

Subjetividade e crítica cultural: os desencantos pós-modernos no filme *O Invasor*, de Beto Brant

Fernanda Salvo¹

Resumo: Realizaremos uma crítica cultural, investigando a articulação entre texto midiático e contexto social de produção. O percurso privilegiará o rastreamento da subjetividade e seu modo de representação no filme *O Invasor*, de Beto Brant.

Abstract: We will have a cultural critique, investigating the relationship between text and social context of media production. The course will focus tracking subjectivity and its mode of representation in the film *O Invasor*, by Beto Brant.

Palavras-chave: crítica cultural, subjetividade contemporânea, cinema brasileiro, Beto Brant.

Introdução

Este artigo fará uma leitura crítica da cultura contemporânea, buscando evidenciar a fina articulação existente entre texto cultural midiático e o contexto social de realização. Assim, nosso percurso teórico-metodológico se mostrará vinculado a uma das premissas do campo dos Estudos Culturais, que propõe a investigação da articulação entre comunicação e cultura, no sentido de escrutinar o modo como a cultura contemporânea da mídia cria produtos que reproduzem os discursos sociais encravados nos conflitos da sua época. Portanto, faremos aquilo que o teórico Douglas Kellner (2001) denomina *crítica diagnóstica da cultura*, que se baseia num movimento dialógico, no qual o texto midiático se oferece como lugar privilegiado para auscultar a respiração social, bem como o pano de fundo fornecido pela cultura abriga valiosas pistas para a compreensão e a leitura dos textos da mídia.

Como objeto de análise, selecionamos o filme *O Invasor* (2001), do cineasta paulista Beto Brant. Nosso esforço será o de utilizar esse longa-metragem como ponto de partida para discutir a maneira como vêm se constituindo as subjetividades contemporâneas – apontadas por tantos teóricos sociais (JAMESON, 2006; KELLNER,

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Membro do Grupo de Pesquisas Comunicação, Mídia e Cultura do PPGCOM-UFMG. E-mail: fernandasalvo@hotmail.com

2001; BAUMAN, 1998, HALL, 1999) como fragmentadas, esvaziadas de valores, desconexas e descentradas, pois efetivadas num cenário e numa cultura pós-modernos.

Nesse sentido, é preciso ressaltar que a escolha do filme *O Invasor*, de Brant, não se deu ao acaso, pois observamos que esse diretor, ao longo de suas produções, tem demonstrado forte interesse pela questão do sujeito contemporâneo, imprimindo em seus filmes um olhar investigativo sobre a crise das subjetividades.

Por outro lado, se nos detivermos ao contexto histórico para refletir sobre o estatuto do sujeito na contemporaneidade, nos depararemos com o pensamento de diversos teóricos que buscam compreender esse quadro. Grande parte dos autores (JAMESON, 2006; HALL, 1999; KELLNER, 2001; HARVEY, 2008) afirma que a complexidade que assolou as sociedades, principalmente a partir da segunda metade do século XX - com a investida do capitalismo em setores antes isentos como a cultura, bem como a rapidez dos processos de globalização e o fluxo sem precedentes de imagens e informações que passou a fazer parte do cotidiano das pessoas -, foi responsável pelo aparecimento de novas formas de subjetividade, dando lugar ao nascimento do sujeito fragmentado.

Levando em conta essas questões prementes do mundo social, e considerando os *media* como instância por excelência dos processos comunicativos através dos quais os conhecimentos, valores e moralidades são forjados socialmente, é que elegemos o filme *O Invasor* para embasar uma crítica da cultura com vistas à questão do sujeito contemporâneo.

Para nortear nossa investigação, nos valeremos de duas categorias de análise utilizadas no estudo de Douglas Kellner (2001). Ao analisar alguns filmes produzidos por Hollywood entre os anos 1960 e 1980, o teórico propôs as categorias analíticas *horizonte social* e *campo discursivo*. A primeira delas situa-se num plano que se refere “às experiências, às práticas e aos aspectos reais do campo social que ajudam a estruturar o universo da cultura da mídia e sua recepção” (KELLNER, 2001: 137). Portanto, o *horizonte social*, ao dizer dessas múltiplas relações, acaba por contextualizar o local, a época e o cenário em que se dá a produção da cultura da mídia. Com a segunda categoria - *campo discursivo* - Kellner propôs que fossem avaliados as imagens e os discursos cinematográficos, ou seja, os recursos expressivos da linguagem do cinema que buscam transcodificar imgeticamente as questões conceituais de que trata a narrativa.

Assim, acionaremos esses dois lugares de análise para procedermos à investigação do filme *O Invasor*.

Horizonte social: cenário sócio-histórico e a emergência do sujeito contemporâneo

Para situarmos o cenário social em que despontou o filme *O invasor*, destacamos que o filme foi produzido no início dos anos 2000, princípio de século quando diversos campos da teoria social se interrogavam sobre o estatuto do sujeito, após a sua anunciada morte por pós-estruturalistas e pós-modernos. Lembramos também que, naquele momento, teóricos do mundo inteiro discutiam a derrocada dos ideais de progresso da modernidade e acusavam o “fim das utopias”, num mundo onde se acentuaram as desigualdades sociais, a economia globalizou-se num ritmo acelerado, e o mercado passou a ser o orientador de todos os aspectos da vida social, incluindo a cultura.

Para Michael Denning (2005) o marco histórico desse período iniciou-se em 1989, com o fim da guerra fria e a queda do Muro de Berlim. Nesse sentido, as nações presenciaram o fim da utopia socialista e a vitória do neoliberalismo pós-moderno e antiutópico. Fredric Jameson (2006) chamou esta era de “capitalismo tardio”, momento em que a cultura e a consciência pós-modernas tornaram-se a dominante cultural. Os aspectos centrais dessa nova dominante constituiriam um pesadelo desordenador, desorientador, exaurido de significado e afeto. Sujeitos pós-modernos seriam desorientados no tempo (o enfraquecimento da historicidade) e espaço (metaforicamente vagando nos corredores labirínticos de lugares como o hotel Bonaventure)². Na falta de um vocabulário de profundidade e complexidade subjetiva, suas vidas emocionais seriam reduzidas a explosões emocionais incoerentes (intensidades) e humores sem forma (euforia).

Segundo Jameson, esse fator imponderável da predominância do mercado como orientador da cultura contemporânea levou tudo a um esvaziamento e a uma superficialidade que romperam com dimensões importantes como a história, o afeto, a narrativa. Portanto, o capitalismo, no seu afã de alcançar novos mercados, expandir a produção - que invade por dentro a dimensão cultural - esvazia suas produções e as

² Hotel construído no centro de Los Angeles, considerado por Jameson grande exemplo de arquitetura pós-moderna, por possuir formas pouco convencionais como entradas e saídas, colunas, andares e elevadores que desorientam os visitantes.

transforma em mercadoria vendável e rapidamente descartável. Por isso, ele define a cultura como a nova ideologia, mas essa cultura do efêmero, do vazio. E, dessa maneira, presencia-se a perda de historicidade, a perda do afeto, pois tudo precisa dar lugar ao sempre novo que está por vir. Para ele, junto com o esmaecimento da historicidade é visível o caráter fragmentário das produções culturais pós-modernas. Nesse sentido, se o sujeito perde a capacidade de organizar seu passado e seu futuro como uma experiência corrente, é difícil supor como os objetos produzidos por tal sujeito poderiam resultar em algo coerente, coeso e não fragmentário. Em seu ponto de vista, a união pós-moderna de todo discurso em um conjunto indiferenciado foi resultado da colonização da esfera cultural (que havia mantido pelo menos uma autonomia parcial durante a era moderna anterior) por um novo capitalismo corporativista organizado.

O cinema da retomada e o “lugar” de Beto Brant

No Brasil, a interrupção da atividade cinematográfica durante o governo Collor de Mello no início dos anos 1990 e, logo após, o retorno das produções – num impulso que ficou conhecido como retomada no cinema brasileiro³ - ensejou a emergência de uma renovada produção cinematográfica, bem como propiciou que novos cineastas pudessem despontar no cenário nacional. Foi nesse contexto que surgiu o trabalho do diretor Beto Brant, que após obter grande sucesso de crítica com sua longa-metragem de estreia, *Os Matadores* (1997), angariou notoriedade ainda maior com seu terceiro longa de ficção, *O Invasor* (2001), que conquistou público e crítica e foi aclamado em festivais nacionais e internacionais.

É preciso resgatar também que se a produção dos primeiros anos do cinema da retomada foi marcada pela tendência nostálgica de retorno aos temas do passado, em filmes que revisitaram o sertão mitológico do cinema de Glauber Rocha, a partir dos anos 2000 se presenciou uma modificação nesse cenário, com a ascensão às telas da crueza de um cinema urbano e violento. Nesse sentido, no ano de 2002 o lançamento dos filmes *O Invasor* (Beto Brant), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles) e *Ônibus 174* (José Padilha) foram definitivos para colocar a nu as tragédias nacionais, explorando sem concessões os territórios de pobreza, corrupção e violência da sociedade. Diante

³ “Convencionou-se chamar de *retomada* a produção de cinema brasileiro a partir de meados dos anos 90 (de longa-metragem em particular), que recobrou fôlego em função do estímulo à produção propiciado pelas leis de incentivo que entraram em vigor naquele período” (LINS e MESQUITA, 2008, pág. 11).

desses novos enunciados fílmicos, o País se defrontou com os dilemas de uma sociedade cindida e “cronicamente inviável”, como já havia anunciado o título do filme de Sérgio Bianchi, em 1999. Portanto, a ácida explicitação da pobreza material nos filmes do período, aliada a violência urbana e criminal que permeou a vida dos segmentos populares nessas narrativas, bem como a falta de opção inerente ao mundo decaído dos personagens flagrados em cena, tiveram como consequência imediata a exposição do lado sórdido e negativo da vida social brasileira – inserida numa moldura desarmônica, incomoda e dilacerante oferecida pelo cinema.

Sob outra visada, esses elementos podem ser encarados como o indício do modo como o cinema nacional contemporâneo incorporou algumas das características fundadoras da corrente do pensamento pós-moderno, que, entre suas negações fundamentais, inclui a negação da utopia relativa à crença no progresso e às lutas de classe como horizonte social de transformação. Vale notar ainda que, sendo a exposição da “diferença” uma das características fortes do pós-moderno, seria adequado pensar que essa inclusão das “margens” no centro do debate ensaiada pelo cinema brasileiro, com a valorização do periférico, do subalterno e do chocante, pode ter se ligado a tendências muito maiores do momento histórico em questão. É justamente nesse sentido que Lúcia Nagib (2006) identificou o abandono do gesto utópico no cinema nacional a partir de meados dos anos 1990, ao mesmo tempo em que diagnosticou o modo como a produção contemporânea se irmanou “a correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional” (NAGIB, 2006: 17).

Campo discursivo de *O Invasor*

No filme *O Invasor* encontramos uma ação desenvolvida num ambiente predominantemente urbano - a cidade de São Paulo. Na narrativa, a cidade cumpre papel crucial, funcionando como uma espécie de *set* para as filmagens. Isso não se dá por acaso, pois na trama o que está em evidência são os conflitos existentes entre periferia e centro, ambos explorados pela câmera de Beto Brant, naquele que se torna um registro quase documental do cotidiano de São Paulo. Exibindo forte sotaque paulistano, os personagens perambulam por bairros elegantes, academias de ginástica, restaurantes sofisticados, bares barra-pesada, vielas na beirada da favela, boates e casas de prostituição, introduzindo-nos em dois territórios, aqui definidos pela linha que

separa centro e periferia - mas ao mesmo tempo absolutamente cambiáveis. Essa permutação de experiências entre os dois universos será geradora da tensão que se instalará na vida dos personagens. Desde a primeira cena de *O Invasor* perceberemos que os recursos expressivos da linguagem cinematográfica são utilizados para contribuir com o apelo ao real, nesse sentido, vale notar que todas as sequências do filme foram realizadas com câmera na mão – o que aumenta a sensação de proximidade da encenação e dos personagens. Além disso, os longos *travellings* da câmera pelas ruas da periferia, captando populares em suas atividades cotidianas servem para dar conta da paisagem urbana fora do centro. Também os registros semiológicos como movimentos nervosos de câmera, montagem fragmentária, ritmo às vezes alucinante, iluminação precária e granulada e música (principalmente o rap de Sabotage e do Instituto) se constituem em elementos narrativos que criam elos com as sensações, lembranças e atitudes dos personagens, aprofundando um hiper-realismo incômodo e uma sintaxe muito próxima das linguagens contemporâneas como o videoclipe. É desse modo que a narrativa de *O Invasor* traduz na forma do filme as questões conceituais de que pretende tratar.

Já na primeira seqüência de *O Invasor*, vemos Gilberto (Giba) e Ivan, dois sócios de uma renomada construtora de São Paulo, chegando de carro num bairro da periferia da cidade. Nesta cena já podemos adivinhar que os dois não pertencem àquele lugar, pois dirigem um automóvel de último modelo, estão bem-vestidos e parecem bastante incomodados com o ambiente nada familiar em que acabam de chegar. Os dois encontram-se, então, com um tal Anísio e contratam seus serviços para eliminar a vida de Estevão, sócio majoritário da construtora que se opõe a negócios escusos que Giba e Ivan pretendem realizar. Essa seqüência é totalmente oferecida por uma câmera subjetiva que assume o ponto de vista de Anísio. Portanto, é sob a percepção do matador que “espionamos” os movimentos nervosos de Giba e Ivan. Aqui a subjetiva é muito importante para representar, imagetivamente, um dado que o filme pretende introduzir: temos uma espécie de câmera-olho de Anísio, que assume a visão privilegiada na situação. Por isso mesmo, saímos desse quadro sem conhecer o rosto do matador. Somente após quase 25 minutos de narrativa é que veremos o rosto de Anísio, que, por sinal, não sairá mais do campo. E é disso que trata *O Invasor*, ao propor espaços simbólicos cada vez mais invadidos pelo matador de aluguel, que sequer aparece no início da narrativa, mas vai dominando a cena, fazendo todas as relações explodirem após sua chegada. Quando Anísio entra em cena, a câmera mimetiza o seu

movimento invasivo, penetrando com violência os espaços privados, descortinando a realidade e o interior dos personagens. Talvez um dos primeiros momentos do filme em que o personagem demonstre que não veio para brincar seja ao assassinar Estevão e também sua esposa Silvana na mesma emboscada. E quando Ivan dá uma bronca nele, dizendo que a mulher não estava incluída no trato, Anísio responde com frieza: “Não se preocupe, eu não vou cobrar mais por isso”. Daí em diante, Anísio só vai aprofundando sua postura cruel, invadindo o mundo dos ricos, inserindo-se na vida de Giba e Ivan, impondo-se como funcionário da construtora, chantageando os dois sócios, e, como se não bastasse, seduzindo Marina, a filha de suas vítimas. Em alguns pontos-chave do filme temos a impressão de que Anísio quer cobrar uma dívida antiga, e seu credor maior parece ser a burguesia, pela qual Anísio sente verdadeiro rancor.

A chegada de Anísio à vida da construtora desencadeia na narrativa mais dois núcleos de ação importantes de se notar, pois ambos dizem respeito às relações entre os sujeitos. O primeiro deles é a emergência à cena da personagem Marina, filha de Estevão e Silvana, e o segundo é que Giba e Ivan - sócios e amigos num primeiro momento - chegarão à total rivalidade, ficando evidente que somente a morte de um deles poderá resolver o impasse.

No caso de Marina o que chama a atenção é seu romance com Anísio, um namoro que a personagem estabelece sem o menor questionamento, cedendo completamente à influência do assassino de seus pais. Jovem, bonita e rica, Marina apresenta uma atitude *blasé* diante de todas as coisas práticas da vida, indo morar com Anísio e jogando-se num mundo de baladas, sexo e drogas. No filme, Marina parece mesmo retratar uma geração hedonista, voltada para si mesma e que só pensa em curtir a vida. As cenas que flagram a personagem explicitam, de uma maneira ou outra, sua fuga do mundo real, mas os recursos expressivos do cinema que dão conta de sua alienação são acentuados na seqüência em que ela e Anísio têm uma “viagem” com o uso de extasy numa boate. A técnica do videoclipe, a iluminação trabalhada com filtros e o som hipnótico da música techno são os elementos narrativos que evidenciam o total automatismo em que mergulha a personagem.

No plano das conspirações se sobressai Giba. À medida em que o filme se desenvolve descobrimos que o personagem mantém relações escusas com a polícia, é sócio de uma casa de prostituição, não sofre culpa por ter mandado matar Estevão e arma contra Ivan deliberadamente. Desde o início do filme, Giba trai sem pudores todas as pessoas com as quais se relaciona. Ele é um engenheiro renomado, mas não conta aos

sócios da construtora que mantém um bordel de luxo em sociedade com um delegado que recebe propinas, seu comparsa Norberto. É também Giba quem arma a morte de Estevão e quando Ivan se arrepende do trato, querendo poupar a vida do terceiro sócio, Giba se mantém irredutível, acusando Ivan de fraqueza e dizendo já ser tarde demais para pular fora da armação. E quando Giba descobre a personalidade fraca de Ivan, que se sente culpado depois do assassinato, Giba não poupa esforços para tentar acabar também com a vida dele.

Entre os personagens de *O Invasor*, Ivan é o único que parece representar um núcleo positivo da vida – ele faz reflexões sobre os acontecimentos, sofre crise moral, apaixona-se pela farsante Cláudia. No fundo, Ivan é um sujeito fraco, falta-lhe coragem para mudar as coisas. Após se arrepender de mandar matar Estevão, o personagem percebe já ser tarde demais. Ao mesmo tempo, Ivan passa a temer as distorções do caráter de Giba, desconfiando que pode se tornar a próxima vítima e desenvolvendo uma verdadeira paranoia persecutória. Decidido a se defender, Ivan compra uma arma e quando descobre que a mulher por quem se apaixonou, Cláudia, é na verdade uma informante contratada por Giba, ele parte alucinado atrás do sócio para um acerto de contas. A perseguição de Ivan a Giba é digna de nota, pois é nesse momento que o filme propõe um hiper-realismo que mergulha fundo na paranoia de Ivan. À medida em que o personagem percorre transtornado as ruas da cidade no encalço de Giba, as cenas são encobertas de um verde nauseante. Enquanto ele dirige pelos longos túneis, a sensação que temos é de que o ar vai faltar, a imagem é sufocante, o personagem tosse, sua, ofega. Nesse ponto vale o destaque para outro recurso expressivo utilizado: Beto Brant insere a duplicação da imagem subjetiva de Ivan, o que amplia os efeitos de embaçamento da visão do personagem e do espectador. Aqui, chega-se ao ápice da paranoia, como se o tom das cores, a música, a imagem granulada e a montagem acelerada servissem para narrar a perspectiva de Ivan. Nesse momento também há mais uma materialização do choque entre centro e periferia. Ivan avança um sinal e bate direto no carro de dois “manos”, que descem cheios de gírias e querendo resolver a situação. Só que Ivan os ameaça com a arma e eles vão embora. Agora, porém, com o eixo de seu carro quebrado, Ivan só tem como alternativa seguir a pé pela grande avenida. A caminhada de Ivan parece um calvário, dando conta de seu completo isolamento na urbe. Na noite escura, vemos casebres, muros pichados, carros abandonados e barracos assombrosos passando pelo personagem. Fatigado, Ivan se agacha, tosse, chora, volta a caminhar, rodopia, tenta correr. Os primeiríssimos planos

dão a ver seu rosto atormentado, alucinado, a cena toda sempre encoberta pela luz esverdeada e acompanhada pelos versos gritados “uh, a bomba vai explodir, ninguém vai te acudir” da banda Pavilhão 9. Um corte nesse plano-sequência atordoante e vemos novamente em primeiríssimo plano o rosto de Ivan, que, chorando, agora se entrega à polícia numa delegacia. Mas a confissão de Ivan é o pedido de socorro que não será atendido. Em ação simultânea, Giba e Anísio estão na mansão de Estevão tramando sobre seu futuro. Esta cena é a demonstração máxima da ascensão e da vingança de Anísio, que traja um rico roupão de seda e oferece uísque a Giba. Mais um corte e o matador abre a porta suntuosa da mansão. Na rua, vemos que Ivan está algemado dentro de uma viatura. Só aí descobrimos, perplexos, que Norberto, sócio de Giba na casa de prostituição, é também o delegado de polícia que recebeu a confissão de Ivan na delegacia. Norberto então conta a Giba que seu sócio Ivan “deu todo o serviço” na delegacia e recomenda que Giba e Anísio deem um “jeito nele”. Corte. Marina dorme angelicalmente em sua cama. Sobem os letreiros. Nesse momento, temos a certeza de que não há saída ou esperança no mundo diegético de *O Invasor*.

Considerações finais: dos personagens à questão do sujeito contemporâneo

No filme *O Invasor*, a questão do sujeito contemporâneo (entendida como a potência que coloca em crise as subjetividades) não se mostrou concernente ao indivíduo isoladamente, mas ao indivíduo na sua relação com o outro; desse modo, concluímos que nesta narrativa o sujeito entra crise justamente no momento em que pretende estabelecer laços, buscando inscrições no grupo e na sociedade. É nesse sentido que não percebemos no filme personagens que padecem de um mal-estar inerente, denunciando uma crise existencial que sinalizaria um cinema psicológico; ao contrário, vemos personagens que entram em colapso à medida em que buscam estabelecer alianças e, nesta tentativa de criar laços de pertença com a comunidade e com o Outro, se flagram sem saída, pois os vínculos se oferecem como demasiado corroídos, num mundo que se apresenta isento da promessa de um porvir que possa reorganizá-lo.

Bauman (2004) já postulou a profunda modificação nas relações humanas, advinda da lógica consumista da sociedade contemporânea, afirmando que o homem antes centrado tornou-se o sujeito sem vínculos do mundo atual. Para ele, este líquido mundo moderno traria consigo uma misteriosa fragilidade dos laços humanos, pois a

promessa de amar foi submetida à lógica do consumo das mercadorias, que fascinam e seduzem enquanto não exigem esforços prolongados e garantem a satisfação imediata. Por isso, as coligações entre os sujeitos tendem a ser flutuantes, frágeis e flexíveis, e a insegurança gerada por essa condição estimula os desejos conflitantes, pois o sujeito sem vínculos, ao mesmo tempo em que pretende estreitar os laços, busca incansavelmente torná-los frágeis.

A narrativa de *O Invasor* parece mimetizar esse estado de coisas, pois o que está em jogo na diegese é a exasperação das relações sociais, num cotidiano embrutecido, violento e esvaziado de afetividade. Desse modo, por mais que os personagens tentem se mover, estão enclausurados na sua relação com o outro, em função das alianças malfadadas. É como se o mundo dos personagens somente pudesse se organizar pela presença da própria morte.

Em última análise, pode-se pensar que *O Invasor* é animado por um sentido de distopia, que registra uma das facetas do desencantamento do mundo.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. RJ, Jorge Zahar Ed., 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. RJ, Jorge Zahar Ed., 2004.
- DENNING, Michael. *A cultura na era dos três mundos*. São Paulo: Religare, 2005.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. SP: Edições Loyola, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: DP&A, 1999.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural. Reflexões sobre o pós-modernismo*. RJ: Civilização Brasileira, 2006a.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. SP, Editora Ática, 2006b.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. SP, EDUSC, 2001.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, C. *Filmar o real*. RJ. Jorge Zahar Editor, 2008.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. SP, Cosac Naify, 2006.

SALVO, Fernanda. *A questão do sujeito contemporâneo no cinema brasileiro: uma crítica cultural dos filmes de Beto Brant*. 2009. 127f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – UFMG. Belo Horizonte, Minas Gerais.

