no ponto de vista, como a câmera se move, uma significação a mais do que simplesmente revelar a cena objetiva, ação. Há mais do que a ação.

### **Maturidade**

Eu acho é que eu não posso perder minha cabeça como pessoa. Eu acho que cada filme que eu faço tem que ser melhor do que o outro. Porque a gente tem mais instrumentação para compreender o mundo, o que se passa. Eu acho que eu ter experimentado formas de linguagem, de narrativas, buscar informações de coisas, a sensibilidade também, de você descobrir aquilo que você não pode largar mão. Quando a gente é moleque, a gente fica muito ligado de querer saber as coisas. Saber, saber, saber, agora, tem hora de saber, mas tem hora que é de sentir, tem que saber que não é tão racional a compreensão daquilo ali. Uma música...

### **Cena do estacionamento**

Aquela luz do estacionamento foi um capricho. Na verdade, esta cena é um dos poucos caprichos que eu vejo no filme. Eu fui visitar aquela locação e, na verdade os caras não sabiam jogar bola, tanto é que tem pouquíssimas cenas de futebol, porque os caras eram muito ruins, muito grosso. Entrando naquele estacionamento, tem as quadras iluminadas, imagina... eu vi um monte de luz refletida nos capôs dos carros, ficava aquela coisa cheia de luz refletida, luzes no fundo, aquela coisa...e o abandono dos carros escuros no canto e eu achei aquela coisa bonita de filmar como imagem. Então, eu fiz aquela cena sem iluminar, aquilo lá não tem iluminação, a luz é a que estava lá. Na verdade, a gente estava num lugar sombrio, mas totalmente iluminado, porque o reflexo era muito. E aí era também esta coisa de criar esta pista falsa. Uma hora ia acontecer. Mas eu não queria mostrar... Para eu não mostrar o assassinato, que eu não queria, eu queria só mostrar o invasor chegando com a prova do crime, eu achei que era necessário este clima, mostrar este clima.

### **O Invasor**

O Invasor é o filme mais impactante que eu já fiz. Impactante pela atualidade dele. Outro dia, eu estava vendo uma entrevista com Paulo Mendes da Rocha, maravilhoso, o cara no Roda Viva. Hoje tem ministério da reforma agrária, mas não tem ministério da reforma do caos urbano. Tem um caos urbano, dá maneira como a cidade cresce do ponto de vista urbanístico, das relações sociais, isto tudo, não há um centro de estudo do convívio dentro das cidades, dentro deste liberalismo todo, é feito na selvageria, na brutalidade da especulação imobiliária. Eu acho que a grande maioria da população vive dentro deste centro urbano, e estão sendo criados de maneiras bárbaras, de ocupação de espaço, de valorização de empreendimentos, de invasão de

espaços privados, eu acho que este filme fala exatamente disto hoje em dia. O filme é muito geográfico dentro da cidade, o filme não tem a câmera por cima, a câmera do satélite, a câmera do avião, do helicóptero, a câmera está o tempo inteiro dentro do intestino desta cidade, eu acho que é um filme muito mais impactante. Por isto eu acho que é mesmo um filme de maior maturidade, porque ele tem este confronto, é um confronto, um confronto sem heróis, atitude do Anísio não é uma atitude civilizada. Não dá para tirar conclusões morais, eu mesmo não tenho conclusões morais do filme. Acho que existe e está claro ali, o caos da cidade, da falta de respeito, de ganância, da exclusão, da omissão, da ausência de responsabilidade, da compra da sua dignidade, tem várias coisas que estão sendo colocadas ali, de relações hipócritas que tem esta cidade, que eu acho que são legais de colocar. Agora, eu não estou buscando... Uma vez eu falei com um cientista político de buscar formas de organizar a cidade, eu quero é desorganizar a tua visão de ética. Eu acho que eu alcancei o meu objetivo. Eu estou muito realizado com este filme. É um filme que me perturbou totalmente, porque eu sou igual a todo mundo, eu também faço parte, sou um burguês de formação, estudei em escola particular, universidade e tudo mais, é uma coisa que acaba me... tem toda esta coisa de culpa.

**São Paulo, 01 de julho de 2002.**

## **Sabotage**

### **Trajectoria do rap**

A trajetória do rap começou o quê... em 81. Em 85 eu já estava ouvindo muita música nacional, vários tipos de músicas nacionais, Caetano Veloso, Chico Buarque. Gosto muito de ouvir Chico Buarque, pegava os Novos Baianos, que daquela época para cá, juntando com uma gringa, pessoal da gringa, ouvindo muito clip, escutando tipo Michael Jackson que cantava tipo James Brown. Juntando a mente, quando foi em 89 eu já tava gravando, num festival de rap na zona sul. Me lembro que a primeira vez que eu ganhei um troféu, eu tinha o quê... 12 ou 13 anos, eu tava cantando uma música de um cara que hoje, ninguém lembra dele como músico, Wagner Montes, eu cantei uma música dele e ganhei um quadro num programa de televisão, isso aí. A música vem um dom de criança para cá. Porque eu vivo numa favela onde você é amigo do soldado do morro, do traficante, do crente, você é amigo do...você não sabe o potencial daquelas pessoas, porque sem estudo, baixa renda, sem trabalho, fica difícil né, e você aprende na dura como sobreviver. Eu venho daquele mundo, tanto é que hoje tem alguns sobreviventes que estudaram comigo, uns viraram traficantes, outros viraram polícia, aquela coisa, e eles falam: Sabotage você é um sobrevivente, a gente lembra de você lá no morro, isso pô, como você se sente, agora é famoso. Automaticamente vira uma esperança para eles, eu era do meio né meu, e o dialeto da gíria, eu levo isso pro cinema, passei pro Beto Brant, passei pro Hector Babenco, passei pra teatro, é a gíria nossa do dia-a-dia, e aí, aquela mina, coisa e tal, aquela gíria, o dia-a-dia de conversar e isso entrou no cinema. Explico pra galera, sabe aquilo que a gente fala, sabe aquelas palavras que a gente fala, na porta da escola, no

campinho, na rua, é isso que passou para o cinema e automaticamente eles passam a assistir o filme, esquecem mais a televisão e vão pro cinema.

O cinema tem que abrir as portas para a favela, a favela é carente de tudo, não é carente só de alimentação não, é carente de tudo. A favela, eu vivo, e sou como se fosse um herói pra eles, levo a galera para fazer filmagem, vão filmar MTV, vídeo show, essas paradas. Vamos lá na favela, a galera fica de cara, pô é isso que você faz, como você consegue, não é, tanto a criança quanto aquele cara, aquela senhora, me viram no morro, aos 11 anos, 10 anos de idade, fui uma criança que foi educada pelos traficantes, a respeitar, uma mulher, uma senhora, um adulto, ou seja, eu servi de cobaia, mas uma cobaia experimental, você, oh! olha o respeito, oh! você vai comer, oh! pede desculpas, essas coisas, aprendi de umas pessoas que o que... hoje em dia dizem que este ser humano não é capaz de se integrar na sociedade, eles falam isso e foram essas pessoas que me ensinaram isso e foi isso que eu passei para o Beto Brant, conheci tanto Anísio no morro.

### **Participação no cinema**

Deixa eu ver se lembro... acho que foi uma pessoa da TV cultura, uma garota que estava fazendo um documentário e foi ver um show de rap. Vamos supor, o público do rap, eu venho andando assim, não posso tá triste, eu não posso tá nervoso nunca, olha o Sabotage, olha o cabelo dele, então eu tenho que está sempre ali de bom humor, então, automaticamente, o cabelo, eu ando com o cabelo todo espetado, e a galera fala pô é o cabelo dele mesmo e sabe, ele canta rap, então tem um total respeito...

Um pessoal que viu um show meu e gravou. O Beto Brant viu e falou: quem é esse cara, eu quero conhecer ele, e nisso, quando eu fui conhecer o Beto, eu conheci a Mariana Ximenes e a Malu Mader e eu ria, não quero saber quem é que está aqui. Eu quero saber que estas pessoas são seres humanos de carne e osso, é legal, tudo bem, vocês são muito bonitas, mas vocês são normais e eu tava falando com elas... E me chamou pra fazer um teste, onde o Beto me mostrou o roteiro, como está tua agenda aí na mesa, e eu olhei e falei, li de longe e falei pô essa gíria aí, é gíria de Mauricinho, é gíria de Mauricinho, pois quando eu tinha 12, 11 anos eu falava assim com a galera e via que eles tinham dificuldade de falar na gíria comigo e falava essas palavras e o Beto deu risada. O certo aí seria em vez de falar e aí maluco, falar e aí brother, e aí mano pela ordem, firmeza total... aí comecei a mudar como se fosse um gíbi, e ele deu risada e foi assim que a minha amizade com o Beto começou, tipo assim pô, se trata do Beto Brant, mas ele é meu amigo vou mudar isso aqui, vou rabiscar, vou escrever de outro jeito e ele deu risada e pôs isso aí.

### **Você olhava o roteiro...**

Aí eu olhava o roteiro, falava daqui e escreviam de lá. Principalmente na parte do Anísio. Pô o Anísio, eu conheci uns caras que eram a cara do Anísio, as pessoas odeiam ele, mas quando ele some da favela, poxa cadê ele hein? Sabe a favela, é como se fosse uma mãe, né meu.

O que acontece, eu fiquei meio sem graça de mudar o roteiro, depois que eu descobri que se tratava do Marçal Aquino, que eu li livros dele, né, eu sou uma pessoa que gosto de ler, meu dia-a-dia é fazendo música e lendo. Eu converso com você e você fala uma palavra difícil para mim e eu pergunto o quê que quer dizer isto, aí você fala, eu poxa, será que eu vou lembrar disso tudo.

Aí eu tinha mudado umas partes e ele falou: pô leva esse roteiro aqui pra você, e vê o que você acha legal. Eu entrei tanto na vida dele que eu mudei até as palavras da Mariana, a Mariana Ximenes. Ah! Vou pintar aí a casa de azul, azul porque me lembra Odim, que dá força e a força vem do vento, sabe, porque eu tenho o meu lado de espiritismo, por que sou batizado no candomblé.

Eu tinha vergonha, quando a gente ia filmar, eu não saía debaixo da blusa deles, porque eu via um monte de ator assim, eu fiquei acanhado né, e com Paulo Miklos eu me soltava.

### **Mudança na estrutura do filme**

Até o Beto e o Marçal falaram que eu mudei, eu não tava acreditando quando via os personagens fazendo, que que é isso cara , parece televisão.

Porque o Beto me deu uma puta de uma alça e eu fui levando a alça aqui, vai lá sabota faz o que você quiser, meu, você vai se arrepender, ai eu putz, vou mudar tudo isso aqui, está tudo errado, ele dava risada, quando ele me apresentou o Marçal ..., eu leio até gibi, leio tudo, outdoor, ele me deu uns livros, ele gostou de mim, cara seja bem vindo, você é mais um da literatura.

### **Preocupação com a gíria**

Eu, os caras do rap, eu ainda não falei isso pro Beto, o filme automaticamente abriu as portas para o dialeto do rap, porque o Anísio é utilizado nas músicas, eu não vou citar nomes, é gente do rap que não se vende para este tipo de coisa que eu vou falar, eles estão falando, eles estão usando os diálogos, como se diz, do Anísio nas músicas, lançamentos novos, vários lançamentos aí, inclusive eu fiquei bobo, isso aí o Anísio fala no filme, tudo indica que a galera do rap foi ver o filme.

## **papel do rap**

Eu sou do lado, meu rap é poesia gangster, eu uso para falar com uma criança de 06 anos parar de fumar um cigarro e pra eu falar pro cara parar de usar uma cocaína ou uma pedra de craque, eu brinco com ele, sabia que eu, o cara que você curte, já foi usado como criança no tráfico. Sabia que eu só parei porque eu tive fé em Deus, não fui pra Igreja, não fui para nenhum padre, nenhum centro de tratamento, ou seja, pobre nunca vai para um centro de tratamento, nunca, ou ele morre ou vira ladrão, ou... acaba com a vida dele nas drogas, é isso que eu tento passar, mas eu tento passar brincando, pois se conselho fosse bom tinha gente rica aí, tá entendendo. Então é isso, o rap tem esse lado de passar, falar na gíria...olhando na bolinha do olho, como no filme, olha bem na bolinha do olho, isso aí tem tudo na periferia, você é minha irmã, mora lá no Canão e fala que tá namorando com um cara e eu... ô meu, sabe, vou olhar bem na bolinha do olho e ver se é verdade, porque um cara, uma pessoa da periferia não olha muito no olho, olha meio para cá, para baixo, meio acanhado, totalmente com vergonha, eu tenho vergonha. As meninas têm vergonha do mundo que ela vive lá dentro, ela sai na rua, no shopping, eu dou palestra para a galera da favela entrar no shopping, saber conversar, sem muito palavrão, sem xingar as pessoas, sem querer agredir as pessoas, conversar. Se sua blusa tá velha, ah é tá, é devido as circunstâncias, é que eu moro na favela, eu não tenho como comprar, eu acho que eu estou, eu não estou pelado, saber conversar, eu era totalmente assim. Eu era soldado do morro, imagina como eu não fui, eu sou a prova viva de que o crime não compensa para eles, eles falam cara eu comprei teu CD, aquela parte que você fala que sua mãe morreu, que seu irmão morreu assassinado e você parou de usar

droga, você vendia droga, você comia droga, como que você parou? E é isso que eu tento passar para a galera.

### **Sair do morro.**

Eu quero sair do morro aqui, o morro tá aqui eu, eu quero ficar aqui na lateral, na beirada do morro, eu não quero sair. Eu falo pra galera, o pessoal da época, cara hoje em dia, o militarismo, o governo, quem comanda, quem que você acha que comanda tudo... os trabalhadores, que acordam cedo ou é aquele cara que tem que acordar as 10 horas, hoje eu tenho que estar em Brasília. Dez horas da noite eu vou ter que estar lá em Nova York, não, amanhã eu tenho um almoço executivo, é esse que comanda, não é quem trabalha quatro horas da manhã, nossa amanhã, nossa... vou perder o ônibus, nossa... como vou entrar na lotação, e se o cara bater a lotação correndo... o círculo fechou, a tendência é piorar do jeito que tá, eu tenho 29 anos, mas você tem um pensamento de velho, cara eu envelheci rápido, aos 08 anos eu achei que era um mocinho, um homem aos 12, 13 anos, eu achei que eu era um adolescente, já 18 anos, 21 anos, eu achava que era essa pessoa, assim, eu aprendi rápido, você aprende agora, sabe. Então eu tento passar, cara não tem como, você quer pensar num Fernandinho Beira Mar, ontem ele foi criança, ele tava pedindo no farol, você corria dele, fechava o vidro, você não pegava na mão dele. Oh! isso aqui é uma creche, oh! isso aqui é um lixo, você joga um lixo aqui, ninguém ensinou isto para ele, agora você quer conversar com ele, que tá com 32 anos, 29 anos, sabe, você não vai conseguir ter acesso a ele, você vai ter acesso ao filho dele, ele vai te escutar...

### **Você quer fazer cinema**

Não eu, eu não tenho fazer isso, e primeiro tenho que..., minha obrigação é lá dentro da favela.

O rap é a minha formação musical, mas hoje em dia eu faço reggae, faço samba, faço blues, escrevo bastante coisa. Minha origem, eu comecei no rap, então eu quero é mostrar para criançada, a criançada já se espelha em mim, cara ele tem patrocínio, a galera põe o nome dele em blusa, o nome dele, a foto dele, porque ele é famoso, porque a criançada pergunta e aí, moro naquele barraco perto do teu. Bonita essa sua roupa, então eu observei o que engorda o olho da periferia é o luxo, é o mundo, de repente, eu ando a pé, eu não penso em carro, de repente meus amigos, meu empresário vai para show de carro, eles falam olha o carro do Sabotage, é dele aquele carro, sabe? Então, eu já vi que a galera engorda muito o olho da periferia com esses negócios, cara eu não vou ter isso nunca, então você tem um limite, eu falei para a galera de como você sabe, eu moro no morro, eu nasci no morro, minha mãe morreu em 92, em 92 eu já era um terrorista, um terror total, aí eu... que que eu vou fazer cara, minha mãe morreu...

### **Sabotage...**

Sabotage veio de 84, foi um irmão meu e um finado primo meu, os dois do crime, que morreram, que falavam você é um sabotagem, você é muito bonzinho, eles falavam, tem um jogo, você não pode ser assim meu, você vai com a gente depois chega na hora e depois não vai mais, a gente precisa de você, depois não vai mais, sabe, eu sentia, que por mais que eu fosse daquele mundo ali, eu não gostava de fazer aquilo, mas era obrigado, eu tenho que comer amanhã, não era muito não, era dinheiro para você comprar, ir num barzinho, num mercado, eu falo para você, experiência total que a favela tem vergonha, é pessoa inibida, você vê na rua quem é. Ainda mais quando chega, você cantor, eu moro lá na favela perto da sua casa e eles ficam com vergonha de falar comigo, até que eu falo que eu moro na favela, cara eu tô falando para você...

### **Sugestões ao filme**

Tem, tem, a parte da cabeleireira. No mínimo o Anísio tem que ter uma gata. Ele é da favela, e o cabeleireiro na favela é fundamental, se ele é um cara cascadeiro que só arruma encrenca e quer mandar, sem poder mandar, o que tem muito na favela, ele vai no mínimo ter uma garota, ele tem uma garota e hoje ele está desfilando de gatinha, é o que a cena de ele pegar e ir para a periferia. No mínimo o cara que sobe na vida, muito pagodeiro, conheci vários, eles voltam lá, param de BMW, param no bar, pedem um pinga, nem bebem, mas aí pedem um maria-mole para mim e para minha mina também, pô minha gata ai pá, ai mostram.

O Beto Brant me deu carta branca. Tanto é que ele me perguntava das filmagens do Carandiru, eu mano... ai ele é assim mesmo, calma, meu, calma.

### **Rap na Zona Sul**

Quem é de lá quer falar que é de lá, meu. Tenho prazer de falar, moro lá na zona sul, mano onde o Sabotage mora, o Brown mora, sabe eu moro lá, fala, isso você vê dentro dos ônibus, das danceterias, oh! o Sabotage lá meu, como se fosse meu irmão sabe, sou de lá. Zona Sul, ah você mora..., não eu moro lá...A referência é essa. Igual o cara da zona oeste.

### **Maldade vem da vergonha**

Eu te levo numa periferia, uma gata da tua idade vai ter vergonha de você, de te cumprimentar, oi tudo bem, entra pra dentro, se esconde...

Mostrar isso, levantar a cabeça...

Quando a minha mãe morreu eu já escrevia música e dava pros caras. Eu me lancei em 99 como Sabotage. Eu não te falei que eu ganhei vários festivais, eu parei, larguei

e parei para vender droga de novo, era a segunda vez, porque eu não tinha um meio de renda para me sustentar, para eu comer, e não era muito não, era um quilo de arroz, lá na quitanda, meia dúzia de ovos, óleo, seis pãezinhos e economizava para não acabar, para não ter que vender droga de novo, eu ensino isto, falo pra galera, sabia que eu fiz isso, passei tanta necessidade, inclusive para pagar de gatão, inclusive para falar que eu sou a bola da vez, foi pra fazer mesmo, sabia que de tanto eu crescer vendo a galera ter 5 reais, 10 reais no bolso vendendo aquilo, pô se eu vender aquilo e tal, em duas semanas eu vou ter tanto, oh! Porque ninguém me ofereceu outro trampo, vai lá trabalhar de Severino (limpador vidro), ou de Severina (arrumadeira, faxineira).

O Maurinho era o que fazia, Sabotage era o sobrinho, até saber que eram os mesmos, os dois eram o mesmo. Esse moleque vem do morro, já tomou tanta porrada de polícia, já passou na FEBEM, é isso que a criançada vem na minha porta, me dá um adesivo, assina aqui pra mostrar para minha professora que você mora aqui, tá entendendo?

Periferia sempre periferia, eu nasci ali, se você pedir carpácio, eu vou pedir pra por na chapa, eu gosto e fui acostumado a comer pão com zolhão.

### **Trilha sonora do filme**

Compus algumas músicas durante o filme.

O rap que eu canto na cena é do meu outro disco, essa é uma música que eu não canto, a galera é que canta... Esta música eu mostro a denúncia da favela, o Beto falou eu queria fazer este clip, é muito incrível o que você fala.

### **Paulo Miklos – divertido**

O Beto falava, presta atenção no que o Sabotage tá falando galera, vocês tem que ajudar a gente a lembrar o que ele tá falando, porque tinha coisa que eu não lembrava, no outro dia eu chegava e aí firmeza, aquela menina, puta que carnão, eles davam risada.

E era incrível, que ele (Paulo Miklos) vinha do show com sono e fazia, eu dava os toques e ele fazia, eu rachava os bicos dele fazendo, a parte que ele falava: oh, mano qualque é...

**São Paulo, 16 de setembro de 2002.**

## **Toca Seabra**

### **Trajectoria**

Eu fiz seis longas metragens na minha vida. Eu tenho poucos filmes, entendeu. Sou fotógrafo há 10 anos, fui assistente 11 anos antes... Eu comecei a trabalhar em 75. Um amigo meu me convidou para ser motorista de um filme, eu entrei no cinema, conheci o Mário Carneiro, Pedrinho Moraes e Joaquim Pedro, aí um ano depois virei assistente do Pedrinho Moraes que era um fotógrafo muito interessante. Ele é um fotógrafo de Still, ele fazia filmes, mas ele deixou de fazer filmes, mas é um dos maiores fotógrafos brasileiros de foto Still, é um cara do nível de um Cartier Bresson. Ele não é conhecido porque ele não faz a menor questão de ser, e esse cara me ensinou muita coisa entendeu, não muito a fotografar, mas a ver, se colocar diante do objeto fotografado, isso foi... fundamental ter trabalhado com o Pedrinho até para fazer um filme como O Invasor, entendeu. Porque ele me fez me tornar um fotógrafo, não de cinema, mas um cara que impunha uma câmera, não aquele cara que fica atrás de uma lente, de uma teleobjetiva, fica lá longe, querendo captar... o Pedrinho me ensinou que você necessariamente tem que se envolver na ação que você está fotografando. Eu acho que isso está muito no trabalho do Invasor. No Invasor a câmera está dentro de cena o tempo inteiro, ela não está filmando a cena, ela está na cena.

### **Iluminação**

Nas locações modernas das grandes cidades você já tem luz ambiente na arquitetura. Você tem uma cultura de arquitetura nos últimos 20, 25 anos pelo menos, em que o mundo todo está muito parecido e, a iluminação dos ambientes também estão muito parecidas. Pelo menos no mundo ocidental, não vou falar de Ruanda, Burundi, o raio

que o parta, porque aí é outra parada, não adianta, é que nem você ir aqui para o interior do Amazônia, mas nas cidades do mundo, nas grandes cidades você já tem na arquitetura, principalmente na arquiteturas comerciais, restaurantes, hotéis, bares, você tem um bom nível de luz, então quer dizer a gente filmou sem luz, não é sem luz, porque todos os lugares tem luz. As pessoas ficam achando que sem luz é aquele papo do Dogma, aquela bobajada dos Dinamarqueses, que eles acham que.. ah não, não pode luz artificial, então apaga as luzes da casas porque essa luz (apontando para o teto) é artificial, ela é tão artificial quanto a de cinema, então apaga tudo, aí tudo bem, só faz de dia, não tem seqüência de noite, e faz com vela, mas a vela também é natural ou não é? Então, isso é papo de Dinarmaquês com a cabeça perturbada de Vodca, frio, solidão e de frustração, tédio e o raio que o parta. É uma estupidez sem tamanho, então... você tem muita luz nos ambientes na realidade, agora, se fosse uma história que não fosse urbana como O Invasor, que não fosse uma cidade com ambientes tão produzidos como São Paulo, isso pode se tornar difícil, para o Invasor não foi difícil, foi antes do apagão a cidade estava toda acesa. Não foi uma coisa heróica o que a gente fez, o que a gente fez foi uma preocupação muito legal, do desejo de um diretor de filmar a história do jeito que ele queria e a gente conseguiu fazer isto e ainda somar os eventuais problemas que isto podia causar. Acho que o Beto soube tomar partido disto de forma extremamente dichavada.

Ele acreditava e, eu quando fui trabalhar com ele também, tive muita facilidade de concordar com o Beto, de que aquela história necessitava de uma gramática mais dura, mais suja, mais... com aquela urgência e perturbação que a história mesmo traz né. A história tem assim, tem um lado cômico do Invasor, tem gente que acha...tem uma leitura muito light do filme, talvez até pela excelência dos atores, mas eu acho

aquela história horrível entendeu, porra aquilo é tudo um horror. É que a gente se acostuma com o horror, mas se pensar bem é um horror, bicho. Horror para tudo que é lado.

### **Beto Brant e você**

O Beto me colocou uma série de pontos no começo do filme e a gente...

Bom, primeiro os pontos básicos: que ele queria filmar com muita liberdade, sem limitações. Claro que em algumas locações não davam 360º, mas davam 270º para ele, e tinha uma parede que eu tinha luz normal, às vezes não tinha jeito. Aí ele colocou essa necessidade, queria ter liberdade como diretor, queria que a câmera fosse muito fluída, muito móvel, mas...

### **Câmera na mão**

Isso, quando eu fui conversar com o Beto, ele já tinha toda esta construção na cabeça e muito acertado, porque esse filme além de artisticamente ter funcionado dessa forma, conceitualmente ter funcionado desta forma, ele necessitava ter sido feito desta forma, senão não caberia no orçamento. Se não fosse em plano seqüência não caberia no orçamento, porque esse filme um ano antes ele custava R\$ 2 milhões, a gente filmou com R\$ 1 milhão, ou melhor a gente filmou com R\$ 400 mil e terminou o filme com R\$ 1 milhão, nem R\$ 1 milhão foi R\$ 920 mil sei lá o que. Então se não fizesse dessa forma não faziam, aí é que eu digo que...o que eu acho genial de trabalhar com um diretor bom, é quando ele percebe isso antes e transforma em linguagem entendeu? Ele trabalha em cima, durante um ano ele readaptou o filme, reescreveu o filme para grandes planos seqüências e por isto que os planos sequências são orgânicos, não são simplesmente aquele treco do cinema novo que a gente via, que neguinho não sabia como ia fazer, aí bota a câmera no ombro e sai fazendo e

ficava aquele plano desmingolado que...os planos do Invasor tem uma concisão fantástica, não tem gordura nenhuma, a câmera não é vaidosa, não fica fazendo pirueta entendeu? Fazendo demonstração de virtuosismo, bobajadas que entraram na moda...câmera na mão hoje em dia é a coisa mais...tem mais de 10 anos que a câmera na mão voltou total, na ausência do que buscar nos 90, nego foi buscar tudo dos 70, música, roupa, ....só que tudo de uma forma iletrada, analfabeta.

No Invasor isto não acontece. Eu já recusei propostas de gente, ah vamos colocar câmera na mão e sair filmando, eu nem pensar, teve gente que ficou surpresa quando viu meu trabalho no Invasor, você sempre disse que não fazia câmera na mão, que detestava fazer e eu falava mesmo...porque eu não estou a fim de roubada entendeu? Quero trabalhar com diretor bom.

### **O convite para o trabalho**

Tive acesso ao roteiro. Eu li essa história um ano antes, por um acaso uma amiga minha me mostrou, e falou olha que história incrível, não sei o quê, e aí conheci o Beto lá em São Paulo. Ele não ia fazer o Invasor, porque ele queria fazer uma história de amor, aí ele ganhou o edital do baixo orçamento e retomou o projeto do Invasor. Eu já gostava muito da história, tinha falado para ele que achava demais, super legal. A gente se conheceu um dia só, passou um ano, essa amiga minha Eliane Ferreira estava envolvida também com a feitura do Invasor, quem ia fazer a fotografia era o Walter Carvalho, o Beto tinha resolvido trocar de fotógrafo, mas aí teve várias mudanças de data do filme e do Walter e chegou num certo ponto em que o Beto queria filmar e o Walter optou de fazer o filme do Waltinho Lima, então por circunstâncias fortuitas acabou o Beto me ligando um dia... Eu peguei e aluguei um apartamento em São Paulo, levei meu carro, botei três contos de gelatina no filme

e...Porque uma história como essa é muito raro de cair na tua mão. É o primeiro filme bom que eu fiz na minha vida, olha que pô eu já fiz 54 filmes, é difícil, é uma sorte fazer um filme bom, você pode até fazer uma carreira de sucesso, ganhar dinheiro pra burro, mas é uma sorte fazer um filme como este.

### **É diferente por este motivo**

Não, porque eu faço fotografia para cada filme, mesmo nos filmes chatos entendeu, ou filmes que eu tenho menos interesse pessoal. Eu acho que é a qualidade do meu trabalho, eu não tenho um trabalho meu assim, cada filme recebe uma fotografia de encomenda, pensada pra ele e que eu não vou repetir no outro, então eu acho que nesse ponto eu...Claro que o Invasor tem um envolvimento orgânico, eu estava dentro de cena fisicamente. Mas em termos de trabalho fotográfico não, eu adoro o trabalho do Dia da Caça, do Oriundi, do Toque do Oboé, foram trabalhos que eu fiz com o maior envolvimento que eu fiz, me dediquei 100%.

### **Conceito de iluminação**

Tinhas as coisas que eram mais objetivas, de como ele queria filmar, aí a gente começou a levantar o subjetivo do filme, a urgência dos personagens, a decomposição dessa sociedade, curiosamente essa sociedade consegue criar interseções entre classe dominante e classe dominada...

A gente começou a buscar esse negócio e a gente começou a ver certas características e que aí eu sempre tento compor na minha cabeça um certo...como se diz, um conceito para a fotografia do filme, então no Invasor a gente foi vendo que a vida real na nossa sociedade, nas sociedades excludentes, a vida real não tem graça, ela é descolorida, ela é desglamorizada, então a gente partiu para descolorir o filme nas cenas de vida cotidiana e, ganha cor no crime, na night ou na loucura, que é onde são

as válvulas de escape. Tem uma quarta opção da cor também que é a da propriedade privada, que é outro grande muro, então o filme tem cor, tem calor, onda, dentro das casas das pessoas, nos lugares noturnos, que é a night a loucura rolando ou nas cenas de crime, a periferia no caso é quase um capítulo a parte, porque eu não conseguia, não consigo relacionar aquela periferia que a gente vê ali com o crime, mas ela é colorida, porque ali é tão colorida mesmo, que a gente...

### **Fotografia narrativa**

Os bons filmes, tudo faz parte da narrativa, você pega Blade Runner a fotografia é narrativa o tempo inteiro. Filme bom é filme bom. Filme bom é com diretor bom, isto tem a ver com você trabalhar com artista, aí sai assim. O Beto é artista, é um privilégio trabalhar com o Beto.

### **O set**

Como a gente fazia algumas seqüências em grandes planos seqüências, a gente às vezes demorava um tempo. O nosso tempo maior era da descoberta do plano, um plano de 8 minutos onde tinham vamos supor 5 momentos diferentes dentro do plano, a gente tem que ir descobrindo, você não consegue ter um troço pré determinado na cabeça, então os atores nos ajudavam muito a descobrir, a gente ia mapeando aquele plano e aí demarcando, deixava primeiro os ensaios com os atores serem bastante...não marcados e aí a gente ia demarcando com toda delicadeza para que não se perdesse o frescor do negócio e aí neste processo havia interferências da hora que entravam, que eram incorporadas...

Foi um filme de concentração total. Às vezes a gente ficava 6 horas para descobrir um plano, 5 horas entre a descoberta e a rodagem. A rodagem a gente rodava em 1 hora e meia, rodava 6 takes e ia pra casa. Por isto que eu acho que ele é conciso, ele tem

essa, o filme é denso daquele jeito, os planos não são maneiristas, tinha tudo para virar um filme daquela linha de filme pop inglês, glamourização da violência. Tinha mole, aquela história ali podia ser porra. A história do Invasor podia ser transformada numa bobagem infeliz.

### **Leituras infelizes**

Teve. O Rubens disse que Beto era um preguiçoso e eu um incompetente, mas também o Rubens não...é uma bobagem. Mas acho que teve poucos né.

### **Cinema da retomada**

A favela no auge de novo. No Invasor a periferia ocupa uma seqüência de 10% do filme. É um passeio pela periferia que o cara vai lá cheirar um pó e comer uma maluca e exibir a loirinha que ele está andando. Não é mais do que isso, é um bando de gente ali pacífica trabalhando, cuidando de sua própria vida.

### **Um novo estilo**

Acho que o Invasor é um filme de uma nova onda, que está acontecendo no mundo, de pessoas mais inquietas, quase todas elas muito urbanas e que estão percebendo certas realidades com um olhar, eu vou fazer uma provocação de volta para todo mundo, internacional. O nosso cinema, o cinema novo, por exemplo, era muito preocupado com as questões nacionais, só que o mundo hoje, a confusão do mundo tornou ele internacional, o que uniu o mundo foram às coisas transgressoras, o rock...Cinema independente, Amores Perros, Nove rainhas....não é nouvelle vague é a nova onda.

### **16mm e HDTV**

Isso foi fundamental para fazer o filme com a liberdade que o Beto precisava ter. Porque se eu tivesse que fazer uma ampliação tradicional eu teria que ter tido certos

cuidados técnicos e ter iluminado mais, porque aí era uma questão técnica mesmo. Você tem que ter um negativo mais tenso, mais queimado para você ampliar tradicionalmente, isto implicaria que eu teria que gelatinar todas as..., eu ia ter que ter mais luz, porque o filme do Beto eu fiz bastante subexposto, ele tem deficiência de luz. Como eu sabia que ia ter o transfer digital depois, eu fiquei tranqüilo, porque eu sabia que podia consertar depois. Isso foi fundamental, se não tivesse o transfer digital eu não toparia fazer o filme do jeito que ele queria. Não dava. Porque aí quando eu fizesse a ampliação tradicional a imagem ficaria realmente degradada e não estilizada entendeu? Ele não teria a liberdade que queria, eu ia ter que botar mais luz, isso iria ocasionar também que a gente não iria conseguir filmar em 6 semanas. Ia virar 8 semanas no mínimo, e eu ia ter que ter uma equipe mais pesada, ia custar mais caro, a gente tinha uma equipe muito leve, a gente tinha uma equipe de 12 profissionais e 18 estagiários, uma loucura total. Uma molecada genial. O nosso esquema era mínimo, mas mínimo mesmo, o Beto já deve ter falado, tinha a câmera, umas lentes, enfiei as minhas lentes no filme, da Nikon na máquina, tinha nada, era uma coisa totalmente louca, é porque todos nós sabíamos que a gente estava fazendo um puta filme.

Primeira vez que trabalhei com HDTV. Ele tinha resolvido mudar de diretor, ele ia fazer com o Walter Carvalho. Eu fui fazer o filme porque eu tinha certeza absoluta de que eu adorava esta história e eu gostei muito do Beto quando eu o conheci, então sabe quando você...eu acredito que tenha outros fotógrafos aí que iam ficar muito no grilo, porra essa condições, a grana era muito ruim, eu aluguei um apartamento por minha conta, mas aí é que está, cada um faz o que quer, e eu sou um cara muito movido pela história, então, a não ser quando você vai fazer um filme de indústria, porque o

cara te paga um tipo de dinheiro que você não acha nada, você vai lá e faz. É um tipo de dinheiro que não é para você achar nada, é uma grana, agora filme que você faz no amor, pô, é até mais fácil e é muito fácil você se entender com Beto Brant. Primeiro é um cara legal, gente boa como você conhece, mas ao mesmo tempo ele tem uma inteligência, como é que eu vou dizer, que não é formal só, não é uma inteligência formal só, ele é muito inteligente na hora que ele está num aperto e tem que mudar a direção, na hora que tem que ter jogo de cintura, de uma coisa que a gente não está conseguindo controlar, então ele tem uma inteligência aplicada, um cara que tem uma facilidade muito grande de exercer essa inteligência, essa mão leve que ele tem, ele é muito generoso.

Quando eu cheguei em São Paulo, a gente foi descobrindo coisas, eu fiquei matutando...Ele queria filmar com lugares funcionando, com pessoas reais, ele achava que era importante isto, ele queria...ele achava que toda essa atitude traria vigor e radicalidade ao filme, e que os atores também sentiriam isso.

### **Realismo**

Acho que é a procura de realidade do processo, porque essa realidade, realidade, hoje não existe mais, hoje é o simulacro do telejornal. O que ele queria, é que o nosso processo, a gente ter realidade no nosso processo. Que o nosso processo fosse absolutamente .... que não tivesse chaveco interno. E isso não foi difícil. O diretor de arte o Yukio também trouxe muito isso, é um cara que conhece São Paulo, anda a pé por São Paulo, ele anda pela madrugada na Liberdade, ele conhece tudo, ele tá no Morumbi, tá na periferia, tá na liberdade.

### **A cena que Ivan compra a arma**

Ele é o Yukio, ele tem 6 guitarras em casa, canta pra caralho, ele freqüenta aquele lugar, tem garrafa de uísque como nome dele. Aquele lugar estão os donos do jogo da liberdade....Acho que essa busca é uma integralidade do processo entendeu, de...claro que o Beto queria mostrar a cidade, mas a cidade são vistas entendeu? A gente queria mostrar a cidade dentro daquelas vidas. O que que é, como é que se estabelecem a relação dessas pessoas, como é que essas pessoas de fato vivem, como se colocam umas com as outras, porque se você for pensar bem, é um filme que tem pouco exteriores. Todo mundo fala, o Invasor a câmera sai andando, andando, eu falo gente é porque ele é bem feito, ele na realidade foi...não tem uma cena de multidão, não tem rua de dia, só ruas noturnas desertas, só a da periferia, mas que também está abordo de um carro também, não tem rua, tem rua abordo de um carro. Então na realidade ele atende a uma demanda que na realidade é além do que ele está mostrando... o brasileiro tem mania de sobre, esse filme é sobre... Eu falo, gente esse filme não é sobre nada, é ficção, não documentário...

### **O Sabotage**

Quando eu cheguei ele já estava lá. Eu no começo não sabia bem o que o Sabotage ia fazer, ninguém sabia. Ele tava lá, via que era uma cara estranhaço, mas ao mesmo tempo era fashion geral... Eu acho o Sabotage um dos caras mais elegantes que eu já conheci na minha vida, um dos 5 que eu já conheci, acho o Sabotage de um bom gosto. De uma radicalidade chique, que eu já vi em poucas pessoas. O fato dele entrar no filme, eu não sabia, mas foi tão natural. O Beto quando conheceu ele, percebeu o volume, a potencialidade do Sabotage, colocou o Paulo para trabalhar com o Sabotage e vice e versa.

O trabalho do Sabotage com o Paulo foi antes. No set não, a gente chegava pra filmar, às vezes com um diálogo que foi modificado ontem, que o Sabotage entregou ontem, às vezes sim, mas lá todo mundo sabia seus personagens, o fato do diálogo ter mudado de ontem pra hoje, mas não mudava de teor, às vezes tinha mudado duas estrofes entendeu? O cara tinha seis horas, porque nós estávamos preparando o plano ele tinha seis horas, normal. Coragem e competência do Beto de perceber o Sabotage, e de botar ele mesmo numa função tão delicada e tão nervosa como escrever.

### **Os atores**

A Mariana Ximenes que é muito pouco falada neste filme, acho que ela está assombrosa na composição do filme. E ela teve uma consultora também, que foi a Mabel, que levou ela para São Paulo, ensinou ela a falar. A Mabel não fez diálogos, o Sabotage teve uma participação mais decisiva, até porque ele é um cara que escreve, ele é um compositor, mas a Mabel passeou muito com a Mariana, levou para as paradas, inclusive o atual namorado da Mariana, que é o Pedro Buarque, também é um cara que conhecia muito a noite, então foi um mês de adequação ao papel, aliás eu vou te dizer, o filme tem um elenco extremamente equilibrado, o Alexandre está ótimo, o Marcos Ricca, enfim todos estão bem.

### **Fotografia**

Eu era o único que estava dentro da cena, né.

Eu operei a câmera o tempo inteiro e a câmera estava no meio dos personagens o tempo inteiro. Eu estava sempre em cena. Eu tava no meio dos personagens. Um puta cuidado com elenco pra você não se tornar fisicamente obtuso. E outra coisa, quando você está de câmera na mão, normalmente você está de lente aberta e lente aberta te obriga a estar perto, quando você quer chegar aqui com uma lente aberta, você tem

que estar aqui (aproximando do meu rosto), não é muito mais que dois pés, entendeu? Ou sei lá 60 cm. Porra o ator que está aqui falando com o outro e tem um treco aqui...porque normalmente você num set mais formal, você usa lentes mais longas, entendeu? A câmera aqui tem um monte de bandeiras, luzes num sei o que, o ator está ali. O setzinho do ator num filme normal ele é mais preservado, o nosso set era o seguinte, como era câmera na mão, tinha a minha assistente a Kika aqui do lado esquerdo, então eram duas pessoas e uma câmera, atrás da gente tinha o Manga o editor, junto com o Beto num vídeo-assist, ou numa outra sala, mais aí tinha um garoto segurando o cabo, porque senão o cabo enroscava, atrás disso tinha o cara do som, todo mundo se movendo, porque como a câmera fazia assim (virando-se para a esquerda), é como se eu tivesse uma calda gigante e essa calda tinha que se mover para sair de quadro, então às vezes, aquela seqüência do escritório que todo mundo fala, que é o Marco Ricca, o Sabotage, o Paulo e o Alexandre, ali dentro tinham três pessoas, mais os quatro, então eram 7 pessoas num escritório desse tamanho. Então, por exemplo, e tinha um problema que foi engraçado, a gente começava de um lado e teoricamente eu ia dar volta na mesa, porque era mais fácil, porque eles estavam todos aglomerados aqui à esquerda da mesa, eu ia dar a volta pela direita. E qual era o problema, era um problema simbólico, porque quando a sequência adensava, que o Sabotage começava a cantar eu tinha que me distanciar para depois voltar, era totalmente artificial. Aí eu falei assim, Beto, será que se eu entrar pelo meio deles, eu sei que eu vou criar um problema para os atores, os atores vão ter..., se eles fossem atores chatos ou que não percebessem a necessidade...os atores foram fundamentais neste filme também, porque eles foram muito generosos de deixar a gente interferir no trabalho deles, físico deles e entender que isso aí, era para contar o filme daquele

jeito, entendeu? Eles foram de uma generosidade absoluta e compreenderam isto no primeiro momento...Começa a seqüência aqueles quatro ali, a câmera passa pra direita do Alexandre, ele faz um movimento totalmente fora de quadro lógico, totalmente anormal para a personagem, ninguém vê isto, ele dá licença para a câmera passar, volta, para quando eu voltar a enquadrá-lo, ele está no personagem de novo. Todo mundo profissional, não tinha ninguém assombrado ali... Eu já filmei como uma atriz, que eu não vou dizer o nome, não interessa, eu pedi pra ela tirar o salto alto por uma questão de altura de quadro, o ator estava comendo na mesa, ela estava alta demais, num sei o quê, tinha um problema. Ela falou que estava prejudicando a composição do personagem... Que gente imbeciu, que coisa, mas é a televisão que gera esses imbecis, eles acham mesmo que eles são, sei lá extraterrenos. Eu já trabalhei com altos atores grandes, Mastroiane, com Denis Ropper, não sei o que, os caras fazem o que você quer. Se você explica, tem um motivo, o cara faz. Não tem essa, bobagem de estrelinha de novela das 6, entendeu?...Então ali tinha uma tranqüilidade danada, porque só tinha fera, entendeu. Ah, o Paulo, nêgo fala: o Paulo não é ator. O Paulo é performace a 25 anos.

Eu citei esta cena porque ali existia uma necessidade de interferência gigante, então nestas horas a gente...é claro que eu nunca propunha essa coisas...eu chegava no ouvido do Beto, Beto vem cá: o plano está com barriga, num sei que, esse tipo de coisa era uma discussão muito interna, num era uma discussão no set, entendeu? Por mais que nós fizéssemos tudo junto. Existe uma hierarquia no set, mas ao mesmo tempo era uma questão de educação também, você não tem que ficar...eu vou propor uma coisa, então você propõe ali no pé do ouvido. Toca experimental, eu só não quero que atrapalhe os atores, eu não, aí eu: a gente tem um time que vai compreender isto

perfeitamente. Porque eu realmente, eu tive que ir na cara do Sabotage, que ficou genial e aí eu volto para cena pelo outro lado, entendeu? Que é uma bobagem, mas é uma bobagem que você pegando atores que já ensaiaram 4 vezes de um jeito e você querer mudar tudo, isso pode não acontecer direito, aconteceu porque realmente eu acho que neste filme todos nós, nós estávamos assim com uma elasticidade muito grande entendeu? Com uma disposição de ser maleável, de ser....

### **Capricho**

Não. Não. Não dava para ter capricho. E não era grana, o espírito era outro entendeu? Claro que eu, eu trabalho direito, eu não fazia nada mal cuidado, eu fazia o melhor possível, mas eu estava ali também, eu era responsável pela realização do filme, do prazo, junto com todo mundo e da mesma forma que todo mundo era meu cúmplice, entendeu?

### **HDTV**

Só poderia ter sido feito com HD.

### **Correção e liberdade na filmagem**

Correção alguma, mas o loock do filme foi dado no HD, porque eu poderia ter dado aquele loock na filmagem, mas aí, teria que ter tido uma produção muito mais pesada. Você para ter liberdade, com a estrutura de 2 milhões não adiantam, tem que ter 10 milhões. Você pula do pequeno para o grande, o média não tem liberdade. Se tem liberdade, assim num esquema, você vai filmar o desembarque da praia de Normandia, o Soldado Rain. Ali tinha liberdade geral, mas ali foi o seguinte, foram 5 semanas filmando o desembarque. O cara arredou para o lado que ele quis, com as câmeras tremendo, com... do jeito que era da época. Eu tenho uma matéria de como foi feito aquilo, aquilo ali é o seguinte: o espírito do cinema independente com muito

dinheiro, entendeu? Com muito dinheiro. Aquela seqüência deve ter custado, individualmente uns 6 milhões de dólares. Aqueles 20 minutos. Eu não sou dogmático de dizer que liberdade está atrelado a falta de dinheiro, não. Você pode ter liberdade com dinheiro, agora, não é um dinheirinho. Não é cinema brasileiro entendeu? No cinema brasileiro, liberdade só com pouco dinheiro, porque nós não temos filmes grandes aqui, nós temos filmes médios, filmes de 8 milhões, 9 milhões de reais, mas isto não é nada.

Correções, consertar problemas, teve alguns, mas o trabalho mesmo foi dar o visual do filme, porque a gente fez isto tudo depois, eu trabalhei com um cara chamado Eli Silva, que é o maior artista de telecine que tem no mundo, eu pelo menos não conheço outro melhor, nem nos EUA, nem na França, eu acho ele o melhor.

Eu poderia ter feito aquela luz no processo tradicional, mas ia custar caro, tempo, figurino adequado, por exemplo, aquela seqüência da boate eu faria ela tradicionalmente também, não tinha problema, só que eu ter que pintar as pessoas com maquiagem fluorescente, eu ia ter que botar roupas, e tal, tal tal... ia ter que fazer um project design ali pra valer entendeu? Ia ter que preparar tudo, uma semana de preparação, figurantes com a roupa adequada, com maquiagem adequada.

## **HDTV**

É o telecine, já existia telecine sem ser HD, entendeu? Então no circuito comercial nós já estamos usando telecine há 10 anos. Então na realidade é um telecine melhor. Muito melhor. Sei lá foi legal. Eu não sou uma pessoa assombrada, apesar de...eu gosto muito de fotografia tradicional. Eu não tenho a menor vontade de fazer filmes em HD, em fazer filmes em mini-dv, eu adoraria fazer filmes bons em película. Pouco importa se eu vou finalizar em HD ou não, mas eu quero filmar em película. Mas eu

sou muito assim maleável pra fazer, com relação a suporte, entendeu? Acho que eu me dou bem com qualquer formato, apesar de achar que o formato em vídeo ainda tem limitação de captação terríveis entendeu? Muito longe de resolver e tem algumas coisas relativas ao tamanho do vídeo que eu acho que são intransponíveis. Por exemplo: você não consegue desfocar as paredes, porque o normal de um filme 35 é uma 40, a normal de um vídeo é uma 8mm, então, cria um problema dramático, porque você não consegue destacar os seus atores no seu cenário, nem no close, porque o close é feito com uma 30 e pouco. Tudo bem *Os Normais* que é feito pela TV Globo pelo Tuca Moraes, é genial porque eles tem um cenário que tem 100 metros de recuo, sei lá 80 metros, mas aí são condições de mega estúdio, na real no nosso cinema, nós nunca vamos ter a estrutura de um estúdio da TV Globo, entendeu? Os caras tem tudo, aí ele consegue um trabalho muito legal, eu acho o trabalho de *Os Normais* muito bom. Mas na vida real de cinema, de locação, em 90% isso não vai ocorrer. Ah, então você não acha que é possível fazer uma boa coisa em HD? Não, eu acho que é, mas eu ainda considero mais difícil do que 35mm, a maquiagem ia ter que mudar muito, nossos maquiadores, acho que a média não é boa nem filme que dirá em HD. Eu conheço poucos maquiadores bons, conheço maquiadores bons de moda, mas tô dizendo maquiadores de cinema, que faz sombra, corrige defeitos, que entorta a cara, eu conheço uns poucos. No HD é muito mais crítico, você vai ter que mudar a direção de arte, você vai ter que esfumar o fundo dos cenários para dar noção de distância.

Na realidade é que você não consegue desfocar o fundo. O vídeo tem muito mais profundidade de foco, de campo focal, não que visualmente você perceba isso. Aparentemente o filme tem mais profundidade, mas é questão de tela grande, de

qualidade de tela grande. Profundidade, tecnicamente no vídeo você tem mais, qualquer formato pequeno, tem mais profundidade que formato grande, mesmo que você não queira, se você filmar em 65mm a tua normal terá menos profundidade que a tua normal em 35, porque a tua normal vai ser uma 80mm. Isto é uma questão que eu acho muito grave. O HD tem outro problema também, mesmo em finalização que em filme você consegue levar a relação de constraste de 8 para 1, 9 para 1, entre o preto e o branco, no HD isso cai de 4 para 1, então você tem que tomar cuidado numa filmagem como a nossa, onde eu não tinha grandes controles, onde eu não podia estabelecer... nem sempre eu conseguia fazer 4 pra 1 em preto e branco, às vezes tinha mais que isso, então tem estouros e pretos enterrados que eu não tive controle...O HD tem estas limitações, para finalizar acho genial, acho que é muito caro ainda, Mega é nosso co-produtor. Então, hoje existe uma grande crença de que o HD e depois o transfer para 35 vai facilitar um cinema barato, eu acho que não é bem assim, isso é o desejo da indústria eletrônica, quer vender para a cabeça da rapaziada que não quer passar pela formação dura e escravagista de uma produção que nem cinema. Eles acham que vão comprar uma mini-dv no aeroporto e vão virar cineasta, e a indústria eletrônica faz tudo pra que eles acreditem nisso, só que não é bem assim. Tão fazendo um lobby danado.

### **Granulação**

O Beto gostou da idéia de granulação. Betão vem cá, vai granular geral, ele falou: ih! beleza, isso mesmo, nosso filme é assim mesmo. Beleza, então nosso filme é assim mesmo. Tudo certo. Eu falei para ele, vai ter vezes que vai ficar saci, ele falou: não tem problema, é assim mesmo. Porque é o seguinte, quando você sabe que o Diretor, não é...porque o problema é trabalhar com gente medrosa, quando eu percebi que o

Beto não é medroso, eu tive total confiança. Quando a gente acertava um troço, Beto é isso, é isso, não se discute mais, depois não vem assombrar se vier tudo uma sopa de grão, não vem apavorar para o meu lado. Ele nunca apavorou e eu não apavoro também...

### **Grande angular (cena do Ivan no apartamento de Cláudia)**

A gente usou uma grande angular em várias partes do filme, mas ali foi uma super angular. A gente usou quase uma olho de peixe, aquela lente era uma merda não tinha definição, mas mesmo assim, o Beto achava que era importante porque ele achava que aquilo simbolizaria o estado de perturbação do personagem do Marcos Ricca. Depois que gente telecinou em HD, ele foi para um outro programa e ainda fez o efeito ótico de empenar mesmo aquela linhas, então aquilo foi, passou no inferno e no fier se eu não me engano, aquilo não é original não. Aquilo foi tudo empenado. A gente usou uma super angular que era ruim inclusive, é tudo degradado, aquela imagem é muito ruim, ela não era uma lente zen nossa, era uma lente velha que o Tintim emprestou para a gente. Teve a distorção normal da super angular e a gente fez um efeito ótico de entortar geral, nem fui eu que fiz esse efeito, foi o Beto que produziu esse efeito, eu fiz a telecinagem e depois eu tive que viajar para fazer outro negócio.

### **Material Bruto**

Vai ter menos contraste e mais cenas. Nas cenas cotidianas vai ter mais cor, a gente tirou cor na versão final. Nas cenas noturnas, crime e propriedade menos cor, a gente colocou cor. Contraste de uma forma geral tem mais no filme na versão cinema. E é isso.

## **O filme**

Nunca fiz um filme assim. Tem que ter os caras, os escritores, são poucos diretores que estão neste movimento. Eu leio roteiro pra burro, eu leio umas coisas que eu me pergunto, eu não sei em que mundo esses caras vivem. Eu não faço questão que os caras façam um filme sobre realidade, eu sou uma pessoa que não sou formalmente partidário de nada, eu não sou careta. Eu não acho que o cinema tem um dever a cumprir, mas acho que o nosso cinema de uma forma geral, os nossos autores de uma forma geral são muito pouco contemporâneos... O nosso cinema não reflete nosso cinema, um cinema conservador, pesadão, com questões moralistas. E isso, não tem a ver com essa tentativa de indústria, nada disso, você pega o filme da Tata Amaral, Um Céu de Estrelas, eu acho aquilo a coisa mais moralista, cafona que eu já vi em toda minha vida, e ali não é tentativa de indústria... Eu não acho que esses filmes menos esclarecidos ou mais conservadores sejam por causa de um esforço de indústria, eu não poderia dizer isso, porque esse tipo de visão turva, também se dá no cinema underground, também se dá no cinema tido de arte. Poderia até dizer que o cinema de arte está sofrendo mais de complexo de culpa do que o cinemão.

Eu não tenho formação nenhuma. Aos 19 anos fui ser motorista do filme eu era crazy total.

**Rio de Janeiro, 28 de setembro de 2002.**

## **Renato Ciasca**

Você tem que falar com o Marçal, pois apesar do Marçal não passar, você pode sentir dele toda a sensação de quem criou, de quem inventou e os outros fizeram, quer dizer, o processo de participação dele é bem pequeno na hora do set, claro que se conversa muito, mas ele não vai lá, ele nem gosta.

### **Roteiro**

A gente trabalha junto desde Os Matadores, eu não assino, mas eu tava lá. No começo eu estava viajando, mas no final eu estava lá dando palpite, mas enfim sempre teve essa parceria com o Beto desde os curtas, desde a faculdade. No Ação entre Amigos, a gente montou essa fórmula, assim de escrever. Depois a gente escreveu O Invasor, O Amor... e depois voltou para O Invasor e agora voltamos para O Amor.... Então teve quatro roteiros e teve bastante intenso este processo de criação, sempre baseados nas invenções malucas do Marçal, que é mestre, sábio das invenções.

### **Divisor de águas**

Começa sempre com o Marçal, não tem antes do Marçal. Começa sempre com a idéia maluca do Marçal. Ah! tem uma história que é assim, ele conta e começa todo o processo de criação dessa obra que está se formando, e a nossa vontade é de completá-la sempre mais. Enfim, eu não sou um escritor naturalmente, na verdade eu sou naturalmente um produtor, nem diretor eu acho que sou, na verdade eu dirijo um pouco, escrevo um pouco, mas naturalmente eu sou produtor. Eu me esforço para, pois me interessa muito essa coisa da parte artística e me esforço pra está junto. O Marçal inventando e fundamentando, qual é a intenção da história e coisa e tal, o Beto organizando aquilo, propondo de uma maneira mais artística, de uma forma mais elaborada, sentindo, conseguindo transformar e eu muito com o relato dos fatos

científicos, das coisas que acontecem, das coisas que eu vivi, que eu viajei, que aconteceu muito comigo, eu muito sempre alerta.

### **Tem preocupação de produtor.**

Eu desde o começo tive como postura nunca cortar nada por causa de produção. Algumas vezes, em alguns momentos me vêm alguns problemas de produção naturalmente...mas ao mesmo tempo eu corto, a não ser que seja um absurdo né... Por eu saber que eu consigo transformar as coisas, e que eu nessa parceria com o Beto já na Direção, ele se atenta muito para as possibilidades reais, trabalha com as possibilidades reais e me escuta, as minhas considerações sobre o que é viável e o que não é, ou sobre formular maneiras assim... Então, nesse momento de criação do roteiro, eu tento fugir disso, o que vem naturalmente eu filtro... Eu tenho certeza absoluta que o Beto sabe filmar, porque eu conheço ele, é o melhor diretor que eu conheço, conheço ele à 15 anos, ele pega aquilo e consegue transformar, não sei como direito, eu acho que isso é a loucura do diretor, do artista, quando você não sabe como o cara consegue resolver tão bem umas coisas, enfim me polio para não fazer e vou atrás da idéia só, do imaginário.

### **Parceria com Marçal**

O Beto estava querendo fazer um conto, um Curta, aí ele ficava procurando contos, aí ele viu uma resenha sobre um livro do Marçal, anotou, levou para casa, descobriu o telefone do Marçal e falou: oh! vi aqui, você tem um história, esse livro, vamos conversar, foram conversar, houve uma conexão completa e daí surgiu isso. O que é interessante do Marçal, da personalidade, da figura dele, são as preocupações que ele coloca, as preocupações da realidade do que ele viu, ele gosta de apresentar aquilo que ele vive, entendeu? Ele gosta de mostrar aquilo e é sempre muito perturbador,

sempre... nunca é fácil, nunca é como você acha que é, sempre tem uma coisinha dentro que modifica aquilo...que nos encantou, porque que bom que tenha Jô Soares, que faça sua literaturazinha, ou Paulo Coelho, mas me interessa como cineasta, como artista, é filmar as coisas estranhas, entendeu? Mandar mensagens que alertam, que incomodam, que façam as pessoas refletirem...

### **Roteiro antes da novela**

Isso foi muito legal, para mim então foi espetacular, sabe aquela coisa, faça um filho, escreva um livro, plante uma árvore. Eu escrevi um livro, assim, para a minha intimidade sabe? Porque eu participei da criação daquela história. Aconteceu o seguinte: ele tinha escrito um terço, um pouco mais de um terço da história, a gente achou que isso dava um filme bacana, vamos fazer, vamos fazer, vamos já, aí ele topou, ele estava disponível e ele topou, vamos fazer, aí quando a gente começou a reunir, a gente sentou para sair do ponto inicial que tinha uma mudança lá e chegar até aonde ele tinha escrito, foram 3 dias, foi muito fácil, porque o jeito que ele escreve também já vem de uma maneira muito fácil, para você transcodificar isso, aí quando chegou neste final, nós ficamos 2 meses para acabar, 2 meses não, mas 1 mês provavelmente. Estava no começo, entrando o Invasor na parada. E foi muito legal, porque a gente foi complementando a história, já com uma visão cinematográfica da coisa, porque o literário é muito fácil, ah eu tava aqui tomando um café depois eu virei comprei uma passagem de avião e fui para França, pronto eu estou em Paris, em duas linhas você fez isso, mas você mandar o cara para lá no cinema é complicado. Então, a gente já foi escrevendo o livro e inventando o final da história já pensando numa linguagem possível para cinema, cinematográfica, era um roteiro, mas criando, inventando coisas... Esse nosso processo em três é muito legal, porque dois, um tem

que convencer o outro, você tem que defender sua idéia... A gente fica num jogo de argumentações muito legal, que vai filtrando, já é muito filtrado, porque passa pelos três, muitas vezes um não concorda, mas os outros dois concordam, vai para o papel, mas mesmo assim você continua ali cada um e não tem que defender muito.

### **Diálogo**

A cantada no bar, a primeira cantada escrita nossa... da Malu e do Marcos. Mas como é que é uma cantada em um bar, nós tínhamos, mas a primeira era quilométrica, demorava uma meia hora para pegar na mão da menina.

### **Versões do roteiro**

O que foi publicado foi até a porta do set de filmagem, porque quando ele entra no set de filmagem ele já se transformou. Tinha...acho que teve umas três versões só. Essa é a terceira versão, é, não teve muitas coisas, até porque o roteiro acaba se comportando como um guia de filmagem, mas, a partir do momento em que o Beto não respeita ele, ele respeito a localização física a coisa física, mas a poesia ele descobre sempre naquela hora que ele filma, entendeu? É claro, vai antes na locação, vê tudo, vê o que é possível, vamos fazer mais ou menos isso. Vai com o roteiro até a porta, mesmo em relação aos diálogos, não precisam ser ditos necessariamente como estão escritos. Então é muito assim, nós estamos aqui, aqui que acontece, como é que é aqui, então normalmente ele trabalha os extras, os extras são realmente. O cara que faz a caipirinha, porque ele sabe fazer a caipirinha, ensinar um figurante a ficar fingindo que faz caipirinha, não, chama o cara que faz caipirinha dá uns toques nele.

### **Preocupação com realismo**

Não. Preocupação com veracidade, com possibilidades... você vê um cara fazendo caipirinha caindo coisas, você fala eh... esse cara não faz caipirinha...o cara faz

mesmo, essa é a função dele. O Invasor mais do que os outros filmes, do que os outros dois, ele é totalmente assim, os atores foram colocados no ambiente e na maioria das vezes era um ambiente absolutamente natural do lugar, a gente intercedeu aqui ali, mas fez todo o possível para manter ele o mais natural.

### **Câmera 360º**

Isso é do Invasor. Não no roteiro, mas também no roteiro, a gente queria mostrar São Paulo do jeito que São Paulo é, a gente não queria maquiar São Paulo... a gente não maquiou os lugares, a direção de arte ela é muito sutil, muito delicada, ela só aparou pequenas coisas, o resto é o jeito que estava... Tem várias questões neste ponto, mas uma das principais é que o Beto trabalha com a personagem e não com o ator, ele não subdivide muito, vou fazer um enquadramento máster show, depois um plano médio, e um plano fechado, não, ele faz um plano só do cara inteiro, do personagem, entendeu? Então, nesse ponto a gente queria que a câmera estivesse sempre acompanhando o personagem que está contando aquela ação, então repara que no filme sempre tem a câmera andando, a câmera na mão e sempre acompanhando o cara, reparando, olhando no cara, vendo o que o cara está vendo, sempre tentando mostrar.... é o cara por inteiro, a intenção, a energia do personagem... Essa questão do 360º, precisaria ser assim, porque a gente tinha que ter facilidade para chegar na hora e resolver a filmagem, que também é um outro requisito artístico aí, ele chega e decide finalmente como vai ser o lance, procurando tirar o máximo de graça e de poesia do lugar.

Seis horas para definir uma cena, e filma a cena em 15 minutos, entendeu? ... dá muito mais trabalho, você tem que preencher os lugares, habitar aquele espaço, criar a atmosfera do espaço, para que ela caiba plenamente dentro do filme, sem ninguém

ficar reparando... o importante é a dramaticidade, o que o ator está falando, o importante é a expressão que o cara está sentindo, que você consegue reparar na tela, entendeu? Isso é que é o importante.

### **Planos-sequências**

Os planos-sequências, na verdade a idéia do cinema, a câmera só te viabiliza a tua idéia, se você pudesse ir com o olho e tivesse uma maquininha junto...a câmera é uma máquina física, e por física e matemática faz, consegue que se imprima grãos com a luz, entendeu? Tem aí uma coisa técnica e tal, então a idéia era fazer o filme, agora vamos fazer a câmera que a gente quer fazer, a gente preferiu a câmera com 16mm, era pequena, ágil, leve, o fotógrafo poderia trabalhar bem melhor, a gente não tem nenhuma máquina no filme, trilhos, grua, nada, nenhuma máquina, tinha o tripé e o ombro do Toca Seabra. E isso foi de início. Não vamos ter, mas vai que um dia...não, até para que não possa ter a possibilidade de um dia ter que usar, entendeu? Aí não era só financeiramente.

### **Recurso**

O Filme assim, normalmente você escreve uma história, análise técnica, orçamento, tem um valor, vai correr atrás do recurso para fazer o seu filminho. No nosso caso, nós tínhamos o filme e o valor, e tinha que adequar o filme ali dentro, entendeu? A gente ganhou um concurso que diz que a gente deveria fazer, como fizemos, um filme com até um milhão de Reais. Prêmio + cinema, daqui do Governo de São Paulo, eles deram um pouco menos da metade, 400 mil, 370 mil, a gente captou até 800, Petrobrás e outros, os 200 finais que a gente teria que ter a gente tinha por serviço, a gente trocou por serviços, Mega, videofilmes, Quanta. O filme custou assim 750 mil reais em dinheiro, quase 100 mil de impostos, desapareceu esse dinheiro, nem vimos,

nem tiramos da conta e o resto foi esses serviços, a gente conseguiu a Europa, a Mega, finalização de produção. Acabamos com 1 milhão inacreditavelmente, fechou com 1 milhão e pouquinho, mas aí teve um outro gasto que deve ser somado mais para a frente com outra visão que é...isso foi pra a produção, produção significa até o filme pronto. A comercialização..... pós-produção inclusa. Nós tínhamos um pacote com a Mega que era um pacote fixo, a gente usou tudo, eles também estavam experimentando, nós trabalhamos como se devia, certinho, na hora, com afinco e emoção, atividade, alegria enfim foi bacana, a gente entrou com um lance bem legal com eles, parceria boa de se fazer e aí depois tem a comercialização e nessa comercialização entra uns itens que a gente não tinha na produção, que era internegativo e interpositivo, que é uma coisa que é preciso para fazer as cópias, as próprias cópias, que aí entrou um dinheiro e aí dividiu, esses dois dinheiros são na verdade, um do distribuidor brasileiro que entrou com um dinheiro que sei lá deve ter gasto uns 150 mil com as cópias e com toda a promoção do filme, com remessa vai e vem essas coisas, até hoje está fazendo não acabou ainda felizmente e aí o internegativo e interpositivo veio de vendas internacionais, a partir do momento que a gente vendeu o filme para a França, o distribuidor internacional que é o Grupo Novo de cinema é...eles adiantaram para gente enfim, resolveram esse problema de dinheiro. Ele custou mesmo, vamos combinar que ele custou 1 milhão com trocas e depois disso a comercialização que estava incluso naquele outro...mas mesmo assim a gente fez mágica. Agora eu vou te contar como é que a gente fez. A gente tinha o orçamento e o valor final, então tinha que encaixar o filme. No nosso primeiro orçamento ele custava 2 milhões e a gente ia fazer com 1 milhão, já tinha mudado o dólar, inflação e tal, aí o que aconteceu a gente combinou que para fazer o filme a

gente teria que tomar uma atitude, nós fomos super consensuais, eu e a Bianca. Que era filmar tudo em locação, não construir nada, não batemos nem um prego, tudo em locação e também sem pagar as locações. A gente pagou uma casa que é a casa da Marina que é uma casa que para a publicidade custa 5 mil reais por dia, a gente pagou 2 mil por seis dias, e a gente pagou também uma casa noturna, onde é a casa do Giba lá, que é aquele puteirinho ali, puteirão na verdade, por aquilo é enorme, rico a bessa, a gente gastou, pouquinho, porque a gente fez uma diária de 2 dias assim e filmou em 16 horas, combinou com todo mundo, convocou e pegou o sábado e foi até o outro dia, depois demos folga antes, depois, tudo certinho. O filme está totalmente pago, não devo nada pra ninguém, todos os contratos estão lindos. Filmar com um negativo muito sensível para que a gente usasse muito pouca luz, que o Toca foi feroz....tudo em função de recursos, a gente não tinha máquinas, então não tinha nem para dá uma vontadezinha de fazer um travelling 360º, correndo, se bem que o Beto, acho que nunca faria isso, ele faz com a mão de uma maneira torta assim, então não teria isto também. A maioria dos figurantes em várias situações são amigos, ou são da equipe. Se eu tivesse que ter uma equipe grande eu teria que contratar, então eu tinha que ter uma equipe bem pequena, que além de ser bem mais fácil de filmar, mas ágil, menos caro, menos alimentação, menos tudo. Ficou dentro dessa câmera pequena, o Toca com equipe suficiente. Aí eu não podia chamar os caras tops de linha, o Diretor de arte mais legal, da moda ou realmente muito bom, porque esses caras custam muito e normalmente para trabalhar precisam de 20 entendeu? Eles fazem um bom trabalho e tal, mas seria uma grande produção, tudo bem você chama, contrata e você esquece o problema de grana. Aí eu comecei a chamar pessoas que não tinham...o diretor de arte nunca tinha feito um longa, o assistente de câmera, bom aí

era Kika e a Kika é muito boa, aí não tinha jeito era fundamental, o cara do som Lui Robam nunca tinha feito um longa, já tinha feito documentário, curta, publicidade, mas nunca tinha feito um longa. A figurinista, nós até chamamos uma amiga nossa que é do primeiro time mas ela não pode e tal e então chamamos a assistente dela, transformamos a assistente em primeiro, que produção de set, então eu fui montando uma equipe, eu subia as pessoas de cargo, mais ou menos, amigos...aqueles que vieram ah! não sei o quê, a minha tia, então não precisa fazer, todos que vieram, vieram com tesão de fazer o lance, isso era fundamental, aliás requisito número um, passou um pouco ah tá com câimbra todo dia, não dá, tenho que ir ao médico, então desencana, vai no médico resolve o seu problema e eu já chamava outro. Então, o que acontecia, eu pagava um pouco menos, não precisava pagar o salário top e o cara vinha com energia redobrada e sem vícios. A outra coisa, que a Bianca fez a produção executiva e eu fiz direção de produção, tinha um outro cara que fez a produção executiva junto com ela, tinha o produtor de set e eu era assistente de produtor de set, era boy e era tudo, fazia, eu fui o chato total. Eu assumi esse papel logo de cara e falei se eu não for o chato....porque é todo mundo muito amigo, então tem que ter um mala. Como sou eu que contrato, tem que ser eu este mala. De certa forma foi até ruim porque eu me afastei um pouco da direção do filme e é uma coisa que eu sempre estou junto e o Beto me chama, felizmente ele me chama para está junto e aí chegou uma hora que eu não conseguia, cada vez que ele queria rodar mais um plano eu pensava no horário do carro, da alimentação do dia seguinte, então eu não consegui me concentrar muito nisto, me afastei um pouco assim, mas em compensação eu tava direto em todo lugar.

## **Os atores como co-produtores**

Os atores a gente mandou o roteiro. Estamos fazendo um filminho aqui, vou te mandar o roteiro, sem perguntar como você está, quer fazer, nada, entendeu? Aí os caras iam vendo e o roteiro no papel já era bem legal, ele é legal tá publicado até. Então, os caras adoraram, que legal, quero fazer. Bom...mas a gente tem pouca grana... e começamos a negociação, então o Ricca como era o papel principal no roteiro é o principal, o protagonista acompanhado pelo invasor, é que o Paulo meio que roubou um pouco a cena, sem tirar o mérito do Marcos que ele está excepcional no filme, acho que é o melhor filme que eu vi ele fazer, de todos os filmes que ele fez, então ele filmava muito, então ele ficou mais caro, o Alexandre menos e é brother e fez por um cachê legal, o Paulo fechamos num sei o quê, a Malu ligou para gente, a Malu é amiga da Bianca, o Marçal é amigo do Tony, o Marçal mandou o roteiro para o Tony aí a Malu viu, adorou, viu que tinha um personagem, uma ponta especial ali, ligou para Bianca e perguntou quem é que vai fazer isso daqui? O nosso plano era que fosse uma atriz desconhecida para ter mais impacto, aquele encontro casual ser uma pessoa implantada no final, mas quando a Malu Mader liga pra tua casa e diz que quer fazer o filme...só que não tem grana ah tudo bem, quantos dias são, ah tenho isso, ah tudo bem, grana não tem problema. A Mariana também como primeira experiência, foi uma coisa legal e aí como a gente ofereceu pouco a gente deu a participação do filme para cada um, entendeu? Nem sei se vai ter retorno suficiente para que isso seja significativo, mas se eu conseguir dá um chequinho de 100 reais já vai ser uma delícia.

## **Sabotage**

O personagem que o Sabotage faz no filme, ele estava mal resolvido, era uma das coisinhas que a gente deixou, sabe, ah depois a gente resolve. Que era um cara que a gente precisaria que o Anísio levasse uma pessoa para pedir um dinheiro e conseguir o dinheiro, isso faz parte do argumento do roteiro do filme, mas esse cara a gente não sabia se era um cara que tinha uma carrocinha de cachorro quente ou era um pouquinho maior, tinha um botequinho, não sabíamos quem era esse cara e passou a vida. Depois a gente se preocupa com isso. E continuamos fazendo o processo....aí a gente estava procurando locação, era dezembro de 2000, andando pela cidade, ah isto eu esqueci de falar, eu fiz as locações também, eu e o Beto, eu sozinho e tal e pessoas ajudando, aí uma amiga soube que a gente tava precisando de um lugar assim, era uma produtora de locação, bastante amiga assim, ah eu tenho uma locação que eu fiz que é uma favela vocês não querem ver...bom legal trás aí,. Ela apareceu uns dias depois na produtora que era em outro lugar e levou a fita, aí a gente tinha um vídeo e o Beto estava recebendo uma outra pessoa, negociando uma outra coisa na outra sala, aí eu falei vamos ver, depois ele vê. Coloquei lá e comecei a vê, era a favela do Canão, onde depois a gente fez o clipe do Sabotage. A favela não era o que a gente queria, a gente queria periferia, mas não favela de madeira, a gente não queria essa coisa assim, a gente queria mais tijolinho aparente, o Anísio vem mais desse lugar do que da favela. Era a favela do Canão, comecei a ver, estava chovendo quando ela foi fazendo câmera e um cara na frente, aí ela me explicou esse cara, essa pesquisa de locação é para um clipe de um rapper que é o Sabotage que é esse cara, e eu fiquei vendo e o Sabotage andando na favela e aí mano, pá pum, batia a mão, todo mundo via aí Sabotage, Sabotage, ele aparecia e ela filmando todo esse negócio, aí fiquei

olhando aquela figura maluca assim meio em transe, nisso acabou, era bem curtinho o tempo, sei lá 10 minutos, quando acabou o Beto entrou assim e aí nós temos a locação, puta a locação nós não temos, mas temos a história do... falei o nome do personagem, o cara em vez de ter um carrinho de cachorro quente, o cara é um cantor de rapper e quer fazer um cd, quer coisa mais óbvia do que isso, está lotado disso por aí... Aquilo explodiu dentro de mim, eu falei meu, esse cara. Aí fechamos com isso, começamos a fazer teste para elenco, achamos o Sabotage, ele foi fazer um teste e foi o Rappin Hood também e todo mundo gostou do Rappin Hood, porque o Sabotage na época sem os dentes, ele era mais louco do que agora, ele agora deu uma equilibradinha assim, ele estava, ele falava 10 coisas e você não entendia 4, fora o primeiro susto de ver aquele maluco, né. Aquele cara sem os dentes tal, e o Rappin Hood tinha mais diálogo, tinha um vitiligo no olho, ele tem, então ele é mulato e tem essa coisa no olho branquinho assim e aí fizeram teste com os dois e, meio que a galerinha do casting, as meninas do figurino, escolheram mais ou menos o Rappin Hood, aí me chamaram pra vê, o Beto nem estava, vem vê....eu fui, vi o Sabotage, vi o Rappin Hood, ah esse, esse....gente vocês não entenderam o filme, esse cara tem que ser assustador, esse cara não pode ser o bonitinho...o cara não pode ser legal, o cara que vai pedir o dinheiro com o personagem Anísio tem que ser *desgastim*, porque se você tem um bonitinho, você dá uma graninha, tem que ser um cara estranho, esquisito, enfim convenci a galera do Sabotage.

Aí ele apareceu lá, começou a andar com a gente, começamos a conversar mais, querer saber quem ele era e tal e fomos descobrimos esse maluco e começou a influenciar muito a gente, porque ele tinha a verdade lá de dentro, uma parte da história ele que sabe, a gente supunha.

Aí a gente meio que contratou para fazer o personagem do Anísio, ele já chegou com a música, com cd que achava que tinha a ver com a linguagem que a gente queria, ele compôs música durante as filmagens e aparecia lá com a música, foi muito louca a participação dele e o que a gente percebeu ao falar com ele, é que ele falava umas coisas que a gente nunca conseguiria escrever, nem que ficássemos um ano dentro da favela entendeu, eles usam as palavras com outra conotação, eles juntam duas palavras e formam um sentido oposto, aquilo que você pode imaginar e é um ritmo, um swing próprio do lugar, sempre com essas palavras, você vai pirando, achamos o cara né, aí chamamos o Paulo Miklos, colocamos os dois juntos. A gente pegou uma camerazinha Beta sem direção, eu participei um pouco só, punha os dois no sofá com a câmera ligada, o Beto ali, assistente de direção e uma lia agora o personagem... o cara entra com a menina num bar para pedir um drinque e vai comprar um pó. Como é que faz um cara? ah...mano, já chega aí chefia e a gente filmando e o Paulo olhando, e aí quando ele batia a mão e aí Paulo, o Paulo fazia igual, uma cena louca aquilo, vê aquele laboratório e aí ele foi dando um pouco dessa alma e o Paulo via aquilo e ficava os dois juntos e depois que ele passou aquilo o Paulo passou o momento de nervoso, ele também começou a falar, a gente fez isso durante o filme inteiro, chamava um dia antes ou dois dias antes e a nossa assistente de direção a Lígia, maravilhosa, transcrevia aquilo, limava, dava para o Paulo, ele estudava, várias das diárias do Paulo o Sabotage estava, eles conversavam ali um pouco entendeu e aí criava na hora o texto, porque o Paulo nunca estava decorado tudo perfeitamente, ele sempre não, espera aí deixo eu dar uma olhada, não, não já olhou, vai aí e fala a vontade. Ele ia lá não com o texto, aquela coisa de você quando é criança ou decora ou entende, então ele entendia aquilo e ia lá e falava. Aquela cena da Mariana na

piscina, as nuvens azuis, tinha uma proposta louca, mas nada fechado, foi o personagem agindo dentro dele. O Sabotage veio com outras músicas, compôs outras coisas, aí nós voltamos, depois do filme acabado, pegamos nossas latas de negativo que sobrou e a câmera do Tintim que fez o documentário sobre o filme, aluguei um som direto, fomos naquele mesmo lugar onde eu vi na fita e fizemos o clipe do Sabotage que nunca tinha sido feito e demos para ele, toma isto é teu, legal.

### **Mercado interno e externo**

Não temos isso fechado, em relação às críticas foi muito boa no Brasil, foi muito boa fora...Acho que deve está indo bem fora, a partir do momento que a gente não tinha dinheiro para a promoção do filme e comercialização, a gente até teve oportunidades de algumas... empresas grandes que eles queriam por tudo...enfim a gente acabou optando por fazer com o André Sturm da Pandora Filmes, que é um cara muito pequenininho, mas tem muito conhecimento de cinema, da nossa idade, começou com a gente, é um cara que conhece as salas de cinema, tem diálogo político interno com a classe, é um cara muito massa, bem intencionado, transparente, espetacular, a gente tinha reuniões todas as segundas feiras para saber os caminhos do filme, quanto tinha dado, espetacular, tratamento muito bacana, só que ele tinha pouco dinheiro, então o que a gente fez, o dinheiro a gente usou para fazer as cópias, um cartaz, um tijolinho ali outro ali, que a gente fez por aí, então algumas idas nossas para os lugares foram bancadas por ele e tal. Porque a gente começou o quê, a gente mesmo fez a promoção do filme, Festival de Brasília a gente foi, ganhamos prêmio, depois Sundance, aí demos o chutão para dentro da área, depois Berlin, quando voltamos para o Brasil depois de Berlim a gente estava bem, fora à crítica ter gostado do filme, a gente já tinha uma natural comunicação já colocada. Então a gente começou a usar

isto tudo...sempre que a gente podia a gente trazia ou o Paulo ou o Marcos, porque ai trazia a Globo, senão, não....viajamos esse Brasil o mais que a gente conseguiu, junto com isso o nosso trabalho é de formação de público, entendeu, a gente tem um trabalho que é necessário, que tem que ser feito pela classe que é reeducar o povo brasileiro a assistir filmes brasileiros... ainda tem um preconceito que filme brasileiro é filme de sacanagem, que é filme mal feito, com som ruim.... quando estava começando de novo, começando a aparecer coisas legais, pinta o Collor e destrói, então nós estamos agora há 10 anos e temos que fazer isso assim. Lá onde filmamos Os Matadores, as pessoas nos tratávamos bem, por celebridades, apesar de ter mesmo as celebridades Murilo Benício e tal, mas mesmo a gente, os técnicos, então a gente ficava amigos, aí a gente falava vai lá nas filmagens, ah não, na filmagem eu não vou, meu pai não deixa, não pode, eles tinham preconceito, eles não tinham com a gente, mas com o nosso trabalho eles tinham, enfim logo depois, dois anos depois dos Matadores a gente conseguiu, voltou a cidade com o filme, passamos em vídeo, três seções e 2 mil pessoas viram o filme naquele dia em Bela Vista. Isto faz parte desta formação, para essas pessoas agora, quando virem falar de cinema brasileiro, não falar, ah eu não, eu vi um legal, porque um, as pessoas não viram, ah eu não gosto de cinema brasileiro a aí você pergunta para elas que filme você viu, ah eu vi, eu não vi, a maioria não viu ou se viu alguns ícones assim, Bye,Bye Brasil!...é uma preocupação muito minha, porque eu quero continuar fazendo cinema e eu sei que eu só vou ganhar dinheiro fazendo cinema, se os brasileiros forem assistir aos filmes, então eu preciso alimentar ali, para colher ali na frente, e acho também que é um problema social, o filme trata disso, então quanto mais gente assistir o filme, mas a minha mensagem está sendo...

### **Preocupação social**

Não. A gente sabia que dali ia sair alguma coisa, sei lá eu tenho essa visão. Não vamos fazer isso porque vamos trazer essa mensagem para o povo brasileiro, não, primeiro era uma boa história, boa de ser filmada e que de alguma maneira ou outra ia atender aquilo que era nossa preocupação de dia-a-dia, cotidiana, sabe? Você convive diariamente com isso no jornal, pega lá agora esses Elias Maluco da vida, esses caras que dominam dentro de um presídio de segurança máxima... isso está direto, todos os brasileiros viram isso, quem não viu no jornal, viu na televisão, o cara dando risada. Você fica vendo isso, e a nossa idéia era falar sobre isso e a história dele trazia esse personagem, era exatamente isso, os burgueses usando dos mesmos artifícios que a gente acusa que os caras usam, entendeu? Questão importante por conta disso, mas primeiro e como criação sempre com a possibilidade de contar uma boa história e no meio a gente nossa, isso aqui está forte para caramba, os caras vão odiar, vão num sei o quê, ninguém vai ver, entre a gente assim, mas acreditando na história, na virada do processo de filmagem, depois disto colocado, você começa a se distanciar e a perceber, isso que fazem os críticos de cinema, eles pegam uma coisa que nunca viram e vão lá e, né? A gente não tem essa obrigação na verdade, nossa obrigação é ir lá e fazer, depois a obrigação dos críticos e dos ensaístas e pessoas especializadas é vê e escrever sobre e ponto, e continua a vida. Eu vou continuar fazendo e eles assistindo...

### **Existe um padrão de roteiro**

Não. Eu nunca li nada sobre roteiro. A gente fez faculdade, eu e o Beto, a FAAP e como tudo na vida a FAAP foi boa e má...eu nunca tive uma boa aula de roteiro...Então a parte técnica toda do cinema, que eu uso, que a gente usa, foi

conseguida através de experiência de trabalho, porque todo mundo trabalhou muito e também pelo Marçal que não é um roteirista, ele é um escritor, então a gente não tem a menor preocupação com catálogos de direcionamento de 10 minutos *plot point*, depois...isso antes eu nem sabia o que era, agora a gente tem os plots que são criados pela gente a partir de um sentimento, o sentimento de uma boa história, de coisas que funcionam como uma boa história. Os Matadores eu acho que ele demora para pegar, mas ele pega e vai embora, no fundo isso era bom para o filme, porque você vai ficando um pouco nervoso com o filme, só tem que tomar cuidado para não ficar chato, barriga e desinteressar o espectador, o próprio Invasor ele começa, ele explode quando entra o Anísio, até então ele é quase um guia pra você entender dali na frente, e demora um pouquinho para pegar, aí quando ele pega você entra em transe, e isso eu não sei se está dentro ou está fora, se alguém já fez, a gente nunca teve esse tipo de preocupação... os textos do Marçal sempre tem uma virada no final, nunca acaba direitinho, do jeito que você achou que ia acabar, nunca acaba feliz, as histórias não são felizes, muito pelo contrário, algumas são muito violentas e más, mas todas elas tem uma perturbação, uma coisa por trás daquelas palavras e isso é o que nos cativa na verdade.

### **Recurso financeiro X recurso técnico X estética**

Na verdade foi absolutamente única possibilidade. Esse filme custa 2 milhões e a gente precisa de 8 semanas, eu fiz análise técnica e vi que seria impossível, seria ideal fazer com 8 semanas, custando 2 milhões, construindo cenário, com equipamentos....com as melhores possibilidades técnicas. Quando a gente se viu preso aquilo, e também o nosso roteiro queria que fosse um filme assim...sujo, porque os personagens são maus, todo mundo é sacana, a cidade é horrível, cinza, cheia de

prédios, então vamos fazer vamos deixar do jeito que é. Essa coisa da cor, da mágica que a gente fez na pós-produção, ela estava dentro da idéia, só que a gente não sabia que ia conseguir atingir tão bem, isso graças ao Toca também, ao equipamento que a gente conseguiu utilizar de primeiríssima geração. Quando a coisa se transformou em 1 milhão, não podíamos construir nada, então vamos achar locação, a gente trabalhou, a gente não contratou gente para isso, porque era a única maneira de fazer. Tem que filmar em 6 semanas, a gente estudou bem o filme, inventou toda essa maluquice de equipe técnica, de equipamento, filmar em 16mm, ser tudo mais barato...tem mais de 40 locações e temos 41 dias de filmagens, era quase praticamente uma locação por dia, teve duas que foram duas em meio dia... a gente foi criando o filme, não dá para fazer plano e contra-plano, essa era uma das chaves da nossa negociação com o Beto, oh Betão, não tem plano e contra-plano, é um plano só, então se vira... então ficava duas horas pra criar o plano, ensaiar e aí fazia o plano três vezes que era o bom....fizemos umas 5 por 1. Algumas vezes foi mais, outras vezes foi plano único. Vários casos que tem pontuado no filme, o Beto não corta, quando a cena está boa ele não corta... então o ator fica lá, aquela coisa do Paulo no espelho que ele faz para a câmera, não tinha nada daquilo, o Paulo que inventou tudo na hora, porque o Beto não cortou, entendeu?

### **Novas cenas**

Quando você está no papel você imagina uma coisa, mas quando você está na rua, você tem a realidade, você tem aquilo e tem que transformar aquela sua idéia dentro das possibilidades, então você procura as possibilidades mais parecidas com aquilo que você quer, com o seu sentimento e aí trabalha dentro disto, então há transformações, às vezes acontecem pelas locações, mais pelo que se passa dentro

das locações, que a gente não imagina, o bar...o nível de profundidade daquilo que a gente tem ali, tem a trama do filme, mas tem um mundo, uma atmosfera onde estão acontecendo coisas. Essa coisa de filmar em locações com pessoas nos lugares é ótimo porque te trás uma riqueza de detalhes... a cena do Café na Mata, o cara que está tocando é o Alec, esse cara convive comigo em São Paulo desde 78, 79 paralelo e, ele desde quando a gente começou a escrever, eu achava que o som dele...O personagem do Ivam vive naquele lugar, eu conheço o personagem do Ivan eu, eu sei que ele vive naquele lugar, que são os caras meio mauricinho, que ouvem aquele tipo de música que o Alec faz tão bem... eu combinei, fui no bar 20 vezes, conversei com o cara, hoje é meu amigo, falei oh vou fazer o filme assim, é pouca luz, vamos incomodar o menos possível,vamos fazer uma filmagem aqui assim, a hora que for incomodar que é o diálogo entre os dois e tal eu faço as quatro horas da manhã, na hora que tiver fechando e foi o que aconteceu, cheguei um pouco antes dei uma ajeitadinha de luz aqui ali, só, marcamos as posições onde ele ia passar, demos uma ajeitada na luz e ficamos esperando... eu não paguei nenhum figurante, eles estão de verdade lá, e não são pessoas de mentira, são pessoas que realmente gostam daquele som, que dançam, que conhecem, são amigos e que chegaram, viram a filmagem e...quando você entrava no bar recebia o cartãozinho e um bilhetinho: estamos fazendo uma filmagem com os atores Malu Mader e Marcos Ricca, colabore com a gente, sorria e não olhe para câmera, aproveite sua noite, aí o cara entrava. Eu vi gente olhar aquilo e não entrar... eu vejo aquela cena e acho linda porque as pessoas não estão nem aí. Nem o Marcos, ficou super à vontade naquele lugar, seu personagem se sentiu realmente à vontade naquele lugar, então essa transformação, eu não sabia qual era o

som dele, mas gostava daquele som, eu transformei e viabilizei a filmagem dentro do lugar, com figuração natural, com a música que eu queria de graça.

### **Cena do UIKIU**

A cena ficou maior do que estava no roteiro...na verdade a gente precisava da intenção, eu precisava comprar um arma, aonde ele compra uma arma rápido, era na boca do lixo, era no centro da cidade naquelas boates da cidade... a gente achou, pô será que é lá, é tão óbvio ser lá, fomos nos bares, entramos, conversamos com as pessoas, fomos outros dias, aí um dia o Uikiu, é uma personalidade muito...ele sempre viveu na liberdade, a mãe dele é uma chefe de cozinha espetacular e ele é um playboyzinho moleque maluco, ele tem uma garrafa em cada restaurante daquele lá, e lá é um karaokê que ele ia e é um lugar que vão uns caras mais máfias, que tem grana, aquele lugar é caro, e tem as meninas de programa que também vão saindo dos lugares e vão pra lá, então 5 horas da manhã aquilo lá está bombando. Um dia nós estávamos procurando locação, oficial, eu, Beto, o produtor de set e ele, vimos vários lugares...aí ele levou a gente naquele lugar na liberdade, muito estranho, voltamos lá várias vezes, conseguimos de graça porque o cara é amigo do Uikiu...o Uikiu é um cara que canta, toca guitarra, desenha, é um artista completo aquele japonês e aí botamos ele para cantar lá. As pessoas que estão na boate eram pessoas que tinham ido lá..., tem umas pessoas que entram e saem e é verdade mesmo, não tem nenhuma marcação de figuração.

### **Cabeleireira**

No roteiro estava o parque de diversões, a gente procurou e tal, quase ficou lá, mas aí a gente ficou andando pela Brasilândia viu que no sábado a tarde as pessoas estão na rua, comprando, com lojas abertas....

### **Tem a ver com o Sabotage?**

Não, a gente mesmo, que nas nossas visitas, principalmente lá na Brasilândia que a gente filmou a maioria das outras cenas, a gente via isso...é uma outra cidadezinha, não precisava ser num parque de diversões que é um pouco clichê também, aí nós inventamos aquela cabeleireira... , foi maluco, a gente viu aquele lugar, oh que legal, a gente quer filmar aqui, a menina super timidazinha, simples, ficou meio assim, liguei na quarta-feira, ela ficou meio assim, liguei no sábado, ela hoje não, tem muita gente aqui, não precisava ser hoje, ela ah, não as três não, vem mais tarde, era o meu horário não tinha outra solução, ah então estou indo pra aí, fomos sem caminhão, todo mundo em carro para não chamar atenção no bairro, pouquinho equipe e fomos lá, e estava realmente lotado aquilo e a mulher tava trabalhando em um cadeira e a outra estava fazia e tinha, tem no DVD....em uma hora.

### **Trilha sonora**

Desde o começo a gente não queria um regente, amarrando todo o filme, a gente queria que fosse realmente quebrado, como é a cidade, como é o barulho, como é tudo...as músicas do Sabotage cabiam direitinho em alguns momentos e ele ainda fez outras, aí a gente não tinha grana mais nenhuma, acabou o dinheiro e ainda faltava a trilha, aí a gente começou a chamar e ver as coisas que a gente fez, clips, uma das músicas era do Paulo, 5 são do Sabotage, o Beto junto com a maquiadora tinham feito o clip do Tolerância Zero, que cabia a música perfeita, ficou ótima ali, aí o Beto tinha feito o Pavilhão 9 um tempão atrás, tinha feito uma coisa com os amigos do cara, conhecia mais ou menos e aí a gente se juntou com Instituto com a Y Brasil que tem...e a gente começou a mandar as músicas para ele, no começo eles assustaram, mas depois, eu falei se der certo depois eu vou fazer o CD para vender

comercialmente, aí esse dinheiro vai para vocês e era o que eu podia trocar com eles, aí todos os caras toparam, aconteceu, eu consegui fazer o CD, o CD teve uma promoção muito bacana, fora o Sabotage que teve uma promoção exagerada, maluca, eles inventaram um show que chamava A Invasão que era o Tolerância Zero, o Pavilhão 9 e o Sabotage. Tem o Professor Antena que o cara que fez a câmera, o fotógrafo...que toca no Professor Antena, eu conheço e peguei, pois tinha a ver com o filme e sabia que ia ser de graça, o Alec, pedimos pra ele um música dele, fomos na casa dele e escolhemos a música....depois a música tecno a gente foi lá no bar onde a gente filmou e tinha um cara e a gente conversou com ele, topou fazer e montamos o CD, a trilha, sem gastar nenhum tostão.

**São Paulo, 09 de outubro de 2002.**

## **Marçal Aquino**

### **O escritor**

Eu sou um escritor que trabalha com método completamente sem método a saber, na hora de criar minhas histórias, ao contrário quando você faz um roteiro, onde se 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, entra tudo em cena aí, você pode me dizer: pode não dar certo as vezes, você chegar no meio da história e não saber para que lado vai, mas eu vou lhe dizer, em 20 anos de literatura são raros os textos que eu parei por falta de caminho, não saber para que lado eu ia, todos os textos eu acabei encontrando, chegando a lugares onde eu não imaginava, O Invasor não foi diferente, 97, em agosto de 97, o Beto Brant estava rodando o Ação entre Amigos e estava estreando no cinema Os Matadores, então você veja que é tudo mais ou menos junto, Os Matadores foi feito lá em 94, começou o processo dos Matadores em 95.

### **Encontro com Beto Brant**

Em 91, eu lancei o livro *As Fomes de Setembro*, que era um livro bacana de contos, era minha estréia como contista e o Beto comprou esse livro, ele leu uma resenha no

jornal, e se interessou, dizia lá que os personagens eram assim assados, ele se interessou pelo livro e ele comprou esse livro e quis fazer um curta-metragem, ele queria fazer um curta sobre um dos contos chamado Onze Jantares. Então, ele foi procurar a editora para obter os direitos e a editora não tinha os direitos, porque eu nunca deixei direitos com a editora de adaptação, eu nunca pensei em trabalhar com cinema, eu sempre gostei de cinema, é bom frisar, desde menino eu vou ao cinema, mas eu nunca tive interesse em trabalhar com cinema, minha praia, minha casa é literatura, eu sempre briguei por isto, eu sempre quis ser escritor, a minha vida inteira, essa coisa toda não fazia muito sentido, então o Beto teve que me procurar para falar sobre os direitos e o curioso neste caso é o seguinte, eu cedi os direitos, primeiro que ele tinha uma imagem completamente diferente, ele conta isso, imaginava que eu era um cara velho, isso por causa das histórias que ele leu, imaginação dele, quando a gente conversou, eu cedi a ele os direitos do conto Onze Jantares e aí a gente ficou amigo, se aproximou, ele percebeu que eu conhecia cinema, gostava de cinema e a gente estabeleceu um diálogo de amizade sobre cinema que vem perdurando até hoje. A gente conversa muito sobre cinema, sobre os diretores que a gente gosta, vai ver filmes juntos, tem todo um diálogo. Nisso ele fica com o conto, eles fazem o roteiro, ele e um parceiro dele na época que era um fotógrafo, e o conto acaba não sendo transformado em curta-metragem. Em 94, final de 93 e começo de 94, ele estava procurando um argumento para um longa, seu primeiro longa, estava a fim de estreiar com um longa, tinha já feito os curtas, fez o Aurora, Dov` é Meneghetti e Jó, eu vi Jó nesta ocasião inclusive, estava finalizando, e eu mostrei para ele um texto que eu estava trabalhando, ou que eu tinha trabalhado pelo menos, chamado Matadores. Matadores era um projeto de uma novela sobre

pistoleiros de aluguel e etc. que eu acabei publicando como conto, eu comecei como novela, mas eu precisei parar o texto no meio e eu não consegui retomar este texto, ficou pela metade, essa é a grande verdade, eu publiquei ele como conto porque ele tem começo, meio e fim, chamam de conto então é um conto, saiu no livro *Miss Danúbio* de 94. Aconteceu o seguinte, o Beto gostou do conto, da história dos Matadores, eu cedi para ele os direitos, ele contratou dois roteiristas, Fernando Bonassi e o Vitor Navas. Eles trabalharam neste roteiro, fizeram dois ou três tratamentos que não satisfizeram ao Beto, e eu conversando com o Beto naquela ocasião, eu estava acompanhando o processo muito de perto, participava de leituras de roteiro e tal, falei para o Beto o que eu teria colocado na novela se eu tivesse levado ela até o fim, disse para ele, essa história seria assim...verbalmente, conversando com ele. É isso que está faltando, disse o Beto e aí eu entrei no processo, fiz um argumento com essas passagens, o Bonassi e o Vitor fizeram mais um tratamento do roteiro ajustando ele para essa história. Na seqüência em 95, 94 acho, nós fomos ao Paraguai, eu fui com o Beto ao Paraguai, e esse mergulho no Paraguai, um ano antes das filmagens, tem que ser 94, foi fundamental para o texto. Quando nós voltamos nós reescrevemos o roteiro, trazendo para dentro do roteiro elementos inclusive que não estavam previstos, que deu uma cor local ao filme, essa coisa de ir lá mesmo, por exemplo, aquela laçada que aparece no filme não era prevista, porque nós chegamos lá em junho, tinha a Festa da Laçada e aí o Beto incorporou isso ao filme, então tem uma série de coisas. Neste momento eu entrei como roteirista para ajudar ao Beto e reescrevi o roteiro, tinha uma noção de roteiro, porque eu sempre gostei de cinema, tinha curiosidade em ler roteiro, tive aula de roteiro na faculdade, mesmo que de modo incipiente, mas sabia o que era um roteiro, roteiro não era um

mistério para mim e escrever, e criar, também não eram, porque eu vinha da literatura, então, eu não tive muita dificuldade. A dificuldade era a seguinte, era a questão de linguagem mesmo, eu sei fazer isso em literatura, não sei fazer isso em roteiro, não sei enxergar isso em cinema, mas eu estava trabalhando ao lado do diretor e aquela clássica coisa, eu tenho uma cena que eu conheço, que eu escrevi e criei, e dizia para ele como você vê isso, e ele dizia eu vejo assim, assim assado e eu botava no papel, meu trabalho de roteirista é criar condições para ele realizar aquilo, pronto. Na seqüência veio o Ação entre Amigos, que era um argumento que eu tinha para um romance, que eu acabei não escrevendo, eu fiz durante 10 anos, anotações e pesquisa para um romance, que tinha como pano de fundo a ditadura militar, aquela história dos quatros amigos lá e tal, acabei não escrevendo esse romance. Quando o Beto termina Os Matadores, ele começa a procurar um novo argumento para filmar, eu mostro para ele uma pilha de livros de outros autores, falo para ele isso aqui dá cinema, não sei o que, ele não se interessa por nenhum deles, eu acabo falando do Ação entre Amigos, é isso aí, contei para ele uma sinopse....ele adorou aquilo, então foi feito O Ação entre Amigos. No processo do Ação entre Amigos começa O Invasor. O Invasor era uma novela que eu queria fazer, muito para responder algumas questões na época, três coisas importantes neste momento, 97, eu estava pensando nesta coisa da violência urbana, meus textos estavam passando muito por isso, que acabou desaguando num outro livro meu chamado Faroestes, tem lá uma coisa que é dessa época, mas enfim, O Invasor era assim, eu queria pensar um pouco essa coisa da violência urbana, no sentido de que tinha algumas coisas que eu estava vendo nas ruas, eu gosto muito da rua, a minha literatura vem muito da rua, eu estou na rua, eu sou pedestre, eu se quer dirijo, eu ando pelas ruas para olhar, a mágica vem dali, eu

estava meio....e percebendo que as pessoas estavam cada vez mais embotadas por essa coisa da violência, sabe-se que a violência existe, enfim paciência. Então, você via cenas e aquilo começou a mexer um pouco com a minha cabeça, mas em que nível está isso? Pois falam da violência a mais de 30 anos, mas como é que está essa coisa. Nesta ocasião aconteceu uma coisa interessante, eu fiz uma entrevista com o presidente de uma multinacional, era um brasileiro que tinha morado muitos anos fora e voltou como presidente dessa multinacional e, eu fui fazer uma entrevista de trabalho com ele como jornalista e perguntei para ele sobre violência, afinal ele era um executivo, e brinquei, porque aquela multinacional tinha o seguinte contrato, quando vinham executivos americanos para cá, o contrato de viagem deles previa que eles não iriam ao Rio, não podiam ir ao Rio por motivo de segurança, eu achei essas coisas curiosas, esses mecanismos... eu perguntei para ele sobre essa questão da violência e a resposta dele me surpreendeu, olha eu não tenho nada a ver com a realidade, eu vou de helicóptero da minha casa para empresa, os meus filhos vão para escola de carro blindado e de segurança, eu não tenho contado com a realidade, eu achei aquilo fantástico e fiquei pensando assim: mas vem cá a sua cozinheira é da favela, o seu motorista e guarda-costa são da periferia, ou seja não havia como evitar esse contaminação, não existe esse papo de não estar presente na realidade em que você vive. Então essa era uma questão pra mim, deixa eu ver como os pólos se tocam o centro e periferia, era um pouco isso e ai eu comecei a escrever esse livro, comecei a escrever a novela, era sempre livro para mim, nunca penso em cinema na medida em que eu estou escrevendo livro, comecei a escrever essa história, tanto é verdade que eu não sei o que acontece nas minhas histórias, que eu comecei a narrar na primeira pessoa com o personagem do Ivan, em tese é um personagem complicado

porque ele morre no final, para você narrar com um personagem que morre, ou você faz a lá Machado de Assis, mestre Machado de Assis que já fez, ou você está fraturando um estatuto literário, porque se o personagem morre ele não pode narrar. A não ser que ele esteja dizendo, estou deixando um diário, aquela coisa clássica...o meu personagem era simplesmente uma coisa de apreensão do mundo, era mostrar que ele não conhecia as pessoas que o cercavam, que ele não apreendia direito o mundo, olhava as coisas e as coisas iam se transformando, isso acontece muito, isso acontece muito no livro, ele olha uma coisa e aquela coisa não é o que ele está vendo. Isso acontece com o sócio dele, com a namorada que ele arruma, assim por diante, com o mundo, era um pouco isso, e para fechar essa coisa toda, eu estava escrevendo a novela e me veio uma coisa, eu sabia que era uma tema extremamente violento, sabia que seria um texto violento, sabia que também era um texto de um cinismo também violento, era um coisa cínica, ninguém prestava, essa era a coisa, digamos assim a chave do livro, e aí eu vi o filme do Michael Haneke na época, bem nessa época, sei lá eu estava escrevendo em pleno vapor e pensando nisso, gente eu não posso mostrar a violência, a violência no livro não aparece, não tem um tiro no livro, porque é tudo aludido tudo já foi, porque eu acho que é um pouco assim a minha percepção da realidade, as pessoas sabiam da violência, mas desde que não vissem a violência não tem problema, ah aconteceu no bairro lá, não sei aonde na periferia, essas questões, daí eu vi o filme do Michael Haneke que é *Violência Gratuita* no Brasil e lá tinha essa coisa que eu estava pensando na época, aquilo me pareceu uma iluminação. Ao ver o filme do Michael Haneke 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, então, o livro caminhou neste sentido, eu escrevi de agosto a dezembro e o Beto neste momento finaliza a rodagem do Ação entre Amigos e aí nós conversamos e ele falou e agora que você está fazendo, eu falei Beto estou fazendo um negócio chamado O Invasor, o que que é, contei para ele a sinopse, e ele ficou meio assustado, ninguém presta nesta história, eu falei a idéia é um pouco essa, aí eu mostrei o material literário que existia na época, existia um terço do livro, ele falou vamos fazer isso, eu parei o livro e nós fizemos o roteiro em 98, em 98 nós fizemos o primeiro tratamento do roteiro, em 99 fomos para o laboratório do Sundance, acho que já tinha o segundo tratamento do roteiro e eu parei o livro abandonei o livro, não queria mas fazer o livro, porque no roteiro foram solucionadas todas as pendências dramáticas, eu de certa maneira conduzindo a feitura do roteiro, resolvi todas as pendências de trama, eu sabia o segredo da história e aí caiu naquele negócio que eu falo do meu processo de trabalho, quando eu peguei o pedaço do material que eu já tinha escrito, bom, não tem a menor graça escrever isso de novo, já tinha acontecido

com o Ação entre Amigos, que foi um projeto que eu abandonei, bom não me interessei mas em escrever essa história, tanto é verdade que eu neste meio tempo fiz outros dois livros, *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos*, fiz três livros na verdade, *O Amor e Outros Objetos Pontiagudos* que é um livro de contos que saiu em 99, eu fiz o *Faroestes* que é outro livro de contos que saiu o ano passado e fiz uma novela policial que chama *Cabeça a Prêmio* que eu vou publicar agora em 2003. Isso tudo no intervalo entre *O Invasor* e *O Invasor*, eu só fui retomar *O Invasor* o ano passado, em 2001, com muita dificuldade, porque é aquele problema, eu conhecia tudo...

### **Produção**

Eu escrevo pouco, acontece que acumulei um material que eu vinha escrevendo, vinha escrevendo, aí eu finalizei o material, na verdade eu escrevo pouco, eu não faço mais do que um livro por ano, é que é coincidência de momento, eu tinha uns textos parados, contos e tem aquela coisa de como eu não sei, eu começo um conto e vou até um momento com ele...não necessariamente um bloqueio, mas eu posso abandonar e partir para outra história, aquilo...tem um momento assim que eu tenho 10, 12 histórias e quando eu vou fazer um livro, eu procuro reunir aquilo mais ou menos conceitualmente, no caso do Amor, eram histórias de amor, ainda que agudas, no caso de Faroestes eram histórias de violência, aí eu vou reunindo conceitualmente e pego essas histórias e termino, então é por isso que tem essa coisa, mas eu não considero que eu escrevo muito não, enfim, então o *Invasor* para mim, falei para o Beto, não tenho mais esse projeto, tenho outros livros na frente, vamos embora e o Beto estimulando, porque ele fica com um sentimento de culpa de aquilo teria matado o livro, até hoje tem essa relação e aí eu resolvi retomar *O Invasor*, com muita dificuldade, eu fiz mais um pedaço dele o ano passado e no começo deste ano eu

resolvi enfrentar, fazer o livro até o final, porque agora o que interessava era o desafio de não poder alterar o foco narrativo, trabalhar na primeira pessoa, eu não quis mudar, eu poderia fazer na terceira o que me daria a onipresença do narrador e eu poderia, por exemplo, mostrar mais ou menos o que o filme mostra, o desafio era não sair desse foco narrativo, então esse sujeito só pode falar daquilo que ele viu ou soube, então tem muita coisa que tem no texto que não tem no roteiro e filme, o filme tem muita coisa também que não tem no livro, então na hora de publicar a graça tava aí, o Beto falou vamos publicar um caderno de fotos, o editor falou vamos incluir o roteiro e aí então, entendi a mecânica, faz sentido, publica o texto literário, o roteiro e o caderno de fotos e aí você tem os três momentos dessa criação e pode compara-los, sendo que cada um deles tem uma identidade própria, ah, porque as pessoas dizem filme, roteiro, literatura, aí eu digo, não, livro é livro, filme é filme, são linguagens autônomas, eu nunca fui aquele cara que vai ao cinema vê adaptação de um livro e fala ah o livro era melhor, nunca, minha vida inteira nunca aconteceu isso, porque pra mim é muito claro que livro era livro e cinema era uma coisa autônoma, não comparo, ah gostei do livro, e gostei ou não do filme, já aconteceu de gostar do filme, sendo que o livro eu achava fraco, bom então basicamente nós fizemos isso aí, eu achei interessante lançar, porque teria a oportunidade de entender até didaticamente como seria esse processo de transposição.

### **Parceria no roteiro**

Eu sou o cara que comanda o roteiro, até porque sou eu que digito, sou melhor datilógrafo que eles, os dois ficariam um mês pra escrever uma seqüência, eu sento vou escrevendo, tenho essa coisa do domínio narrativo, você quando quer dizer algo, você sabe como dizer, a melhor maneira de dizer, pra mim é muito confortável pelo

seguinte, eu tenho o diretor do lado, nós vamos adaptar uma cena que eu conheço, eu enxergo essa cena de uma maneira que não necessariamente da maneira que ele enxerga e aí eu pergunto, é muito assim, é literal, Beto como você vê isso? Ele diz: eu vejo assim, assim assado e ponho na rubrica do roteiro, vou escrevendo os diálogos, e aí vai, o Renato entra muito como complemento, o Renato sempre tem assim, uma palavra bacana pra dizer, uma espécie de fiel da balança e, tem uma visão do Beto que eu acho muito bacana que diz assim: quando tem três pessoas pra você convencer, você tem duas outras pessoas pra convencer com suas opiniões, isso dá uma riqueza a visão que você tem daquele tema que você está abordando que é maravilhoso.

Eu noto o seguinte, eu não me lembro o número de tratamento que a gente fez no Invasor, acho que foram 4 ou 5 tratamentos, mexidas aqui, ali, pontuais, nunca houve uma reescrita do roteiro do Invasor, mudou a seqüência inicial, mudou aqui, mas acontece o seguinte, porque a gente conversa muito, discute muito antes de escrever, eu diria o seguinte que chega muito perto daquilo que será, que vai encaminhar para o set, do roteiro do set, então ...não fica se viajando, porque a dificuldade seria se o Beto me encomenda o roteiro, eu sento, eu tenho a obra literária que ele gosta e começo a escrever aquilo e num certo momento do roteiro eu tomo uma direção errada e tendo que voltar depois, da gente chegar muito perto do que se procura, do que se quer, não fica se tateando, porque de qualquer maneira se tem três vozes ali, e é sempre bom, porque pra mim, veja você, se estamos falando de um texto literário existente, pra mim aquele texto não tem mais mistério, eu já esgotei aquele texto, eu nunca quis adaptar aquilo pra cinema, eu nunca fiz como cinema e quem enxergou aquilo foi o Beto e é curioso até, porque na minha opinião o Beto se interessa pelos

textos menos cinematográficos que eu escrevo, porque tem textos meus que tem uma trama muito marcada e eu fico imaginando que aquilo poderia ser adaptável mais facilmente e aí vem o Beto com uma leitura completamente inesperada, esse é o texto, mas digo isso não é cinematográfico, mas eu enxergo assim, então é maravilhoso esse complemento de visões, acho que a parceria funciona muito por este viés.

### **Preocupação com a trama**

Eu como falei pra você, eu não tenho uma formação clássica de roteiro, eu dou oficina de roteiro com um profundo incômodo de estar ensinando o que eu não sei, e não é humildade não, eu não tenho instrumental teórico do roteiro, eu não tenho, isso foi curiosidade, fui atrás, fui ler, tudo bem, sei o que é um roteiro, mas daí a ensinar é uma outra história, é só um parênteses...o quê que é trama pra mim, eu sou o sujeito da trama, eu costumo dizer o seguinte, eu sento num restaurante tem um casal, eu me interesse por um casal conversando na mesa ao lado eu começo a bolar uma biografia para aquele casal na hora, bom, ela está contando que está grávida e o único problema é que ele é casado, e começa essa fantasia louca, isso aí bicho, é um ponto de partida para escrever uma novela se vacilar, porque daí já entra outra coisa, o pai dela é militar....é o momento mais maravilhoso que tem, porque eu vou lá pra dentro, eu saio daqui e vou lá pra dentro e fico mergulhado dentro daquela realidade, por isto, eu corro o risco de me perder na rua, essas coisas prosaicas...mas tudo bem, então é a trama que me interessa, porque a trama pra mim que movimenta a história, não me interesse em princípio por conceito, pode ser que exista algo que possa sair de um conceito, mas o conceito é muito tênue, você viu no caso do Invasor eu tinha umas questões lá, mas o que me interessou no momento foi a trama, o barato dos caras

lançarem mão da violência achando que podiam controlá-la, ou seja, contrata-se um matador e o matador faz uma coisa inesperada, quando ele mata e não sai mas da vida dos caras, sem ter aquela coisa da chantagem clássica, oh eu gravei vocês me contratando...na época, que eu tava criando esse personagem, eu falei como é que ele faz essa chantagem? Eu disse, ele é aquele cara folgado, ele empurra, ganha a vida às cotoveladas, ele vai entrando, é isso, por isto chamava Invasor. A trama me interessa num certo momento, muito mais que propriamente o conceito, o que se quer discutir do ponto de vista ideológico, o que me movimenta é a trama, a trama pra mim é o que conduz e permite que você faça os enxertos dos conceitos, das discussões que você quer ter, mas pra mim, tem que ter uma trama, e o Ação entre Amigos tinha um agravante, eu não queria, em momento algum, mesmo na época que aquilo era um projeto de um romance, nunca quis fazer um texto político, embora todo texto seja político, todo filme seja político, eu não tenho dúvida disto, mas eu tô dizendo...que não queria fazer uma obra no sentido político de discutir a época, o perigo de fazer aquela coisa sectária e tal, eu conheço o meu posicionamento, não me importo com isso, eu queria era falar do humano que está acima de qualquer época ou circunstância política. A história do Ação entre Amigos poderia ser transposta pro Vietnã, Americanos que foram pra lá foram traídos, tudo bem, o que eu queria era isso, o humano, e o Beto entendeu assim também e aí foi maravilhoso, porque daí, monta-se uma trama que se serve do passado histórico e político, mas interessa falar dos caras, a tragédia humana, no filme tudo no passado é apenas motivação para o que acontece no presente, o que interessa é a tragédia no presente e termina numa tragédia maluca, numa coisa inesperada.

## **Texto e filme**

Eu perdi um pouco a condição de fazer essa análise. Eu senti isso nos Matadores, eu me lembro assim, se emoção houve foi quando o Beto me chamou pra ver o copião dos Matadores, eu tinha ido ao set dos Matadores uma vez, um ano antes eu fui fazer as locações com o Beto, ajudei a escolher os lugares e me afastei, e tava fazendo outra coisa, não tem nada a ver com o filme e eu não gosto de set, já até falei pro Beto, eu não vou dirigir nunca, porque eu não tenho paciência de set, é muito demorado, eu sei que o filme acontece ali, que tem uma mágica ali, mas aquilo assim...é muita gente, é uma coisa fora de controle, não gosto de set, não, não é o lugar que eu fique a vontade e tenha prazer, então, eu não tenho a ver com o set, ver o filme pronto pra entender essa coisa como é aquele diálogo que você um dia bolou, aquela sensação de que um dia na sua casa, você sentou pegou um caderno e escreveu um negócio, aquilo fez com que aquelas 50 pessoas estivessem aqui hoje, essa coisa de Deus, eu criei eu nunca tive, a minha questão é de como eu vou ver na tela, então com os Matadores foi muito engraçado, eu acabei de ver os Matadores e aconteceu uma coisa sui generes comigo, pela primeira vez na vida, eu acabei de ver um filme que eu não sabia se era bom ou se era ruim. Em geral, eu acabo de ver um filme, e às vezes tenho uma preferência pessoal por aquilo, é bacaninha, mas não é tão bom, ou é muito bom, eu tenho normalmente uma opinião na hora, acabo de ver o filme e sei onde ele me impactou, no caso dos Matadores era uma coisa aloprada, eu acabei de ver e não tinha nenhuma opinião, era como ouvir um disco de balalaica, eu não entendi nada, eu não sabia se aquilo prestava ou não, se aquilo funcionava narrativamente, porque eu já conhecia a história e não sabia se ela tava contada direitinho, eu só fui ter o distanciamento pra ver os Matadores um ano depois, eu vi

várias vezes o filme e continuava com essa sensação assim, de estar muito próximo, sei lá, como ver seu filho tocar piano numa apresentação, você vai achar do caralho, é seu filho, mas você não sabe se o público gostou, quando a crítica começou a falar do filme, etc e tal, foi me ajudando a compor uma visão, mas eu só fui ver Os Matadores com um certo distanciamento um ano depois, a partir daí aconteceu um processo assim, eu vejo o filme, com mais naturalidade, porque se eu fosse só o escritor e alguém fosse fazer uma adaptação e eu fosse ver na tela, eu tenho a sensação de que seria mais fácil para eu ver distinções entre uma e outra, enxergar aqui esta melhor, acho que eu fui melhor aqui, os roteiristas não foram bem, olha eles resolveram isso aqui bem, eu poderia ter usado no livro, como eu estou muito próximo do roteiro, o tempo inteiro, eu não consigo fazer essa distinção, eu vejo como produto, sei quando está bem feito, acho que o Beto trabalha muito bem, mas essa coisa do autor, olha o diálogo que eu escrevi, eu não consigo ter não, é uma deficiência minha, acho que é aquela coisa do doceiro que não suporta o doce.

### **Consulta durante o processo de filmagem.**

Acontece. O Beto é muito democrático, ele divide muito as escolhas, começa a falar de elenco, no momento que a gente tá escrevendo o roteiro, rola muito essa coisa de falar o que você acha pra esse papel, que tal fulano, ou estou pensando em fazer isso, muda muito em relação ao texto original e o roteiro, então ele divide muito, o Beto tem muito essa coisa de compartilhar as escolhas e decisões dele, já rolou de no meio de uma filmagem ele precisar e pedir pra eu escrever um diálogo pra uma situação, nos Matadores eu fiz isso, no Invasor menos, embora o Invasor tenha sido o filme que eu mais acompanhei o set, acho que eu fui sei lá umas 5 vezes ao set, é um recorde, porque foi tudo aqui em São Paulo, porque quando o cara tá lá no Paraguai, eu digo

Beto, não posso sair de São Paulo, não tô podendo, o Ação teve uma parte muito grande também feita fora, lá em Camanducaia, quando filmou aqui em São Paulo, daí eu fui lá no set fazer uma homenagem a ele, receber dele uma homenagem, mas não é, o Invasor eu acabei indo demais ao set...o Beto tem essa coisa de dividir mesmo, ele pergunta, é uma parceria.

### **Problemas para resolver**

Posso dizer na fase de roteiro, tem uma situação clássica, porque eu me lembro, como existia metade da novela, essa metade da novela a gente adaptou em uma semana, em uma semana nós tínhamos metade do roteiro, porque era de certa maneira transcrever o literário pro cinematográfico, acabou a literatura estamos no escuro, então nós fomos prosseguindo, eu fui propondo, olha a história eu acho que devia ir pra cá, para lá, chegou próximo do final, nós não sabíamos qual era o final, e aí nós empacamos na verdade, nós ficamos uma semana para resolver qual era o desfecho do Invasor, aí um dia eu cheguei e falei, eu acho que o final, eu vou falar e vocês vêem o que pensam, se for bobagem ignorem, nós tínhamos até o momento em que o Ivam vai se entregar para a polícia....descobre que tem uma mulher plantada na vida dele, ele acha que conquistou essa mulher e acha... quando ele resolve dar um pira com ele, ele descobre que é uma mulher plantada e resolve matar o sócio e se entregar pra polícia, a partir daí nós não tínhamos, e aí é trama pura, que acontece aqui, eu achava que era um conto sem moral, em sendo um conto sem moral, eu disse bom, ele se entrega pra um delegado que é o Norberto, sócio do outro na boate, então os dois ficaram assim...porra é uma virada, eu disse é eu sei, baixaria, porque o público vai..., isso aí tem uma implicação. Em geral na narrativa clássica você tem aquela coisa da apresentação, conflito, solução, geralmente tem redenção, a

personagem padece que nem um cavalo durante o filme inteiro e no fim fica bonitinho, fica com a mocinha e tudo certo, e eu achava que não...e o Beto gosta dos finais que eu tenho nos textos, ele dá também finais na minha opinião inesperados pra cinema, Matadores, Ação entre Amigos, tem finais....ora o final do Invasor é radical, vai deixar com o público uma sensação de impunidade fodida, o que é isso senão o Brasil, então na hora teve uma coerência brutal, inclusive na hora, eu tinha uma pulga atrás da orelha, como é que o público reage a isso? O público de uma certa maneira....algumas pessoas vão ao cinema de uma certa maneira para recuperar a esperança na vida e quando você propõe esta fratura, que é o fecho inesperado, que é um fecho que inclusive acentua o caráter perverso da história, era uma escolha arriscada, foi uma coisa que eu propus na hora, os dois compraram e a gente embarcou nessa até o fim. Eu me lembro quando o roteiro do Invasor foi lido no laboratório do Sundance do Redford, um diretor americano perguntou pra gente se era uma comédia, por conta desse tipo de encaminhamento dos plots, para um americano isso é inconcebível, para os americanos os et` s vem do espaço no final, o presidente americano expulsam os et` s, eu já gosto daquilo que a gente perde o controle, porque eu acho que a vida é assim, a vida não é uma peça em três atos, não é mesmo, a vida é estranha, a matriz, a minha matriz literária é a vida e a vida prega lições que você olha....algumas pessoas dizem a vida é absurda, não, a vida não é absurda, a vida é a vida, o problema é que quando você tenta se apoderar pela via da ficção, você tem vários caminhos, você pode pegar e dar uma ajustada...o casal se ferra o tempo inteirinho e no fim fica junto, ou você pega e fala a vida é cheia de surpresas o casal não fica junto não...Então, tem esse nível de colaboração, me lembro disso no Invasor, não me

lembro de mais alguma coisa...tinha outras consultas, mas coisas muito pontuais, não é uma coisa.....

### **Mudança dos diálogos – Sabotage**

Isso era uma coisa que eu já sabia, isso era uma coisa que quando nós estávamos escrevendo o roteiro, eu tenho a consciência do fazer diálogo, eu sempre me interessei por diálogos, eu sempre achei que cinema brasileiro, por exemplo, em certa época teve diálogos muito pobres, ou eram diálogos excessivamente literários, e aí eu sempre fui atento pra isso, até por conta da minha formação de jornalista também, de ouvir o outro, vê como as pessoas falam, eu sou um cara que às vezes na rua ouço uma expressão acho fantástico, anoto, deixo essa expressão guardada pra no futuro usar num texto, porque quando você faz o diálogo com um grau de verossimilhança as pessoas automaticamente entram pra dentro da história...ah! as pessoas falam mesmo assim, isso pra mim é um dado de verossimilhança num bom diálogo, então, eu tava atento, no caso do Invasor nós chegamos a discutir esta questão, eu criei os diálogos todos, alguns são extraídos do livro literalmente, estão mantidos no filme, tem uma seqüência que eu considero exemplar, a seqüência que o Marcos Ricca conversa com o Alexandre Borges e o Alexandre dá a filosofia de vida do personagem...eles querem comer sua mulher...aquilo é o livro do jeito que tá no livro, foi transcrito pro roteiro e foi falado pelos dois, aquilo é o editorial do filme, ao passo que a fala do Anísio que a gente nem sabia de que jeito era esse Anísio, naquele momento nós não imaginávamos que seria o Paulo Miklos, o Beto ainda não havia decidido, acho inclusive que foi o último ator que ele escolheu, eu sabia que essa fala teria que sofrer ajustes, claro que quando você escreve diálogos pra um roteiro, eu sempre sei que o ator também vai entrar, ajustar, vai dar uma arredondada, às vezes

ele muda, ele põe um negócio e é ótimo, isso é construção mesmo, a construção da personagem vai passar pelo diretor, pelo ator. No caso do Anísio a coisa era mais grave, porque eu sabia que era um personagem da periferia, vindo da periferia que vai pra o centro, logo, a fala dele não é igual a dos caras, ele tem gírias que estão colocados no roteiro se você olhar, de maneira tênue, mas tá lá dito a intenção do que ele vai dizer, quando o Beto incorpora ao Invasor o Sabotage, foi uma grande oportunidade, porque o Sabotage é o homem da linguagem, é um rapper, então é um cara que domina essa linguagem, veja você, eu teria que fazer um laboratório numa favela de 3 meses no mínimo pra poder....trabalho sociológico, ir lá e anotar, e ainda corria o risco de anotar coisa errada, não pegar bem a sintonia, ao passo que você tem o elemento vivo no set, falando daquele jeito o tempo inteiro e mais um artista da música que vai dialogar com outro artista da música, que é o Paulo Miklos, quando isso aconteceu, o Sabotage foi a tecla sap do Invasor, e dizia-se pra ele, Sabotage a intenção do cara é dizer vou te matar por exemplo, aí o Sabotage dizia assim, vou fazer você, uma coisa assim, então ele trouxe isso aí a ponto de num certo momento eu ficar com medo, eu cheguei a comentar com o Beto, Beto o único cuidado, porque o Beto me consultou e disse que o Sabotage tava filtrando todos os diálogos do Anísio, excelente, ninguém melhor que ele, o único detalhe é tomar um pouco de cuidado, porque o Paulo Miklos é uma figura conhecida, a gente sabe que ele não fala assim, então o perigo é caricato, a caricatura, o único risco, porém ninguém esperava esse banho do Paulo, porque o Paulo entrou de tal maneira no personagem que você compra ele, tranqüilamente, a ponto de algumas pessoas na rua dizerem...sabe por que o Paulo Miklos fez aquilo fácil fácil, porque ele é assim, uma das maiores inverdades, porque o Paulo não é assim daquele jeito, veja que confusão que o Paulo

gerou, a força da interpretação dele provoca esse tipo de coisa...é uma espécie de entidade, o Anísio é uma entidade no Paulo, um cavalo...desceu no Paulo, e o Paulo não é um ator com formação técnica e era um universo muito estranho, contracenando com dois grandes atores.

### **Anísio engraçado**

Isto é um dado que nós sabíamos também disso, eu me lembro que durante o set, uma vez que eu tive no set, alguém me chamou e disse, não era pra ser ameaçador? O personagem do livro é ameaçador, no roteiro também caminhava nesta direção, ele está ficando muito engraçado, tem alguns momentos que está todo mundo rindo, aí eu cheguei a ver o material lá na hora, teleassist, mas eu só tinha condição de avaliar a carga desse personagem com o filme pronto, e o Beto tava no comando, o Beto tava sabendo o que estava fazendo, eu conversei com o Beto algumas vezes, mas eu me lembro que eu não cheguei a falar deste assunto, porque era uma coisa que não preocupava o Beto, dele ficar engraçado, porque o personagem, na medida em que se escolheu o Paulo Miklos, na medida em que se escolheu pra ele um certo comportamento que ele...incorporou ali e tal, é um personagem, e eu num certo momento vendo o material, eu vi que ele continuava ameaçador, alguém duvida...na verdade, os dois "playboys" não tem como lidar com ele, ele é um...uma coisa esquisita, então, essa preocupação do personagem ser diferente nunca tive, pela mesma razão que eu não tive quando da adaptação. Acho que o personagem ao ser engraçado torna mais sinistro a trama toda. Eu me lembro de umas pessoas rindo no cinema, acho que foi em Brasília, que foi a primeira vez que eu vi inteiro, rindo nervosamente, então eu falei OK, o cara é engraçado sim, mas você sabe que quando abrir a porta, na saída do filme, ele vai está lá fora porque ele existe.

## **Realidade**

Para mim o ponto de partida é muito simples, eu não escrevo uma ficção alucinada, aquela em que neguinho voa....nada disso, a minha ficção é colada na realidade. A minha única preocupação é se eu estou propondo uma trama e tenho você como personagem, eu fico pensando...será que ela faria isso, procuro entender qual é a motivação do personagem, isso no momento da criação...o grau de realismo que o Invasor ganha, está evidentemente ligado a gênese dele, essa coisa da realidade e tal, mas está muito acentuada pela linguagem adotada pelo Beto e aí não é...eu não tenho nada a dizer sobre isso, né? O Beto escolheu esse tipo de linguagem, tipo de câmera, tipo luz ou falta de luz, mas que isso, 100% locação, não existe cenário, aquilo tudo existe, aquele bar, aquelas pessoas, entrar numa boate sem figuração com Malu Mader e Marcos Ricca e dizendo, Oh! nós estamos fazendo um filme aqui, vocês querem participar, basta assinar um termo de uso da imagem e não olhe pra câmera por favor, então, isso dá um grau de realismo, de hiper-realismo ao filme, que potencializa essa ameaça que representa o Invasor, mas não era uma coisa....claro que quando se faz o Ação entre Amigos, você quer dizer pro espectador...o pacto que você tenta fazer com o espectador, é o mesmo que eu tento estabelecer com o leitor, eu estou contando uma história para você que aconteceu, essa é a idéia da ficção, sabendo que é ficção, mas eu quero que você acredite, que você pare pra pensar, eu quero isso, veja você, nós tínhamos um negócio colado na realidade atual, sabendo que afeta a todos, que é a violência e mais do que isso, o diretor vem e faz uma espécie de documentário da realidade como pano de fundo, claro que o grau do realismo do Invasor ia ser potencializado. É uma preocupação no sentido de que eu quero que você acredite que aquilo pode ter acontecido, o melhor leitor é aquele que

acaba de ler o livro e fica com uma pulga atrás da orelha, dizendo será que aconteceu?... então, essa coisa do grau de realismo, sim os textos são realistas, nenhum dos meus textos é fantasioso, embora sejam ficcionais, mas eu quero que você, minha espectadora e leitora, compre-o como se tivesse acontecido, pelo menos do ponto de vista de possibilidades. No Invasor isto se agrava, se potencializa se torna um paroxismo, por conta destes elementos cinematográficos, que é a linguagem, as interpretações, mas que é o fato de não ter cenário, só locação, isso se torna incômodo a bessa...eu diria para você o seguinte, o espectador do Invasor fica tão preocupado com isso, que ele às vezes tenta ver se ele não aparece no filme, na rua, se ele não estava lá, porque é tão real, será que eu não estava passando junto, naquele ônibus ali, entendeu? É um pouco isso.

### **Do Roteiro à literatura**

Pra mim foi uma novidade. Eu espero não repetir esta experiência, tanto que no momento tem um texto meu que o Beto é tarado pra fazer cinema com ele, mas ele tá quieto, está se segurando, ele falou, faça o livro, não tem conversa, você vai fazer o livro primeiro...De fato se a gente parar agora e fizer o roteiro, eu não vou fazer o livro.

### **Parceria**

Então, o Beto vem aqui de vez enquanto e ele fala assim, deixa eu ler algumas coisas, aí eu mostro os contos....eu não tenho problema com isso, da mesma maneira que você, se você me pedisse pra ler um original meu, em andamento, eu não tenho esse segredo, que a maioria dos escritores tem...ah eu não mostro antes pra não quebrar o encanto, eu não tenho essa coisa, eu mostro pra você, é isso que eu estou fazendo, aonde vai não tenho condições de falar pra você, mas é mais ou menos isso que eu

estou fazendo. O que acontece com o Beto é o seguinte, a gente se deu muito bem. Eu acho o Beto um belíssimo artista, essa é a grande verdade, eu acho o Beto...seguramente o Beto é um dos talentos desta geração.

Eu acredito que o Beto tem um projeto cinematográfico na cabeça, tem um instinto artístico muito pronunciado, vem cá, quem é que ia cismar que o Paulo Miklos ia ser ator, se me dissessem hoje que alguém ia contratar o Paulo Miklos para fazer um filme eu ia achar loucura, ainda mais para um personagem título, não tem escapatória, se ele for mal, o filme vai mal. E o Invasor de uma certa maneira, se você quiser uma análise, na minha opinião como espectador, eu diria que o Invasor é o filme da maturidade artística do Beto, é o momento onde ele de fato está no auge das suas possibilidades criativas, porque ele pega, porque eu acho que quando um artista chega a esse ponto, na minha opinião, quando o artista transforma os obstáculos e coloca os obstáculos a favor dele, o que aconteceu com Invasor é típico, era um roteiro originalmente orçado acho, em 2 milhões e pouco e, foi feito com 700 mil e aí tudo que era obstáculo, que poderia ser problema, foi colocado a favor do filme, foi colocado a favor...só um artista no pleno domínio de suas possibilidades consegue fazer isso, então para mim, o Beto é um artista muito interessante, tem essa coisa dele gostar do universo que eu abordo, não me pergunte porque, você teria que perguntar pra ele, o que é que realmente inquieta ele naquilo, tem uma mágica bacana nessa coisa da leitura cinematográfica que ele faz do texto literário...uma vez nós estávamos num almoço e a irmã dele perguntou pra ele, como é que vocês se conheceram mesmo, aí ele contou a história daquele conto que eu falei pra você, Onze Jantares...ah tinha o Onze Jantares que eu queria fazer, e a irmã perguntou como é esse conto e aí ele contou o conto, e eu fiquei estarecido, porque não era nada

daquilo, era a leitura dele, com todo o repertório dele, com a maneira de ver o mundo, com que aquilo provocou nele....bem então é fascinante, leitura...eu tenho a leitura do livro que eu faço, do que eu quis dizer, a partir do momento que o leitor pega aquilo, tudo é possível, interpretar aquilo como metáfora sobre a fome, e eu tô querendo falar de outra coisa, mas não importa a riqueza da literatura é isso, e o Beto tem isso, o Beto enxerga...tanto é verdade que...eu não tinha pensado nisso, mas olha só, quando eu contei a sinopse do Invasor, quando eu contei verbalmente numa festa, eu falei, olha são três sócios, tem um impasse, eles contratam um matador, o matador mata o sócio, só que não sai mais da vida deles, e aí o cara avança,...ele ficou assim, nossa meu Deus que gente ruim, puta ..., ele chegou a falar pra mim, puta eu não quero filmar isso não, aí eu falei, mas eu não estou escrevendo pra você filmar, eu estou escrevendo um livro....mais tarde, ele lê aquela mesma história, mas só que daí na página, com estilo, a linguagem...aí ele diz é isso que eu quero fazer, ou seja, o Beto enxerga muito na literatura. Eu tenho a sensação de que o Beto, independentemente de qualquer coisa, vai estar sempre ligado a bases literárias. Não fosse a estréia dele no Aurora baseado no Céu em minhas mãos, ele tira um pedaço e faz um filme, então mostra...então o Beto é um cineasta que se liga muito nesta coisa literária, de ler um livro e entender as possibilidades de ele dialogar com aquele livro através do cinema, isso pra mim é a grande mágica dessa história toda. O fato dele se interessar especificamente pelo meu universo, não entendo direito, entendo que ele goste daquilo, bacana, vamos ajudar ele a fazer cinema, mas não sei as razões que o faz gostar do que eu faço. Ele gosta da minha literatura, é meu fã, disso isso por escrito, isso é maravilhoso, pronto.

## **O Invasor e O Amor e Outros Objetos Pontiagudos....**

Em 98 nós escrevemos o roteiro do Invasor, quando nós chegamos no começo de 99 o Invasor ainda era o nosso projeto, tanto é que nós fomos para o Sundance, pra oficina de roteiro com o Invasor, fomos lá ouvimos os que os caras tinham a dizer, incorporamos alguma coisa, muito pouco, tinha muita incompreensão da parte dos americanos em relação a este roteiro. O laboratório foi muito bacana porque se falou de cinema 24 horas, mas do ponto de vista de mexida do roteiro foi muito pouco, nós tínhamos muito fechada àquela história, era uma história incômoda, uma história negra, pesada. Na seqüência eu vou publicar O Amor e Outros Objetos Pontiagudos, e eu tive uma idéia, eu vou pedir ao Beto pra escrever a orelha desse livro, já que ele tem tanta relação, tanto vínculo com a minha literatura, vou pedir a ele se ele quer fazer a orelha do livro, entreguei pra ele, ele ficou honrado e tal...aí o Beto vai e leva os originais do livro. E eu conheço bem o Beto, nossa convivência já está mais... de 10 anos convivendo, essa coisa de um enxergar o outro, ele também me conhece e sabe o que eu estou pensando....o Beto me liga, numa segunda-feira de manhã, ele me passa a orelha do livro, ele vem aqui com a orelha do livro pra eu ver o que que eu achava, perfeito, mandei pra editora, mais ou menos nessa ordem, e numa segunda-feira ele me liga...e não é típico dele...precisava conversar uma coisa com você, eu ok Beto vamos lá, ele é, mais eu tenho que ir aí. Quando ele fala, eu tenho que ir aí, eu me preocupei, ele não gostou do livro, e não tem como escrever a orelha, eu pensei isso, pode ser paranóia minha, mas enfim, ele não gostou do livro...bom o livro não está pronto, está em processo, eu acabei até acrescentando um conto e tirando outro, depois da leitura dele, bom sei o que aconteceu, ele leu não gostou, não está afim de fazer a orelha, porque ele não vai dizer que não gostou numa orelha, mas está sem

jeito e vem aqui pra...o Beto é tão informal, ele vir aqui, uma característica importante do Beto é que ele é informal, quebra qualquer formalidade. Bom, aí ele veio aqui com os originais na mão, nós sentamos no meu escritório, e ele me diz assim, nós não vamos fazer o Invasor, nós vamos filmar uma história deste livro aqui. Bom eu pensei, bem... tem 11 histórias, 10 histórias daí são plenamente cinematográficas, fiquei pensando mentalmente, essa dá.....só uma que eu acho que não dá, que é *Sete Epitáfios para uma Dama Branca*, acho que não dá pra filmar, porque tem todo um discurso interior do personagem, ele falou, é essa que eu quero fazer. Aí eu falei, mas isso não é cinema, não enxergo cinema aí, ele falou, mas eu enxergo. Então, a gente pára o Invasor, ele vai pra Monte Verde fica lá uns 10 dias, trancados, confinados, escrevendo o Amor...daí o Beto começa a trabalhar este roteiro e o Invasor, ele abandona o roteiro e fica pra ser feito depois...havia uma coisa no Beto dele ter feito só filmes de ação, vulgo chamam de filme de ação, e o Beto inquieto como artista queria ir pra outras paradas, queria visitar outras....existia uma história de amor ali, com toques dramáticos, é um conto que eu gosto muito e ele também....aí neste momento o Invasor ganha o prêmio de baixo orçamento, então o Invasor volta. Em paralelo, aconteceu um processo assim, o Beto e o Renato, eu não fui, não pude, eles foram pra Tocantins buscar locações pra esse filme, entender essa coisa de hidroelétrica e tal, e os dois deram uma pirada lá, uma pirada feia lá, significa o seguinte, eles se defrontaram com aquela realidade e aquilo mexeu muito com eles...seria o momento pra se rever o roteiro, não dramaticamente em termos de trama, mas em termos de ambientação, em termos do que se quer discutir, tinha uma questão ecológica que entrou e tava muito presente nos dois e eles me chamaram quando voltaram de viagem e me disseram tudo isto. Eu disse, eu acho o seguinte, eu

continuo firme no meu conto, tudo isso que vocês estão falando aí, pessoalmente eu não vejo nada de novo nisso, essa coisa de discutir ecologia, Brasil devastado, este tipo de conversa não me encanta não, mas posso ajudar vocês a fazerem o roteiro. Eles mexeram no roteiro, voltaram o roteiro numa escaleta e aí virou um negócio... que na minha opinião daria um bom documentário sobre devastação no Brasil central, não um roteiro e aí foi deixado de lado, e aí a gente começa a pensar em outras coisas, até que nós estávamos com projetos em andamento, uma série de histórias que o Beto gosta e quer adaptar e não sei o que, quando o Beto vem com a idéia de retomar o Amor....mas com uma outra clave, então, hoje existe um roteiro com esse nome o Amor...e reuni 5 contos na verdade, 5 episódios, todos falando de amor, de alguma maneira, claro...de amor de uma maneira...e o elo entre eles é o fato de discutir relações, relacionamento e uma dessas histórias é o conto Sete Epitáfios....que volta para sua forma original, adaptada diretamente do conto, então, esse é o projeto que está sendo trabalhado, que acabamos de escrever o primeiro tratamento, a umas duas ou três semanas aí...Os episódios não estão no mesmo livro, tem dois contos do livro Faroestes e de novo os dois menos adaptáveis, o Beto gostou e adaptamos, tem um conto que está num livro que sai o ano que vem, numa ontologia que é inédito, chama Lábios que Beijei, e um conto que é inédito em tudo, um conto que eu escrevi o ano passado e talvez eu nem publique. Então, na verdade só um do livro O Amor.....

### **Roteiro e filme**

Você vai encontrar seqüências no filme que não estão no roteiro, porque ele chegou no local, olhou a realidade e falou isso aqui interessa pra mim e trouxe pro filme, eu te dou um exemplo, tem toda uma seqüência no cabeleireiro que... aquilo ali não está no roteiro, aquilo ali é... eles gostaram do salão do...o Sabotage entrou, sugeri isso e

aquilo, e na hora cenas de improviso, porque o Beto é muito dado, ele gosta muito dessas coisas, deixar o ator compor o personagem, isso é uma característica do Beto, alguém mais instrumentalizado do que eu num certo momento vai analisar o trabalho do Beto e certamente vai apontar essas características, mas para mim parece isso, ele tem essa coisa de contato com a realidade, essa coisa com a realidade e a realidade aí interessa a ponto de incorporar coisas que não estavam previstas.....

### **Papel social**

Eu acho que o livro tem que ter esse caráter de indignação, acho que livro, filme, disco, ballet deve ansiar por isto, se não, não faz muito sentido, eu não quero fazer entretenimento, puro e simples, de passar umas horinhas me contando uma farsa, eu não quero, já que eu estou falando de realidade, vamos falar sério, e aí a ficção está solta e você pode bolar umas coisas bem maluconas, mas os caras falam, mais isso é possível, e aí dá medo, ótimo. Eu disse ao Beto, as pessoas saem do Invasor em silêncio, é incômodo. A primeira vez que o invasor foi exibido em público foi lá em Brasília, no Festival, claro que lá temperatura de Festival você quer saber...aí começa o filme, tem uma piada que você colocou lá, ninguém riu, aí você fala caraça, o que que aconteceu, a piada não rolou, e era uma piada que eu pessoalmente gosto, num puta clima, o Ivan vira pro Giba e pergunta o que falta descobrir sobre você...acontece que o pessoal não ri...(Marçal lê a passagem do livro), aí riram quando o Paulo Miklos entra pela primeira vez, houve uma empatia...quando apareceu o Sabotage, aplaudiram em cena aberta, aí eu falei, o Beto ganhou o público, e quando acabou o filme os aplausos foram protocolados, meia dúzia de aplausos, eu gelei, puta não gostaram do final...mas não era, você via as pessoas saindo, estava todo mundo chocado, impactado, sabe? E daí lá fora, começaram a surgir os comentários, a gente

estava na porta do cinema e as pessoas começaram a falar, comentar...e aí eu vi que isso é uma marca do filme, mesmo na pré-estréia, onde é festa, clima de festa, ninguém desgosta de um filme numa pré-estréia, porque geralmente são os amigos e é uma festa, aí lá fora no vinho, bacana o Paulo, mas estava todo mundo muito tenso.

### **Amores Perros**

O roteiro de Amores Perros teria dificuldade entre os americanos, eu gosto de Amores Perros, eu acho que um problema sério do filme episódico, que é a temperatura diferente das histórias, aquela história do meio, na minha opinião, do cachorro que entra no assoalho, aquela história na minha opinião não está a altura das duas outras.....entretanto é um puta filme, foi um impacto para mim, foi muito impactante porque quando eu fui ver Amores Perros, eu não tinha muita informação sobre o filme, eu não leio a crítica do jornal antes de ir ver o filme, porque os críticos brasileiros de modo geral tem o costume de contar a trama, o cara da folha outro dia escreveu, se você vai assistir o filme pare de ler agora porque eu vou contar o final...e contou, acho isso irresponsável, então eu não leio, só depois, para comparar, ver os que os caras acham...e aí eu fui assistir sem informação, então eu fui pego de uma forma muito impactante, eu fui apanhado de uma forma muito forte. E aí tem toda uma história do cinema latino num certo momento, tem E Sua Mãe Também....que eu gosto muito, tem os filmes argentinos que eu acompanho de perto, existe uma...sabe qual é a ligação, estamos falando da realidade, todos estes cinemas estão visitando a realidade de seus respectivos países, a nossa realidade hoje, ao passo que o cinema americano, você não tem uma realidade, a realidade mostrada nos filmes americanos não é realidade e não precisa ser invasão de marcianos não, eles conseguem uma coisa na comédia trivial que é prática, ela não é real, você sabe que aquelas pessoas não vivem

assim, é uma fantasia, é Hollywood mesmo, são raros os filmes que descem ao chão, vão fazer a coisa crua, não fazem, via de regra não fazem, 90% dos filmes americanos de corte realistas, mostram uma realidade que não é a realidade, ao passo que nós aqui latinos, por alguma razão, nesse momento, todos se voltaram para a realidade, acho até que por uma forma de refletir as preocupações que eles tem, que esses artistas tem com ela. A Beatriz Jaguaribe que é uma pesquisadora do Rio, ela está fazendo um projeto que junta o Invasor e o Amores Perros. Eu não sei muito bem qual é o eixo, mas parece que ela vai cruzar os dois roteiros, o projeto está sendo apresentado para a bolsa Vitae, não sei se vai rolar, ela me mandou um trabalho anterior dela, ela se preocupa muito com essa coisa da violência, mas não sei o que vai fazer direito, mas certamente vai esbarrar nesta coisa que você falou, porque essas cinematografias estão mostrando a realidade desta maneira, é o momento, de constatação destes artistas, que coincide, não é um movimento, acho que não dá pra se falar de movimento estético...

### **Diálogo na geração 90**

Não existe conversa, acho inclusive estranho quando me colocam nesta geração 90, porque inclusive o critério de junção desta turma é variado, não é etário, não é temático, o único critério é que essas pessoas estão escrevendo no mesmo momento. Então, porque se falar nesta discussão, eu já vi gente analisando, algumas coisas eu acho equivocada, algumas eu acho correta, ilumina o que eu penso, mas não há esse diálogo, grosseiramente falando, cada um faz como pode aquilo que acha que é, e vai fazendo, eu digo claramente para você, eu não sei porque que eu escrevo as histórias que eu escrevo, tem algumas coisas que me incomodam e aí eu vou refletir sobre isto, e uso a ficção para fazer este tipo de coisa...

### **Termômetro**

Eu tenho amigos que lêem as histórias para mim e comentam, e comentários que eu acolho muita coisa, porque às vezes as coisas estão debaixo do seu nariz e você não vê, às vezes você está escrevendo um negócio e está errado e tem uma informação factual errada, eu sei lá....agora, não é um critério de qualidade, mostrar o meu livro para uma pessoa não significa que ele vai me dar um imprimátur, está liberado... um crítico pega o livro Faroestes e faz uma análise positiva do livro e envoca com um dos contos e diz que não devia estar lá e fala que na segunda edição eu deveria retirar, no entanto, 90% das pessoas que lêem este conto gostam... então, eu prefiro ser o meu leitor, o que me agrada de verdade, isso aqui eu acho bacana, eu publico...eu não vivo de literatura, eu sou redator free lance, eu trabalhei na imprensa...eu não tenho problema hoje pra publicar, a rigor eu nunca tive muito problema, eu tive dois originais recusados na minha vida...

### **Roteiro Original**

Publicação do roteiro original, só tem sentido se fosse assim...o roteiro dos Matadores não existe mais...

### **Originais**

Aqui está o Invasor escrito a mão, eu escrevo a mão... isto é para diferenciar dos textos que não são literários, que eu faço no computador.... até para diferenciar o que é sagrado e que não é sagrado.

### **Última cena**

Para o Beto é a inocência, de uma juventude que precisa acordar pro mundo...

**São Paulo, 18 de outubro de 2002.**

## Considerações Finais

Chegamos ao final deste trabalho. Ao procurar compreender o processo de criação artística do filme *O Invasor* um mundo de possibilidades despertou. A riqueza da criação em arte abre caminho para uma diversidade de focos de análise.

Analisar uma obra de produção recente, no calor de seu tempo, foi um grande desafio. A ausência de análises consolidadas diminui os parâmetros comparativos de avaliação. O tema desta dissertação é uma aposta pessoal e reflete o meu ponto vista.

*O Invasor* chama atenção pelo seu conjunto. Uma narrativa bem amarrada, uma direção de atores bem cuidada, uma fotografia ousada, uma mistura de linguagem (vídeo e cinema), e tantos outros elementos ressaltados ao longo deste trabalho.

O conteúdo da história de *O Invasor*, ao tratar do entrelaçamento das classes sociais pelos seus piores extratos (ganância, violência, individualismo, ausência de ética), escancara mais uma das facetas que o capitalismo pode exercer

em uma sociedade e dilui ainda mais as perspectivas de se alcançar uma sociedade mais justa. O inferno é aqui mesmo. A película registra uma história ficcional tão verossímil que, ao final do filme, nos deparamos com uma grande questão: qual é a nossa participação nisto tudo?

**BOOM!! A BOMBA VAI EXPLODIR  
NINGUÉM VAI TE ACUDIR  
SOCIEDADE DESTRÓI SUA VIDA  
CAPITALISMO POR AQUI SUICIDA<sup>88</sup>**

Gostaria de, mais uma vez, ressaltar o fator financeiro na construção de *O Invasor*. Não tenho dúvidas de que o fato de Beto Brant dispor de pouco dinheiro obrigou-o a aguçar o seu processo criativo. Ao contornar as dificuldades impostas pelos valores orçamentários foi encontrando novos caminhos e possibilidades estéticas.

Durante as entrevistas, todos falaram muito das estratégias encontradas para driblar a falta de dinheiro e do imenso desafio de filmar uma história que acreditavam ser preciosa. O que existia era um desejo de fazer cinema, e foi desta maneira que o caráter singular do processo de criação de cada um dos artistas envolvidos nesta produção surgiu.

O chamado “cinema da retomada”, estruturado sob as rédeas da lei do audiovisual, vem sendo marcado por um apelo comercial que encontra ressonância em filmes que se aproximam dos padrões hollywoodianos. O cinema brasileiro atual vem apresentando, pelo menos em produções de maior sucesso, não somente altos custos

---

<sup>88</sup> Refrão da música *Vai Explodir* do Pavilhão 9.

nas produções, como uma acomodação estética, pautado em fórmulas convencionais da indústria cinematográfica norte-americana e/ou em estruturas já experimentadas pela televisão<sup>89</sup>. Existe, hoje no Brasil, pouco espaço para o cinema de “*revelação*”, para empregar o termo utilizado por Beto Brant ao falar sobre o seu processo de criação em cinema. Aquele cinema criativo, provocativo, inteligente, experimental que tanto nos engrandece e nos faz refletir.

Não estou aqui propondo amarras ao cinema brasileiro. Toca seabra, diretor de fotografia, fez crítica feroz aos dez mandamentos de realização do movimento Dogma 95 por impor regras no processo de criação. Concordamos que a criação artística se funda pela liberdade de expressão. Mas o Dogma 95 ganha força ao propor um cinema de baixo custo, e principalmente por colocar em xeque a tendência cada vez mais agressiva da indústria cinematográfica de priorizar o lucro à criação.

A ausência de recursos obriga o artista a novas idéias, a encontrar caminhos para a realização de sua obra. *“Trabalhar com pequeno orçamento é uma garantia contra o academismo. A qualidade artística de um filme está, por vezes, em proporção inversa aos meios empregados. Se filmar num mercado, no meio da multidão, minha imagem balança, passantes dão uma olhada para a câmera, há um monte de imperfeições técnicas. Mas capta-se, ao vivo, coisas extraordinárias,”*<sup>90</sup> afirma Eric Rohmer.

Beto Brant comprovou que mesmo com pouco dinheiro é possível realizar um cinema de qualidade técnica e artística. *O Invasor* é um filme singular no cinema brasileiro da atualidade por romper com uma tendência. Serve de parâmetro para que

---

<sup>89</sup> Em 2003 a participação da Globo Filmes no público dos filmes brasileiros foi de 92%. Fonte: Filme B.

<sup>90</sup> Trecho de entrevista do cineasta Eric Rohmer à revista francesa *Télérama*. Tradução de Jorge Coli em artigo intitulado *Radical Trash* publicado na Folha de São Paulo de 21 de setembro de 2003. Entrevista na íntegra através do site [www.telérama.fr](http://www.telérama.fr).

se aposte em políticas de incentivos à produção de filmes de baixo orçamento, como forma de estimular o aparecimento de novos cineastas. Condição esta, essencial para a consolidação da cinematografia de um país.

*O Invasor* é o que se pode chamar de uma expressão artística, por estabelecer uma relação de unidade entre forma e conteúdo. Beto Brant realizou um filme marcadamente autoral, de um diretor que percorreu um processo e atingiu o amadurecimento como realizador. Ao apresentar inúmeras possibilidades de driblar os custos de produção, Beto Brant encoraja aqueles que pretendem enfrentar o desafio do primeiro filme.

# Filmografia

## Longa-metragem

### O Invasor

Baseado na novela *O Invasor* de Marçal Aquino

#### Elenco

Ivan	Marcos Ricca
Gilberto	Alexandre Borges
Anísio	Paulo Miklos
Cláudia	Malu Mader
Marina	Mariana Ximenes
Cecília	Chris Couto
Estevão	George Freire
Dr. Araújo	Tanah Corrêa
Norberto	Jayme Del Cueto
Sabotage	Sabotage

## Equipe

Direção: Beto Brant

Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino, Renato Ciasca

Fotografia e Câmera: Toca Seabra

Direção de Arte: Yukio Sato

Trilha Sonora: Sabotage e Instituto, Pavilhão 9, Tolerância Zero, Alec Haiat, Yann Marcel, Professor Antena, Paulo Miklos com participação de George Maia, Gil Mahadeva, Marcos Darck e Martin Sarrasague

Montagem: Manga Champion e Willen Dias

Som Direto: Louis Rodin

Sound designer: Beto Ferraz

Direção de Produção: Renato Ciasca

Produção Executiva: Bianca Villar e Renato Ciasca

Co-Produção: Tibet Filmes, Europa Filmes, Videofilmes, Quanta

Patrocínio: BR Distribuidora

Produção: Drama Filmes

São Paulo, 2001, 97 minutos.

Este filme foi realizado através do Prêmio do Concurso "Programa Cinema Brasil"(2000) promovido pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.

Roteiro selecionado para o Laboratório Sundance/Riofilme - 1999

**Ação entre Amigos**  
Argumento de Marçal Aquino

Elenco

Corrêa	Leonardo Villar
Miguel	Zécarlos Machado
Paulo	Carlos Meceni
Oswaldo	Genésio de Barros
Elói	Cacá Amaral
Miguel (jovem)	Rodrigo Brassoloto
Elói (jovem)	Sérgio Cavalcante
Oswaldo (jovem)	Douglas Simon
Paulo (jovem)	Heberon Hoerbe
Lúcia	Melina Anthís

Equipe

Direção: Beto Brant

Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino, Renato Ciasca

Fotografia: Marcelo Durst

Direção de Arte: Cássio Amarante

Música: André Abujamra

Montagem: Mingo Gattozzi

Edição de Som: Roberto Ferraz, Willen Dias

Direção de Produção: Caio Gullane, Fabiano Gullane

Produção Executiva: Sara Silveira

Co-Produção: Fundação Padre Anchieta, TV Cultura, Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo.

Produção: Dezenove Som e Imagens

São Paulo, 1998, 76 minutos.

## **Os Matadores**

Baseado no Conto *Os Matadores* de Marçal Aquino

### Elenco

Múcio	Chico Diaz
Toninho	Murilo Benício
Alfredão	Wolney de Assis
Carneiro	Adriano Stuart
Esposa de Carneiro	Maria Padilha
Matador	Stênio Garcia

### Equipe

Direção: Beto Brant

Roteiro: Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Beto Brant e Vitor Navas

Fotografia: Marcelo Durst

Direção de Arte: Tule Peak

Música: André Abujamra

Montagem: Willen Dias

Concepção e edição de som: Roberto Ferraz

Som Direto: Miguel Angelo

Edição de Som direto: Miriam Biderman

Produção Executiva: Sara Silveira

Co-Produção: Móbile Light

Produção: Renato Bulcão e Beto Brant

São Paulo, 1997, 90 minutos.

## **Curta-metragem**

### **Jó**

Direção: Beto Brant, Ralph Strelow

Roteiro: Beto Brant, Ralph Strelow

Fotografia: Ralph Strelow

Música: André Abujamra

Montagem: Willem Dias

Direção de Produção: Beto Brant, Ralph Strelow, Renato Ciasca, Vitor Nunes

Elenco: Luiz Klunk, Sophie Bisilliat, Luiz Ramalho

Produção: Cubo

São Paulo, 1993 , 07 minutos.

### **Eternidad**

Direção: Beto Brant

Roteiro: Beto Brant, Luiz Ramalho

Fotografia: Ralph Strelow

Elenco: Ângela Dip, Luiz Ramalho

São Paulo, 1991 , 01 minuto.

### **Dov' e Meneguetti?**

Direção: Beto Brant

Roteiro: Beto Brant

Fotografia: Marcelo Durst

Música: Sérvulo Augusto

Montagem: Galileu Garcia Jr.

Direção de Produção: Bobby Costa

Elenco: Luiz Ramalho, Eliana Fonseca, Rosi Campos, Toni Lopes, Mário César Ribeiro,  
Lígia Cortez

Produção: CPU Cinema e Televisão

São Paulo, 1989, 12 minutos.

### **Aurora**

Direção: Beto Brant, Renato Ciasca

Roteiro: Beto Brant, Renato Ciasca

Fotografia: Marcelo Durst

Música: Estevan Natolo Jr.

Montagem: Carlos Ricci

Elenco: Giulia Gam, Wendel Bezerra, Toni Lopes

Direção de Produção: Beto Brant, Renato Ciasca

Produção: Curta Cinematográfica

São Paulo, 1986 , 21 minutos.

# Bibliografia

AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

AQUINO, Marçal. *As Fomes de Setembro*. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Nestlé de Literatura, 1991.

\_\_\_\_\_. *Faroestes*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.

\_\_\_\_\_. *Miss Danúbio*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Amor e Outros Objetos Pontagudos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. *Pobrezas são diferentes*. In: [www.estacaovirtual.com.br](http://www.estacaovirtual.com.br).

\_\_\_\_\_. *Cidade de Deus promove turismo no inferno*. In: [www.estadao.com.br](http://www.estadao.com.br),  
31 de agosto de 2002.

- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BUTCHER, Pedro; MULLER, Anna Luiza. *Abril Despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CINEMA em São Paulo. Programa de Integração Cinema e TV. Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Padre Anchieta. 1998.
- CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: Festival de Brasília. Edição especial, 1997.
- CINEMAIS: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, Número 07, setembro-outubro de 1997.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Uma voz ao Sol: Representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 20, Brasília, julho/agosto de 2002.
- FURTADO, Jorge. *Um Astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992.
- JUNG, C.G. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus Editora, 1997.
- MAFFEI, Marcos (org.). *Os Escritores. As Históricas Entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- MAFFEI, Marcos (org.). *Os Escritores 2. As Históricas Entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MOCAIO, André. *O Invasor – fotografia de Toca Seabra*. In: [www.abcine.org.br](http://www.abcine.org.br)
- MOISÉS, José Álvaro (coord.). *Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual. Cinema, Som e Vídeo: 1995-2002*. In: [www.minc.gov.br](http://www.minc.gov.br)
- MOURA, Edgar. *50 anos Luz, Câmera e Ação*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- NAGIB, Lúcia. *O Novo Cinema sob o Espectro do Cinema Novo*. In: [www.socine.org.br](http://www.socine.org.br).  
\_\_\_\_\_. *Imagens do Mar: Visões do Paraíso no Cinema Brasileiro de ontem e hoje*. In: Revista USP, São Paulo, nº 52, 2001-2002.  
\_\_\_\_\_. *O Cinema da Retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- PASSOS, Fernando. *Cinema e Literatura – Instrumentalização crítica e teorias de Comunicação – Uma linha de Pesquisa do Mestrado em Multimeios*. In: Cadernos de Pós-graduação, nº 2, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa *et alli*. *Por um cinema brasileiro de baixo orçamento*. São Paulo: Sinopse – Revista de Cinema, nº 03, dez/1999. p.02-06.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Humildade e Narcisismo às Avessas no Cinema da Retomada*. (no prelo).
- RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

- TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ed. Ática, 1993.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido – Literatura e Cinema de Desmistificação*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.
- VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre Análise Fílmica*. Campinas: Papirus Editora, 1994.
- XAVIER, Ismail. *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90*. In: Estudos de Cinema – SOCINE, Porto Alegre: Editora Salina, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Eldorado como Inferno-Cinema Novo, pós Cinema Novo e as apropriações do Imaginário do Descobrimento*. In: Revista Sexta-feira, nº 03, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O Cinema Brasileiro dos anos 90*. In: Revista Praga, São Paulo: Editora Hucitec, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- VIDAL, Gore. *De Fato e de Ficção – Ensaios contra a corrente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

## Periódicos

ARANTES, Silvana. *A ferra dos penetras*. Ilustrada, Folha de São Paulo, 05 de abril de 2002.

ARANTES, Silvana. *Com três longas realizados, Beto Brant diz que os filmes devem provocar discussão e conta como deixou o teatro*. Ilustrada, Folha de São Paulo, 25 de janeiro de 2002.

BENTES, Ivana; HERSCHMANN, Micael. *O Espetáculo do Contradiscursos*. Mais! Folha de São Paulo, 18 de agosto de 2002.

CAMACHO, Marcelo. *Bom argumento desperdiçado*. Caderno B, Jornal do Brasil, 06 de abril de 2002.

CONTI, Mario Sérgio. *Estilhaços viram um todo multifacetado*. Ilustrada, Folha de São Paulo, 05 de abril de 2002.

COUTO, José Geraldo. *Beto Brant recheia com suspense seu Invasor*. Folha de São Paulo, 24 novembro de 2001.

FILHO, Kleber Mendonça. *O Invasor confirma favoritismo*. Caderno C, Jornal do Comércio, 30 de abril de 2002.

FREITAS, Almir de. *Violência Vazia*. Revista Bravo. [www.bravonline.com.br](http://www.bravonline.com.br)

GALVÃO, Gustavo. *Cidades em transe*. Correio Brasiliense, p.03, 27 de novembro de 2001.

LEMOS, Renato. *Mestre do medo visceral*. Programa, Jornal do Brasil, 05 de abril de 2002.

LIMA, Eduardo Souza. *Paulo Miklos invade as telas*. Rio Show, O Globo, 05 de abril de 2002.

LIMA, Eduardo Souza. *Retórica, só na tela*. Segundo Caderno, O Globo, 30 de março de 2002.

LORENÇATO, Arnaldo. *Tela dominada*. Gazeta Mercantil, p.06, 05 de abril de 2002.

LYRA, Marcelo. *O rapper Sabotage invade as telas nacionais*. Eu & Cultura, Valor, 30 de abril e 01 de maio de 2002.

MENA, Fernanda. *Filme Gera Discriminação, dizem favelados*. Campinas, Folha de São Paulo, 13 de janeiro de 2003.

MERTEN, Luiz Carlos. *Isenção do diretor prejudica filme*. O Estado de São Paulo, 11 de abril de 2002.

MERTEN, Luiz Carlos. *Ninguém presta e o espectador fica meio perdido*. Caderno 2, O Estado de São Paulo, 05 de abril de 2002.

MOCARZEL, Evaldo. *O Invasor é disputado em Berlim*. Estado de São Paulo, 11 de abril de 2002.

NAGIB, Lúcia. *O Centro vazio*. Mais!, Folha de São Paulo, 31 de março de 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *O Invasor disseca o caos social brasileiro*. Caderno 2, O Estado de São Paulo, 05 de abril de 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *O Invasor expõe a violência em toda a sociedade*. O Estado de São Paulo, 11 de abril de 2002.

PAVAN, Rosane. *Grande arte sem exaltação*. Gazeta Mercantil, p.07, 05 de abril de 2002.

PINHO, Marcos. *Pesadelo Urbano*. Revista Diário de São Paulo, p.01, 05 de abril de 2002.

PORTO, Bruno. *Titã ladrão de cenas*. Megazine, O Globo, 02 de abril de 2002.

RIZZO, Sérgio. *O Invasor é policial de consistência incomum*. Guia da Folha, Folha de São Paulo, 05 a 11 de abril de 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Narcisismo às Avessas – Crueldade e má consciência saturam e definem o cinema brasileiro contemporâneo*. MAIS!, Folha de São Paulo, 03 de agosto de 2003.

ROCHA, Marcelo. *Ladrão de cena*. Correio Brasiliense, p.12, 27 de novembro de 2001.

RODRIGUES, Sérgio. *Um tiro na literatura brasileira*. Idéias, Jornal do Brasil, 20 de abril de 2002.

SOARES, Ana Carolina. *Paulo Miklos, o matador carismático*. Caderno C, Jornal da Tarde, 02 de abril de 2002.

WERNECK, Alexandre. *Cara a cara com a câmera*. Caderno B, Jornal do Brasil, 06 de abril de 2002.

#### **Entrevistas exclusivas**

Beto Brant, fita cassete, 60 minutos, 01 de julho de 2002.

Sabotage, fita cassete, 60 minutos, 16 de setembro de 2002.

Toca Seabra, fita cassete, 90 minutos, 28 de setembro de 2002.

Renato Ciasca, fita cassete, 60 minutos, 09 de outubro de 2002.

Marçal Aquino, fita cassete, 120 minutos, 18 de outubro de 2002.

#### **Sites**

[www.oinvasor.uol.com.br](http://www.oinvasor.uol.com.br)

[www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br)

[www.estacaovirtual.com.br](http://www.estacaovirtual.com.br).

[www.socine.org.br](http://www.socine.org.br)

[www.menmocine.com.br](http://www.menmocine.com.br)

[www.abcine.org.br](http://www.abcine.org.br)

[www.braziliancinema.com.br](http://www.braziliancinema.com.br)

[www.telaviva.com.br](http://www.telaviva.com.br)