

A Convivência Forçada com *O Invasor*

por Cléber Eduardo

A primeira seqüência de *O Invasor*, de Beto Brant, é filmada sob a ótica de Anísio (Paulo Miklos). Mostra a chegada de dois empreiteiros, Ivan (Marco Ricca) e Giba (Alexandre Borges), para contratar o matador Miklos. Eles querem eliminar o sócio. Uma vida de confortos não os satisfaz. Desejam adquirir, sobretudo, mais poder. A ação passa-se no território do matador. Os invasores ali, portanto, são os contratantes. São eles quem descem o andar da pirâmide social e vão à periferia da geografia paulistana para pagar pelo serviço sujo com o qual não querem enlamear as mãos. Pagam para fazer e ficarem limpos. Assim caminha a elite que



atola os pés no crime. Essa perspectiva será invertida ao longo da narrativa. Os invasores passarão ao papel de invadidos. Anísio mata o sócio da dupla e infiltra-se no universo dos “patrões”. Força-os a dar-lhe um emprego e a bancar o CD de um amigo *rapper*. Passa a viver um romance com a filha do homem a quem matou (Mariana Ximenez) e a usufruir dos luxos disponíveis na classe alta. Ele quer viver como os bacanas, mas não os substitui nessa condição. Torna-se *O Invasor* sob a ótica dos contratantes e do espectador.

*O Invasor* é um reflexo das tensões das classes média e alta diante da explícita presença da periferia nas regiões centrais e com poder de consumo das grandes cidades. Um reflexo e uma reflexão, em forma de denúncia. O filme aponta o dedo acusador para uma elite que, não podendo mais ignorar o bombástico efeito de séculos de opressão, imobilismo sócio-econômico e ausência de políticas de transformações conjunturais, passou a blindar seus carros e a construir fortalezas para morar. Também é um alerta para uma classe média que, hoje não menos vítima, mas mais indefesa da gradual explosão da panela de pressão, clama por repressão às conseqüências e não às causas dessa tragédia. Esquecidos nas periferias, “os sem perspectivas”, agora, fazem-se lembrar. Sob a ótica de quem tem algo, são invasores das ilhas “civilizadas”. Nem é preciso salientar que, diante de qualquer registro policial, a ficção torna-se pálida. Como esses registros caíram na banalidade de tão freqüentes, a ponto de não tirar mais o sono de ninguém, *O Invasor*



destina-se a abrir os olhos de quem está anestesiado. É um filme em sintonia com seu tempo.

Na produção brasileira dos últimos anos, o empenho em ocupar espaço no circuito de exibição resultou em uma grande quantidade de projetos com temas suaves, visões festivas do país e (re)visões históricas nem sempre bem-sucedidas em sua ponte com

a atualidade. Poucos projetos tiveram a coragem de encarar o desafio de retratar com urgência a face atual do Brasil. Nos filmes de maior empenho social, predominou um olhar de esperança, de uma luz em meio à escuridão, como se isso em si alterasse a realidade. Ou a classe cinematográfica ignora o país onde vive, e contenta-se em fabricar entretenimentos de questionável apelo popular, ou realmente enxerga a miséria geral brasileira com incurável otimismo. Os filmes produzidos nos anos 90 não refletem, em conjunto, a temperatura social vivida pelo Brasil. O impacto gerado por *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, apenas o confirma como exceção.

*O invasor* segue no contrafluxo dessa maré tomada de brisas e carente de tempestades. Toma como objeto de observação a problemática urbana e não o universo rural institucionalizado como cenário das mazelas nacionais desde *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Também atualiza a visão sobre essa instituição imaginária e tratada como massa uma chamada “povo”, sobre o qual o olhar romântico já dava sinais de desgaste ainda no Cinema Novo. O povo não é mais o oprimido necessitado de organização para virar a mesa. Não há mais o sonho da revolução ou da mobilização popular. Isso não significa que não haja consciência política. Ela existe. Apenas serve a lutas individuais, não a um processo de transformação coletiva.

*O invasor* é uma visão sobre o impasse brasileiro. Não vislumbra falsas esperanças ou idealiza qualquer aspecto do real. Sintomático. O olhar obstruído por uma névoa de ceticismo traduz a postura de uma geração de cineastas sem ilusões sobre o país

do futuro. Mostra o filme que não há futuro possível se o país andar nesse compasso. Isso coloca essa pequena obra na condição de sintoma e diagnóstico. Saímos do terreno da visão marxista da luta de classes. Anísio não quer protagonizar uma inversão de pólos entre periferia e burguesia. Deseja apenas se incorporar à classe dominante. Dispõe-se a defender os interesses dela para compartilhar seus prazeres. Seu objetivo é pertencer a essa segmento. “Tô pensando em me envolver, dar um trampo, cuidar da segurança para vocês irem para a praia”, diz a Giba e Ivan, os “patrões” a contragosto, a quem ele vê como sócios em potencial. Na mansão de Marina, a filha do homem a quem matou, exclama: “Sempre sonhei com um palácio, mas achava que era conversinha. Nessa casa, dá para viver, viver a vida mesmo”.

O que ele chama de “vida mesmo” é direito ao prazer, não à batalha pela sobrevivência. Para chegar a esse estágio, Anísio precisa demonstrar autoridade. Ser temido como uma ameaça para ser aceito por quem se sente ameaçado. Sua relação com os funcionários da empreiteira reproduz o modelo do patrão, opressor e vigilante, mas com a intimidade de quem tem a mesma origem dos oprimidos. A raiz social em comum com os peões estimula-o a demonstrar-lhes seu poder recém-adquirido quase à força. Os funcionários são vistos por ele como seres impotentes, gente incapaz de entrar no jogo como ele faz. Quem não joga fica para gandula.

A premissa do convívio forçado ou a contragosto entre andares diferentes da estratificação social foi desenvolvida pelo menos em outros dois filmes de safras recentes da produção brasileira. *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, tratou-a como comédia de erros. Duas crianças de uma favela carioca

invadem, por uma soma de acasos, a mansão de um figurão americano. A tragédia instala-se de modo fatídico. Não há culpados. Apenas vítimas. A convivência se dá sem intenções, por um erro de cálculo do destino. Em *Dezesseis zero sessenta*, de Vinicius Mainardi, o convívio é de outra origem. Um presidiário é morto por engano, no lugar de outro, a mando de um empresário. Para compensar o equívoco cometido, o empresário hospeda a família do morto. Quer limpar-se consigo mesmo, embora não se corroa em culpa. O acaso volta a mobilizar a tragédia, em mais uma comédia de erros, apesar de as atitudes serem intencionais. Os personagens querem eliminar-se. Não suportam a convivência: ou uns ou outros.

Tanto em um filme como em outro não há interação entre as classes. Elas apenas habitam o mesmo espaço por força das circunstâncias e a tragédia dá-se pelo fato de os pobres estarem fora de seus galhos. Eles alimentam o embate de forças por estarem em um espaço social alheio. *O invasor* propõe outro olhar para a relação. Não há acasos no roteiro escrito a partir de história de Marçal Aquino. Ivan e Giba agem com objetivos claros. Anísio reage com metas definidas. E há interação entre este último e o mundo dos dois primeiros. Não há choque de forças, mas um contrato de convivência, que contraria os contratantes do matador. Ivan e Giba não querem nem ver a sombra de Anísio, porém, diante da insistência deste em não voltar para seu canto, precisam decidir se cedem um pouco ou contra-atacam. Giba é mais pragmático. Como não quer perder seu espaço, assimila a contragosto, e não sem tensão, a presença do invasor estrangeiro à sua vivência. Reproduz uma atitude secular da elite brasileira: ceder um pouco para não correr o risco de perder tudo. Ivan reage de

outro modo. Sente-se em pânico com a proximidade de Anísio e pressente o progressivo ruir de seu projeto. Opta pelo confronto.

Seu projeto já está em frangalhos antes mesmo do crime para o qual contrata Anísio. A elite orgulha-se de diferenciar-se da plebe rude e sem rumo por agir de acordo com regras de conduta consideradas necessárias no estabelecimento de uma sociedade. Coloca-se no papel de bússola desse conceito de vida em grupo. Um modelo. Pois esse modelo está com um câncer em suas células. Não há na existência cotidiana dos personagens nenhum sinal de harmonia. O casamento de Ivan, por exemplo, está no chão. Com notável capacidade de síntese, o roteiro expõe essa situação. Bastam duas seqüências para se revelar o panorama conjugal. Uma apresenta sua esposa reclamando do fato de o marido nunca acompanhá-la em seus compromissos sociais. Cada um por si embaixo do mesmo teto. Uma seqüência adiante flagra a esposa chegando a casa embriagada. Não é bebedeira de celebração, mas de degradação espiritual. Nenhuma perspectiva de um futuro percebe-se ali. Impera o mal-estar de quem tem muito, materialmente falando, mas continua insatisfeito em um grande vazio.

A jovem com quem Anísio envolve-se, Mariana, também está perdida nesse vácuo. Quer a aventura para dissipar seu tédio. Nem a morte dos pais a abala. Mariana passa pela vida sem dar valor a nada. Deslumbra-se com a realidade de carne e osso do novo namorado. Transa com ele sem camisinha. Inconseqüência em meio à sede de riscos. Mariana é o símbolo de uma classe alta fascinada pela periferia (das gírias aos figurinos). Giba não está menos mergulhado nesse falso paraíso burguês. É sócio de uma boate-prostíbulo e protagoniza negociações em sua empresa. Seu

casamento, na fachada, parece ir bem. Isso não o impede de viver ao lado de prostitutas. Essa vida dupla reflete a faceta ilícita por trás do modelo social tido como exemplar.

A burguesia, portanto, é uma ilusão. Limita-se à matéria. E a semente dessa ilusão volta a ser regada quando Ivan, em uma tentativa de recomençar seu projeto de vida, idealiza a imagem e o caráter de uma prostituta (Malu Mader), cujas intenções são incompatíveis com sua promessa de dignidade. A visualização do paraíso burguês fica cada vez mais turva conforme o cerco fecha-se sobre ele e a possibilidade de perder o resto de suas conquistas agigante-se a seu lado.

Beto Brant havia revelado habilidade técnica em *Matadores* e *Ação entre amigos*. Parecia tão preocupado em demonstrar seu valor que os filmes ficavam aquém da exibição de talento. O cartão de visitas do cineasta era tão vistoso que superava cada um dos dois longas. Típico caso de diretor superior a seus filmes. Forma a ofuscar conteúdo. Ou pelo menos desviar a atenção deste. *O invasor* revela o amadurecimento desse cineasta em construção, sem perda do saudável vigor do cinema de juventude. A maturidade está na adequação entre a opção estética e a escolha temática. A forma servindo ao conteúdo e ampliando seu alcance. Poucos filmes brasileiros recentes foram tão felizes nesse casamento de êxito tão difícil. *Bicho de sete cabeças*, de Laís Bodansky, e *Latitude zero*, de Toni Venturi, são outros raros exemplos.

A transformação das imagens captadas em Super-16 em imagens digitais e posteriormente passadas para 35mm dá ao filme um colorido opaco e acinzentado. As cores são mortas. Essa palidez visual traduz, cromaticamente, o nebuloso ambiente

paulistano. As externas noturnas mostram uma cidade sombria, inóspita, à espreita, como se armasse uma cilada para os personagens. Assume-se a perspectiva das classes média e alta, da qual Giba e Ivan fazem parte, que vêem em cada esquina o risco de caírem em uma armadilha. Essa impressão é ressaltada nas cenas filmadas de dentro do carro. As imagens transmitem a idéia de uma segurança frágil contra os perigos das ruas. Esse aspecto sinistro da cidade também chega à tela via noticiário da TV, no tráfico de drogas tratado como evento corriqueiro e na facilidade para se comprar uma arma no meio da noite. A cidade torna-se uma personagem presente, um organismo doente e apodrecido.

*O invasor* não se limita a expor o mundo esfacelado dos burgueses invadidos. A câmera faz um *tour* de automóvel pela periferia em um momento *videoclip* da narrativa. Mostra imagens de vida e de sua degradação. Favelas, muros grafitados, vielas e crianças. A câmera assume a ótica de quem não é dali. Poderia apenas vampirizar aquele segmento da realidade, como um carro passeando pelo Simba Safári, mas sai do carro e vai para a rua. Faz paradas em um bar e em um salão de cabeleireira, onde o elemento humano ocupa o centro das atenções. O contato com o mundo do qual não faz parte não tira do filme a condição de um olhar do centro para a periferia. Mas o impede de olhar a periferia de cima ou à distância. Olha por dentro, com olhos de fora. Postura inevitável de um olhar que faz parte desse mesmo mundo, embora esteja desconectado dele por um muro geográfico e social.

Os movimentos de câmera buscam traduzir, visualmente, o desequilíbrio e a convulsão de São Paulo. É a estética da inquietação. Planos curtos dentro de um mesma seqüência, com hiatos entre uma

imagem e outra, ressaltam essa sensação de realidade caótica. O uso de cocaína, *ecstasy* e uísque pelos personagens, assim como o fato de Ivan não dormir mais a partir de certo momento, amplificam as sensações emitida por esse caos. A imagem transmite essa multiplicação dos sentidos ao espectador. *O invasor* é um filme insone, adrenalinado e turbinado por aditivos químicos. Não soaria tão contundente em sua forma se não fosse a trilha sonora a base de *rap* e variações. As músicas são empregadas como comentário social. “Bem vindo ao pesadelo da realidade”, ouve-se em um trecho. A frase parte do princípio de que quem anda em cima da pirâmide vive na ilusão, em um aquário. A realidade são as ruas, os cadáveres despejados no matagal, o vale-tudo da periferia. O uso desse comentário musical é direcionado ao público. Abram os olhos e olhem ao redor, o filme diz ao espectador. Ou nem precisa. Por que esse “ao redor” já está diante de todos. Em um outro momento, canta-se “eu, você, ninguém presta”. A música eletrônica tocada na boate aonde Marina leva Anísio é a equivalência da turma burguesa para o *rap* feito na periferia. Não há letra. Nenhuma idéia. Apenas sensações, corpos em movimento, um vazio em alto volume. O *rap* propõe a verbalização de um olhar de dentro para fora. A música eletrônica faz movimento inverso.

Voltemos ao impasse ético exposto em um dos *raps*. Ele é explicitado, em atitudes, por cada um dos personagens, independentemente de sua situação social. Há vítimas em *O invasor*. Mas todos também são culpados. Não há, portanto, inocentes. Giba é o exemplo mais notório desse apodrecimento ético. Encara a vida como uma guerra sem limites na luta pela sobrevivência. Ao comen-



tar com o sócio Ivan sobre um funcionário de sua construtora, sintetiza sua visão das relações sociais: “Esse povo quer seu carro, seu dinheiro e sua mulher. Temos de aproveitar as oportunidades antes que alguém aproveite em nosso lugar”, diz. É um lema de vida. Atirar primeiro no banguê-banguê do capitalismo. Matar o competidor para liderar a disputa. E o inimigo está também, ou principalmente, dentro da própria classe social.

Beto Brant tem uma postura mais ou menos comum no segmento de diretores revelados no longa-metragem durante os anos 90. Persegue um caminho cujo mapa não busca vinculações a tradições ou movimentos estéticos. Não é o único. A sede pelo estabelecimento de uma marca individual leva diretores a ignorar ou a desconhecer referências fundamentais na iluminação dos caminhos tomados na elaboração de uma proposta estética. Isso os leva a apresentarem-se como órfãos, e não como herdeiros ou negadores, de modelos ou autores cinematográficos influentes. É só uma tentativa de buscar uma identidade muito própria. Mas não há como conceber uma obra sem nenhum laço com as informações aí disponíveis. Filmes são frutos de seu tempo, de sua sociedade, da vivência de seus realizadores e da relação dele com outros filmes. Essa ausência de conceituação de Brant não faz dele uma construção suspensa no ar. Herdeiros não são necessariamente conscientes de suas heranças, assim como as tradições e influências têm poder irradiador suficiente para gerar frutos sem serem cultivados de modo racional.

*O invasor* está em sintonia com alguns filmes de novos diretores europeus e latino-americanos dispostos a tocar produções baratas, direcionar o faro para questões



sociais atuais e desenvolver narrativas empenhadas em servir ao assunto sem deixar de chamar atenção para si próprias. São obras pequenas e vigorosas. Impossível saber se permanecerão imunes ao tempo ou se apenas servirão para melhor entender-se o mundo onde vivemos. De qualquer forma, essa é sua proposta. Posteridade não se faz hoje. Esse modelo de cinema de guerrilha, feito quase como uma reportagem estilizada e ficcionada de seu tempo, em geral com uma linguagem planejada para transmitir a instabilidade do tema, não

é exatamente uma novidade. As mais impressionantes experiências do cinema contemporâneo ainda estão umbilicalmente ligados a marcos consagradores desse caminho (neo-realismo italiano, Nouvelle Vague, Cinema Novo). Beto Brant não as reproduz, mas as atualiza de maneira pessoal, adicionando os próprios signos de sua vivência como cidadão e criador. *O Invasor* torna-se uma obra fundamental pela força que tem como sintoma e diagnóstico de um meio ao qual está inevitavelmente ligado.