



Imagens de Invasão e Violência Urbana: Realismo e violência no filme de Beto Brant¹

Bruno LEITES²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

RESUMO

Partindo dos conceitos de imediação e hipermediação, de Bolter e Grusin, construo um referencial teórico para analisar o filme “O Invasor” (2002), de Beto Brant. Os autores afirmam que a imediação é um desejo ocidental desde o Renascimento. Todavia, parece-me que a imediação seria uma atualização de características de base da visualidade ocidental, mas não um desejo fundante em si. Observo as análises de Andrea França para compreender como a autora discute o consenso e o dissenso no cinema político contemporâneo, à medida que o dissenso seria a ruptura da totalidade da imagem (esta, sim, uma característica de base da visualidade ocidental). Na terceira parte do artigo, analiso como “O Invasor” extrai a potência da imagem por meio da invasão, e como no filme a re-estabilização é impossível e não consta sequer como potência.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; cinema brasileiro; violência; realismo; “O Invasor”.

1. Imediação e hipermediação

Bolter e Grusin classificam os meios como mediados ou hipermediados de acordo com seu nível a aparição. O meio que se mostra é hipermediado; o que se esconde, mediado.

In this sense, a transparent interface would be one that erases itself, so that the user is no longer aware of confronting a medium, but instead stands in an immediate relationship to the contents of that medium (Bolter e Grusin, 2000, p.23/24).

If the logic of immediacy leads one either to erase or to render automatic the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible (Bolter e Grusin, 2000, p. 33/34).

Bolter e Grusin fazem um abundante uso dos exemplos. Quando falam de imediação, referem os sistemas de realidade virtual, os filmes de Hollywood, a perspectiva (entre outros), e quando o assunto é a hipermediação referem o Barroco, o rock, a web, o Windows (entre outros). Os exemplos servem para introduzir os

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 17 a 19 de maio de 2010, na Feevale, Novo Hamburgo/RS.

² Mestrando em Ciências da Comunicação na UNISINOS. Bolsista Capes. Integrante do grupo de pesquisa “Audiovisualidades” (GPAV). Graduado em Comunicação Social (UCPel/2008) e Direito (UFPel/2008). E-mail: bleites2003@hotmail.com.



conceitos em cada caso, já que os autores começam pelas experiências mais contundentes para só adiante conceituar imediação e hipermediação (o que não se furtam a realizar, como vimos na citação acima). Mas a análise dos exemplos, tão centrais na construção do texto de Bolter e Grusin, parece revelar uma dicotomia que separa meios imediados e meios hipermediados. Ou, ainda, meios que operam segundo esta ou aquela lógica. Todavia, se pensarmos que a (i/hiper)mediação são intensidades da mediação, percebemos que não podemos separá-las, como se fossem excludentes. A prevalência de um ou outro efeito responde ao contexto cultural de inserção do meio e dos agentes que participam da mediação. Os elementos do filme são índices de realidade, como nos diz Aumont³. A analogia é sempre uma convenção, construção cultural que se pode parecer mais ou menos com a “realidade”: há graus na analogia, e Aumont critica justamente o fato de pensá-la em termos de tudo ou nada⁴.

Imediação e hipermediação não são fenômenos diferentes, mas intensidades variadas da “mostra/percepção” da mediação: se o meio é (i) ou se é (hiper) mediado isso apenas nos revela uma quantidade (+ ou -) de “mostra/percepção” da mediação, de modo que estamos em qualquer caso falando em mediação. Com Bergson, poderíamos pensar que se trata de um “falso problema”, cujos termos “implicam uma confusão entre o mais e o menos” (Deleuze, 1999, p.10).

O método intuitivo de Bergson reconhece dois tipos de falsos problemas: (a) problemas inexistentes, “que assim se definem porque seus próprios termos implicam uma confusão entre o ‘mais’ e o ‘menos’” e (b) problemas mal colocados, que “fazem intervir, parece, um mecanismo diferente: trata-se, desta vez, de mistos mal analisados, nos quais são arbitrariamente agrupadas coisas que diferem por natureza” (Deleuze, 1999, p.11). Mas o primeiro tipo de falsos problemas pressupõe o segundo tipo. Por exemplo: a desordem é um falso problema de tipo (a) à medida que contém a idéia de ordem mais a sua negação, mais o motivo dessa negação. Ou seja, existe sempre uma ordem após outra ordem, sendo a desordem apenas uma negação teórica. Mas o problema da desordem contém em sua origem um misto de ordem mal analisado, que

³ “Em vez da noção de código, sempre marcada por sua origem linguística, preferimos, portanto, para designar esta idéia de que a analogia é uma construção, executada por etapas e utilizável convencionalmente, a noção de *índice*, e falaremos de índices de analogia para designar todos os elementos da imagem que participam dessa construção em conjunto” (Aumont, 1993, p.206). A referência à “noção de código” é devido à teoria de Metz. Aumont concorda com Metz quanto à convenção da analogia, mas, como vemos, prefere utilizar a noção de índice.

⁴ “As imagens analógicas, portanto, foram sempre construções que misturavam em proporções variáveis imitação da semelhança natural e produção de signos comunicáveis socialmente. Há *graus de analogia*, segundo a importância do primeiro termo – mas a analogia nunca está ausente da imagem representativa” (Aumont, 1993, p. 203).



subsume em si vários tipos de ordem irreduzíveis, que diferem por natureza. Parece-me que este é o ponto central da crítica da (i/hiper)mediação: a mediação é um misto mal analisado? Não há mediações que diferem por natureza? É possível agrupar todos os tipos de mediação neste único termo?

Tanto imediação quanto hipermediação seriam decorrentes de um misto “mediação” mal analisado, por esconder que existem diferenças de natureza entre as mediações. Nesse sentido, “mediação” esconderia sob um termo vários tipos diferentes de mediações irreduzíveis. A principal consequência seria uma espécie de “aprisionamento” no problema que nos apresenta apenas diferenças de grau: mais mediação, menos mediação. Talvez o trânsito de Bolter e Grusin entre os exemplos, vinculando vários meios a uma ou outra lógica, seja reflexo da impotência desses conceitos em pensar as especificidades dos meios e das mediações. De certo que o objetivo dos autores não era aprofundar experiências específicas⁵ – mas, se o fosse, os conceitos de imediação e hipermediação se prestariam?

* * *

Bolter e Grusin sustentam que a cultura ocidental, “pelo menos desde o renascimento”, é marcada pelo desejo de imediação. Assim, os meios vieram numa progressiva evolução desde a perspectiva até os ambientes de realidade virtual, passando por fotografia, cinema e vídeo. A hipermediação, por sua vez, seria a realização de um “fascínio com a mídia”. Os expoentes neste caso seriam meios decorrentes das novas tecnologias: web, interface do desktop, programas multimídia e vídeo games⁶.

Pensar violência e mediação no cinema pode encaminhar para ambas as lógicas. Digamos que a cultura ocidental seja marcada pelo desejo de imediação (admito por hora por hora esta premissa de Bolter e Grusin, cujas ressalvas teço adiante), e que a imediação seja uma manifestação estética da cultura ocidental hegemônica: hipermediação e violência em certos momentos se reuniram para questionar um sistema representativo dominante. Podemos encontrar um exemplo na montagem de atrações de Eisenstein, em que o conflito é o “modo canônico de interação entre duas unidades

⁵ “*Immediacy* is our name for a family of beliefs and practices that express themselves differently at various times among various groups, and our quick survey cannot do justice to this variety” (Bolter e Grusin, 2000, p.30).

⁶ O texto de Bolter e Grusin é de 2000. Talvez os games atuais, cuja tecnologia permite reproduções mais fiéis em termos de gráficos e jogabilidade, inspirassem os autores a classificá-los como imediados.



quaisquer do discurso fílmico” (Aumont, 1995, p.83/4). Em Eisenstein, o conflito está inserido na própria montagem do filme, sendo o modo como o meio aparece, o modo da hipermediação. O meio não simplesmente “se mostra”. Além disso, evolui de maneira violenta. Mostra-se e violenta-se, mas também se mostra porque violenta-se.

Shaviro atribui importância à fascinação das imagens: “The world I see through the movie camera is one that violently impinges upon me, one that I can no longer regard, unaffected, from a safe distance” (Shaviro, 1993, p.46). Shaviro não especifica o uso da mediação, de modo que a violência na fascinação visual poderia ser construída em meios que se mostram ou que se escondem. Ao contrário da teoria de Eisenstein, em que fatalmente o meio seria hipermediado (nos termos de Bolter e Grusin), em Shaviro a violência é da imagem, anterior a sua configuração em imediação ou hipermediação.

Shaviro, ao pensar no âmbito de “imagem”, evita um viés tecnicista. O autor não restringe entre os elementos que compõe a imagem. Bolter e Grusin, por sua vez, ao pensar a mediação, o fazem em termos de técnica. O meio que se mostra, ou não. Certamente a técnica pode ser uma entrada para pensar o fenômeno (aliás, como qualquer outro elemento), mas a restrição na técnica resulta problemática. A técnica sempre depende de uma processualidade em que está inserida. Bolter e Grusin pouco comentam os elementos do processo: ainda que refiram um desejo histórico ocidental por imediação, a análise é construída em termos dos meios e não das mediações que são engendradas em torno desses meios. Os autores relacionam o desenvolvimento dos meios à resposta pela imediação, ao aprimoramento do desejo humano ocidental por imediação, como se a tecnologia fosse progredindo nesta linearidade.

A perspectiva de Bolter e Grusin relaciona os meios à hegemônica tendência por imediação sem inserir os processos de aprendizado e assimilação de técnicas e linguagens entre produtores e espectadores dos meios. Ou seja, sem observar como a processualidade afeta os processos de mediação e produz alterações históricas de percepção do meio, nuances que a mirada restritivamente tecnicista não consegue perceber. Imediação e hipermediação dependem não apenas do meio, mas de uma processualidade em que o meio está inserido. Os filmes do início do século XX para um espectador do século XXI jamais pareceriam imediados, embora o tenham parecido para um espectador da época em que foram produzidos. Neste hiato de tempo, a mediação deu-se a ver, o que aparentemente trata-se de uma tendência: o efeito de imediação dificulta-se para quem mais conhece o meio.



Bolter e Grusin associam à imediação uma tendência da visualidade ocidental desde o renascimento. Mas, novamente, aqui talvez haja insuficiência devido ao caráter tecnicista da teoria. O fato de a hipermediação se erguer em ícones da cultura pop, com aceitação mundial, como, por exemplo, em shows de rock (exemplo dos autores), ou até mesmo no cinema de Hollywood, quando usa indistintamente recursos de filmagem e de animação e outros recursos que indubitavelmente mostram o meio, nos indica que o desejo por imediação no mundo ocidental pode não ser dominante como dizem Bolter e Grusin. Portanto, parece-me que a imediação é um expoente técnico em que a visualidade ocidental se atualiza com frequência, mas que não pode ser confundido com características de base, elementares⁷. A imediação, aspecto técnico do meio que se pretende invisível, não em qualquer contexto é manifestação da visualidade ocidental hegemônica⁸. Se em certos momentos a tendência por imediação atualiza a visualidade hegemônica, como na perspectiva, não quer dizer que sempre o faça – e, principalmente, que apenas ela (imediação) o faça.

* * *

A crítica ao conceito de imediação não se aplica à crítica da perspectiva que fazem, por exemplo, Machado⁹ (1984) e Fragoso¹⁰ (2005). Destaco neste trabalho um modo específico de abordar questões que aparecem em vários autores de pontos de vista diferentes, de modo que a análise não recaia sobre o tema, mas sobre a sua abordagem. A

⁷ A crítica que faz Shaviri sobre a representação, por exemplo: “Indeed, the fear and distrust of images is traditional in Western thought. Ever since Plato, philosophers have warned us against being seduced by reflections and shadows. Metaphysics prefers the verbal to the visual, the intelligible to the sensible, the text to the picture, and the rigorous articulations of signification to the ambiguities of untutored perception” (Shaviri, 1993, p.15). Deleuze (2007), por sua vez, mostra como Bacon transcende o figurativo, também um desdobramento da representação. Sobre a teoria de Bazin, Deleuze escreve, em comparação com teorias representativas que haviam analisado o neo-realismo italiano: “O real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’ (...) Essa tese de Bazin era infinitamente mais rica do que a que ele contestava (...). Porém, as duas teses tinham em comum o fato de colocar o problema ao nível da realidade: o neo-realismo produzia um ‘mais de realidade’”. Deleuze argumenta que a análise via quantidade de realismo não dá conta do principal do neo-realismo: criar uma novidade em nível “mental”, de pensamento, que levaria a outro tipo de imagem de cinema, as imagens-tempo (Deleuze, 2007, p.9).

⁸ “O Invasor”, filme analisado neste artigo, realista, dificilmente seria considerado manifestação da visualidade hegemônica.

⁹ “Ao olhar para um quadro construído em perspectiva, o espectador parece ver tão-somente o “reflexo” especular de uma realidade que se abre para ele como numa janela; o que ele não percebe, na maioria das vezes, é que esse quadro já está visto por um olho hegemônico que lhe dirige o olhar. Essa contradição apenas reproduz o paradoxo que habita toda ideologia dominante: as determinações particulares, o ponto de vista específico, a intencionalidade que dita cada estratégia se encontram reprimidos ou ocultados por mecanismos de refração, de modo a permitir que a subjetividade de uma visão particular possa aparecer como a objetividade de um sistema de representação universal” (Machado, 1984, p. 73).

¹⁰ “Acima de tudo, a perspectivação exemplifica, de modo privilegiado, a síntese entre teoria e observação que é característica da ciência ocidental moderna: toda a teoria da perspectiva se baseia na pressuposição de que o mundo das coisas sensíveis (o mundo que podemos ver) repousa sobre uma ordem ideal (matemática) que a pesquisa e sistematização podem dar a conhecer” (Fragoso, 2005, p.36).



análise da perspectiva nos autores supracitados ocorre no plano de observação de uma técnica que atualiza um sistema vigente, mas não o substitui. Ou seja, a perspectiva não é em si um desejo de visualidade ocidental.

“Determinações particulares”, “ponto de vista específico”, intencionalidade das estratégias para parecer objetivo o que é visão subjetiva: a citação de Machado expõe que a perspectiva atualiza essas características que são de um todo inerentes ao sistema hegemônico. Fragoso está no mesmo sentido, desnudando relação entre a perspectiva e a ciência moderna, cujas bases datam do mesmo período. Podemos ver um mesmo sentido em França: “(...) se nos debruçarmos sobre o cinema das décadas de 1920 e 1930 (Vertov, Riefensthal, Eisenstein, Gance), constatamos que existe uma sedução pelo mundo perfeito, harmônico, coletivizado e transparente na sua totalidade” (França, 2004, p.34). Mas Bolter e Grusin, quando afirmam um “desejo por imediação”, trazem a primeiro plano o aspecto técnico. Os problemas não tardam a aparecer quando a hipermediação atualiza também tendências hegemônicas de visualidade – hipermediadas, mas nem por isso menos hegemônicas (no sentido da sedução pelo harmônico, pelo totalitário, pela objetividade).

2. O cinema do dissenso

Andréa França analisa oito filmes sob o ponto de vista das formas narrativas de consenso ou dissenso:

As formas consensuais das novas narrativas são atravessadas por um devir harmônico, totalizante e unificador. Trata-se de narrativas que são penetradas pelo modelo de verdade, pela vontade de significar o mundo que apresentam, de modo a aceitar a subjetividade implícita na imagem sem questioná-la, de modo que o acontecimento reenvia a um princípio de realidade, de reconhecimento de um estado de coisas anterior, de conciliação com uma realidade que pré-existe (França, 2003, p.148).

Pode-se delinear então que os pressupostos básicos do cinema do dissenso implicam serialismo, tempo não-cronológico que não pára de bifurcar, uma memória não psicológica, uma narrativa neutra (França, 2003, p.192).

O conceito de consenso e dissenso das narrativas não está restrito a aspectos técnicos ou não técnicos, o que me parece fundamental, haja vista a crítica da imediação e da hipermediação. As análises feitas por França mostram processos que não desconhecem previamente quaisquer elementos do filme, à medida da exigibilidade para a observação que pretende fazer. Desse modo, os aspectos técnicos e relativos à mediação “pressionam” e são pressionados pelos aspectos não técnicos (estéticos,



discursivos etc.), de maneira que cada filme mostra uma combinação dos elementos que se revela em sua singularidade. A definição de “formas consensuais”, de acordo com a citação acima, nos revela que o foco está em características básicas dos desejos modernos e contemporâneos, e que, portanto, a observação dos filmes ocorre de modo a procurar tais aspectos nos atuais (filmes) selecionados para o *corpus* da pesquisa. No outro sentido, analisam-se procedimentos narrativos de dissenso, os quais questionam o “modelo de verdade” sinalizado por França. Vejamos alguns desses procedimentos.

* * *

“Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e “A viagem” (Fernando Solanas, 1992) merecem atenção conjunta no que têm de comum em termos de internacionalização. França autentica um “devir transnacionalizante e totalizador que os percorre, subordinando diferenças étnicas, políticas, lingüísticas, ao consenso de internacionalização” (França, 2003, p. 164). No filme de Salles e Thomas, a personagem principal procura a cidade natal da mãe (que morrera no início do filme) em Portugal. *San Sebastian* é o nome da cidade, e esta será a “comunidade imaginada” pela qual a personagem vai movimentar-se durante todo o filme. A “comunidade imaginada” de Martín, em “A viagem”, não é o lugar, mas o pai, o qual motiva toda a sua trajetória pela América Latina. Em ambos os casos, a internacionalização se apresenta como empecilho – trágico, em “Terra estrangeira”, e nostálgico, em “A viagem”.

Nestes dois últimos filmes há uma autenticação diferenciada da posição do consenso. França observa que o consenso está na busca por um passado idealizado, que orienta a busca da personagem e a construção da narrativa em “Bela aldeia bela chama” (Srdjan Dragojevic, 1996), e que está na unidade de sentido atribuída aos elementos do mosaico em “Barril de pólvora” (Goran Paskaljevic, 1998). Agora, em “Terra estrangeira” e “A viagem”, o consenso está numa visão de internacionalização na qual as personagens transitam, o consenso está na visão do ambiente cultural contemporâneo. Os filmes trazem elementos potentes descritos por França: (em ambos os filmes) navio enferrujado e encalhado que “resiste a toda e qualquer tentativa de significação”, (em “A viagem”) cena do desaparecimento de edifícios, que se repete ao longo do filme. Contudo, esses elementos, ainda que indiscerníveis, ainda que resistam à significação, atuam numa ambiência de consensualidade contra a qual eles são impotentes: a internacionalização, trágica ou nostálgica – de todo modo, imbatível.



Se os elementos que escapam à significação não chegam a questionar a estrutura consensual da narrativa em “Terra estrangeira” e “A viagem”, o mesmo não acontece em “Antes da chuva” (Milcho Manchevski, 1994). Um grupo de fotografias impede que a temporalidade do filme se complete, gerando um “curto-circuito” que compromete a consensualidade do filme¹¹. As fotografias, então, não apenas escapam à significação, mas fazem ruir a significação de toda a narrativa. “As fotografias da morte de Zamira, contempladas por Anne na agência, abrem portanto para uma experiência paradoxal, uma experiência de curto-circuito temporal” (França, 2003, p.168).

Em “Trem da vida” (Radu Mihaileanu, 1998), podemos observar o serialismo que na definição de França é um dos pressupostos básicos do dissenso. A autora explica que as séries devem gerar um “*devir como potencialização*”, que “transpõe e dissuade fronteiras”. As séries são um tipo específico de imagem-tempo, potente para “pôr em questão a noção de verdade”¹².

Uma série é uma sequência de imagens, mas que tendem em si mesmas para um *limite*, o qual orienta e inspira a primeira sequência (o antes) e dá lugar a outra sequência organizada como série que tende, por sua vez, para outro *limite* (o depois). O *antes* e o *depois* já não são, portanto, determinações sucessivas do curso do tempo, mas as duas faces da potência, ou a passagem da potência a uma potência superior (Deleuze, 2007, p.326).

A serialidade implica, portanto, sempre uma potência. As noções de *limite* e de *antes* e *depois* parecem fundamentais. Mas um *antes* e *depois* que são tendências contidas na mesma série ou são variações de potência dentro da mesma série (“passagem da potência a uma potência superior”).

As séries autenticadas por França nos mostram uma transformação: horizontal no caminho do trem, vertical no fluxo das personagens. O *antes* na série da verticalidade seria o *limite* inicial das personagens, não apenas o que as constituiu no começo da viagem, mas principalmente o que esteve presente por todo o trajeto como uma face inicial da potência. Neste filme, talvez pudéssemos ver o *limite* inicial da série da verticalidade num determinado modo de ser judeu, que se foi transformando ao longo do filme. As personagens mudam sempre ao longo da viagem, mas o *depois*, *limite* final, talvez não esteja em nenhuma dessas mudanças, mas na mudança em si, que ao longo do filme trabalha a potência em devir do povo judeu a caminho da Palestina. Daí a afirmação de França (2003, p. 173): “É este movimento vertical e disjuntivo que

¹¹ França (2003, p.165/170) diz que a narrativa de “Antes da chuva” está no limiar da consensualidade.

¹² “Para além da verdade e do falso, o devir como potência do falso” (Deleuze, 2007, p.326/327).



desperta as contradições sociais e a diferença, dentro do trem, fazendo com que este povo torne-se múltiplo e heterogêneo”.

“Underground” (Emir Kusturica, 1995) nos revela um decisivo uso do subterrâneo na construção da narrativa dissensual. No subterrâneo o mito iugoslavo se torna uma farsa. O porão é um prolongamento artificial do “comunismo da guerra e da resistência”, mas retrabalhado pelo falso¹³, o que lhe dá um caráter de série. Podemos dizer, talvez, que o porão (underground) é um local de emoção¹⁴ em que o “comunismo da guerra e da resistência” se prolonga para subverter-se, voltando à superfície com uma nova linguagem.

Enfim, as narrativas dissensuais, e “Gosto de cereja” (Abbas Kiarostami, 1997) parece ser exemplar nesse sentido, impedem sempre a identificação com qualquer estado de coisas precedente (“preexistente ou existente”) à imagem, ainda que o filme seja ambientado em eventos históricos, como em “Trem da vida”. O dissenso cria estratégias para que o filme seja uma autêntica experiência, autônoma experiência, não subordinado a um estado de coisas às quais teria função de representar. É neste sentido o mérito de “Gosto de cereja” que França expõe ao dizer que “não é um filme referido a um estado de coisas preexistentes ou existentes, (...) mas um filme complexo, de um Irã complexo, onde não há reconhecimento (...), mas estranheza, a experimentação do estrangeiro” (França, 2003, p.191). O filme de Kiarostami seria, então, para o espectador, uma experiência-Irã e não a representação do que o cineasta entende por Irã.

3. “O Invasor” - análise

a) Sobre o realismo

A câmera na mão de “O Invasor” é um dos elementos marcantes que conferem realismo ao filme. As locações reais, a iluminação natural, o sotaque e o vocabulário tipicamente paulistanos (entre outros) também são elementos que contribuem para o mesmo efeito¹⁵. Nos termos de Bolter e Grusin, poderíamos considerá-lo como um filme imediado, à medida que a mediação esconde-se na estética realista produzida no

¹³ “Porém o porão só pode ser alegórico aqui, à medida que é atravessado pela mentira, pelo falso, pela atmosfera de prostíbulo, onde os ‘companheiros’ roubam uns dos outros, em brigas energizadas por muita música, dança e bebida” (França, 2003, p.182).

¹⁴ “É necessário destruir o que resta da linguagem cinematográfica na esperança de que um milagre aconteça (...) Nos EUA, quando falava em *emoção*, as pessoas me olhavam como um dinossauro. Nos seus filmes, só existem *sentimentos*. A emoção é um tipo de elevação da adrenalina que gera o inconsciente, mas ela não tem mais lugar no Ocidente; isso porque, como o faz Marko no filme, querem roubar nossa História, anulá-la” (Kusturica apud França, 2003, p.183).

¹⁵ “Realismo radical”, com diz França (p. 124, 2003).



filme. A imediação exige o estudo dos elementos empregados para produzir este efeito, e é neste sentido que a imediação não é “menos mediação”, mas sempre “outra mediação”, de modo que a imediação está no âmbito do efeito na conjunção de vários elementos culturais (espectatoriais), ou, ainda, no âmbito da intencionalidade do realizador.

Se algumas imediações atualizam a visualidade hegemônica ocidental, e não qualquer imediação, pergunto-me sobre a imediação realista de “O Invasor”. Vimos com Arlindo Machado que a perspectiva atualiza um sistema dominante que naturaliza a imagem, que a objetiva, ao ponto de reprimir a aparição dos elementos que demonstram o subjetivismo. Todavia, o realismo em “O Invasor”, através da sua filmagem com câmera na mão, parece afastar-se da objetividade denotando o sujeito da câmera. Ainda que a estratégia seja aproximar o espectador da cena, como se este participasse e/ou assistisse aos eventos mostrados, o aspecto subjetivo já é inscrito na imagem. A objetividade, visão quase divinal, está afastada por este realismo que mostra a presença de um sujeito observador através da câmera na mão. Que a câmera na mão seja uma simulação de observação direta do espectador, isto não desqualifica o subjetivismo da imagem. Visualidade simulada no ponto de vista do espectador, mas de todo modo a presença da subjetividade na imagem.

Lúcia Nagib defende o argumento de que o aspecto documental de “O Invasor” é “explodido” pelas características de gênero do *thriller* policial. A autora escreve que a irrupção das características de gênero chega inclusive a antecipar tendências da sociedade brasileira: “É essa intervenção, ligada ao gênero, que explode o documento e, paradoxalmente, confere ao filme seu caráter revelatório” (Nagib, 2006, p.167). Chantagem, conspiração, ganância, assassinatos e o pessimismo generalizado seriam elementos de gênero em “O Invasor”. A autora, inclusive, afirmando que o “pessimismo generalizado” é uma característica de gênero, enfrenta a análise segundo a qual “O Invasor” oferece um sentido pessimista para o Brasil. Quanto ao “caráter revelatório”, Nagib cita Marina¹⁶ e a compara às filhas de dois casais assassinados pouco tempo após o lançamento do filme. O fato de Marina não ter participado da morte dos pais, como nos casos “reais” não impede a comparação, à medida que a semelhança encontrada por

¹⁶ O automatismo de Marina seria característica do gênero: “A prova de que esse personagem, embora com ecos na realidade, encontra sua base no gênero é justamente seu automatismo” (Nagib, 2006, p.166). Ainda que seja também um reflexo de nosso tempo: “A confusão e o anonimato da metrópole, com suas multidões de almas solitárias, conformam o ambiente ideal para o surgimento de autômatos ou dos ‘sujeitos dóceis’ típicos da modernidade de que fala Jonathan Crary, citando Foucault e Debord” (Nagib, 2006, p.166).



Nagib tem foco principal num certo desprezo após a morte dos pais¹⁷. É nesse sentido que o crime do filme seria “um sintoma do nosso tempo”.

Contudo, há ainda outro aspecto de gênero que merece atenção: Anísio, em quem Nagib reconhece o Diabo, Mefistófeles¹⁸. A autora discorda da análise que vê irrealismo na atuação de Paulo Miklos, porque irrealista seria a própria personagem. Ligada ao gênero, figura do Diabo, personagem irrealista que destoa propositalmente no filme – Nagib significa o invasor. Mas, talvez, desde outra perspectiva, não encontremos significação possível.

De certo, Anísio destoa das outras personagens no filme. Ivan e Gilberto são engenheiros empresários típicos, Marina é típica jovem de classe alta que sofre a perturbação do assassinato dos pais. Inclusive as personagens secundárias são tipos localizáveis: o delegado corrupto, a prostituta, o mestre de obras. Mas Anísio é diferente. Podemos afirmar que o invasor é oriundo da periferia, de acordo com elementos apresentados no filme (*habitat* que mostra a Marina, vocabulário e sotaque, intimidade com o *rapper* Sabotage). Porém, penso que não se trata de uma personagem típica – a realidade social não nos oferece elementos de reconhecimento para Anísio e tampouco o filme nos oferece elementos para localizá-lo. A pergunta “quem é Anísio?” está sempre sem resposta, ao contrário dos outros tipos imediatamente reconhecíveis ao longo de “O Invasor”.

Observamos Anísio na visão de outras personagens. Entre Gilberto, Ivan, Marina, o delegado e os trabalhadores da construtora há experiências diferentes frente ao invasor, mas a composição dos pontos de vista não forma um quebra cabeça identitário. A resposta parece sempre tornar ao ponto de partida, título do filme. Anísio não localizável enquanto personagem, mas uma força de invasão que avança sobre o mundo que encontra pelo caminho, que avança inclusive sobre o realismo de “O Invasor”.

b) Sobre a invasão

¹⁷ Discordo da análise da passividade e automatismo da personagem Marina, como fica claro na continuidade do texto. A personagem é certamente inconstante, porém é levada por impulsos próprios.

¹⁸ “Sem paralelos no universo real do favelado paulista que ele supostamente representa, Anísio tem características mais próximas de um demônio mefistofélico. Baixo, cabeçudo, narigudo, pele marcada de acne e voz anasalada, é a própria encarnação do grotesco, exercendo, no entanto, tal como Mefisto, um fascínio sobre as pessoas pela astúcia” (Nagib, 2006, p.168).



O único convite feito a Anísio está na primeira cena do filme. Depois, é a invasão que domina o seu comportamento. Anísio invade a construtora, determinando as próprias tarefas (“Vô dá trato na segurança, mano”), e fazendo o que deseja em todos os níveis (proprietários, arquitetos e pedreiros). A invasão à construtora recai sobre as vidas pessoais de Ivan e Gilberto, que vão buscar, ainda que em níveis diferentes, estabilizar a situação. Ivan não aceita a invasão (e é por isso que o seu desfecho é o único atualizado no filme), enquanto Gilberto tenta re-organizar a vida pós-invasão, como veremos adiante. Anísio invade também a vida de Marina, aproveitando-se de sua fragilidade logo após assassinar seus pais. Se na construtora o método da invasão está na ameaça, com Marina assistimos um oportunismo do invasor que se apresenta como agente para a inconsequência da jovem que perdeu os pais.

O que Anísio faz é quase como uma “invasão incondicional”. Em Derrida, vemos um conceito de hospitalidade incondicional, que exige sempre uma condicionalidade. Esta lhe retira a potência plena, mas é também a sua condição de possibilidade:

As situações de pura hospitalidade comportam assim uma tragédia interna. A passagem ao direito, à política e ao terceiro constitui, de uma certa maneira, uma espécie de queda, mas, ao mesmo tempo, é ela que garante a efetividade da hospitalidade (Derrida apud Bernardo, 2005, p. 94).

Em “O Invasor”, Anísio é o vetor de uma invasão quase incondicional, que avança sobre todos por diferentes meios e assim faz a narrativa do filme. Certamente, Anísio condiciona a “invasão plena” no modo específico da sua personagem, mas penso que o filme como um todo, por meios das suas invasões, nos oferece um sentido de invasão incondicional que está presente virtualmente. Através das invasões, e das relações que ela pressupõe¹⁹, a invasão plena se mostra. “O Invasor” não refere uma invasão, mas se apresenta como uma experiência da invasão que é a potência da imagem – invasão em princípio restrita ao grande vilão, mas que contamina o filme como um todo.

A violência urbana se apresenta de muitas formas no cinema brasileiro contemporâneo. O tema violência talvez seja perigosamente genérico, “o que é a violência?” se tornando um pergunta difícil de responder. Ou, ainda, qual é o mundo da

¹⁹ A ameaça de invasão assombra Ivan. Quando imagina a morte de Estevam, é sempre a invasão súbita que o perturba.



violência? Quais são os subprodutos? E o que gera o fenômeno da violência urbana? Vera Batista (2003) nos fala da cultura do medo que marca a sociedade no Brasil contemporâneo. Mas o cinema atual também nos diz: insegurança, ameaça, intimidação, medo, invasão. No filme de Brant, a invasão é o temor de Ivan quando imagina a abordagem de Anísio sobre Estevam, um ato de surpreender vindo de fora do carro ou na saída do caixa eletrônico – em qualquer caso, no cotidiano da vida média paulistana. Mas a intimidação está também na metodologia da invasão: Anísio ameaça Gilberto e Ivan (“Cê não viu o que aconteceu com teu sócio?”), ameaça Ivan no tom da convocação para o futebol (“Leva chuteira e o calção, não esquece, chuteira e o calção”), ameaça o amigo de Marina (“Vô dá entrada pra mulher de vagabundo, mano?”). E Anísio apenas ameaça (nos ameaça?): (“atitude, mano... pau no seu cu filha da puta... clack clack bum respeito é pra quem tem” – virando-se para a câmera na última frase).

Pelo exposto, parece-me que a invasão, agenciando insegurança, ameaça, exploração do medo, é a violência urbana do filme de Brant. Podemos pensar inclusive que a invasão consta também nos critérios estéticos, à medida que o invasor “rasga” o realismo que compõe a narrativa do filme. De todo modo, se “O Invasor” nos diz sobre a violência urbana contemporânea, o faz sobretudo pelo sentido da invasão. Se observarmos, no filme as relações não são estabilizadas, é apenas a invasão que ocorre, deixando os desdobramentos de re-estabilização ainda em devir.

Se pensarmos na relação Anísio-Marina, há invasão, mas a relação não está estabilizada. Pelo contrário, o filme nos oferece elementos de conflito entre os dois mundos que estão se juntando nesta relação. Na *rave*, Anísio está desconfortável com a atenção de Marina para com a amiga e está desconfortável principalmente com a falta de atenção com que está sendo tratado no momento. Apenas depois de tomar outro comprimido alucinógeno e de ser integrado na relação das duas amigas é que Anísio fica à vontade. O cabeleireiro de Marina estranha Anísio. Os amigos de Marina também estranham, e aqui vemos Anísio agressivo com este modelo de amizade. Se Marina se diverte com a atitude do parceiro, parece ser por um impulso da aventura inconsequente da personagem. O filme não mostra Marina disposta a abrir mão do seu mundo, e tampouco mostra Anísio adaptável a ele. As diferenças de mundo estão nas cenas e o conflito permanece em devir. Depois da invasão, as forças não voltam à estabilidade da situação anterior.



Se pensarmos na invasão Anísio-empresa, a estabilização outra vez está apenas no horizonte. Anísio se anuncia como segurança, mas não se posiciona enquanto segurança. Circula entre os arquitetos fiscalizando o trabalho, pressiona o mestre de obras, acusando os operários de desvios. Anísio intimida inclusive Ivan, proprietário da empresa, e força Ivan e Gilberto a patrocinarem o *rapper* Sabotage. Gilberto tenta contornar as situações de instabilidade, mas a solução é sempre provisória. Quando oferece dinheiro para o invasor deixar a construtora, a resposta é incisiva: “Tô gostando, não tem conta bancária que me tira daqui”.

O final de “O Invasor” rompe intempestivamente a história. Podemos pensar que a resolve no nível de Ivan: surto, insurreição, captura. Não me parece que a interrupção do filme deixe dúvidas sobre o desfecho de Ivan, porque a morte é inevitável. A potência que permanece em “O Invasor” está em outro nível: a invasão é “só” uma invasão. Desestabiliza, mas não re-estabiliza, e sequer nos mostra a tendência. Assim, os desdobramentos do filme nos oferecem sempre uma experiência de invasão. A potência do filme, a violência, está na invasão da imagem, tanto maior porque não chega a constituir um discurso, uma explicação da insegurança e da violência urbana no Brasil.

Considerações finais

“O Invasor” é um filme que escapa ao consenso, e nesse sentido é dissonante na visualidade ocidental que tende ao totalitarismo, ao sentido único. Mas nem por isso o filme deixa de ser imediado, nos termos de Bolter e Grusin. Vimos que estes autores consideram a imediação como um desejo ocidental desde o Renascimento, mas vimos também outros autores que referem elementos mais básicos da visualidade: totalização, perfeição, harmonia, naturalização da imagem. “O Invasor” parece estar num limite: é imediado e dissensual. Responde e não responde à visualidade hegemônica. A teoria da (i/hiper)mediação em Bolter e Grusin está focada sobre um critério técnico do meio que se esconde (ou, melhor, disfarça). Todavia parece-me que há uma inversão que faz uma manifestação (a imediação) tomar o posto da tendência que (às vezes) atualiza: perfeição, harmonia, naturalização da imagem, sentido totalizante. O problema em “O Invasor” é que o real visado aqui não é harmônico nem totalizante. Deleuze escreveu que em Bazin o realismo tinha o sentido de uma “visada” para o real: “o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’” (Deleuze, 2007, p.9). O real tem um



ambiguidade que deve ser mantida, segundo a teoria de Bazin. “O Invasor” ilustra o limite em que a teoria da imediação como desejo cultural do ocidente é posta à prova: um filme imediado, mas evidentemente dissonante, dissensual, cujo sentido foge à significação e totalização.

Se “O Invasor” não mostra cenas de violência, é porque a violência não é tema do filme. O tema do filme é a invasão e os subprodutos: insegurança, medo. A violência consta reflexamente, como um *modus operandi* de afirmação da invasão. Portanto, “O Invasor” não é mais um discurso sobre a violência urbana no Brasil, constrói sua potência numa experiência de invasão e traz a violência à medida da necessidade em sua processualidade. Assim, paradoxalmente “O Invasor” se mostra como um dos filmes mais originais sobre a violência no Brasil. A violência se atualiza na invasão, mas não se atualiza na violência explícita, direta, sanguinária. É que a invasão requer a violência neste âmbito do medo que ronda a cidade brasileira contemporânea. Mostrar a violência direta neste caso seria reduzir-lhe a potência.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques (et al.). *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- BERNARDO, Fernanda. *Mal de hospitalidade*. In: NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- BOLTER, Jay, GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- FRAGOSO, Suely. *O espaço em perspectiva*. Rio de Janeiro: E-papers serviços editoriais, 2005.
- FRANÇA, Andrea. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopia*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.