

Formas cinematográficas de tensão socioespacial: o filme *O invasor*, de Beto Brant

Cinematographic forms of socio-spatial tension: the film *O invasor*, by Beto Brant

Guilherme Muniz Safadi*

RESUMO: O filme *O invasor* (2001), de Beto Brant, ao colocar em cena personagens e espaços socialmente distintos em uma narrativa sobre crime, envolvendo figurações de “centro” e “periferia” urbanos na tematização de relações sociais e violência, traz singularidades que instigam a investigação dos entrecruzamentos entre obra, formas cinematográficas e aspectos de seu tempo. Em consonância com aportes sobre as interfaces entre cinema e história (Baecque, 2008; Lagny, 2009, Morettin, 2011), este artigo busca atentar para as escolhas formais envolvidas na construção de sentidos, considerando o “específico fílmico” para sustentar a leitura histórica do filme. Sustenta-se a existência no filme de um esforço para construir e dar forma específica a tensões e relações socioespaciais, remetendo-nos ao contexto de intensas disputas de sentido em torno das relações centro-periferia. Em seus diversos elementos, do roteiro à *mise-en-scène*, atravessado por relações dialógicas com o hip hop, o filme constrói uma abordagem relacional e tensa de divisões sociais e territoriais urbanas, informada por processos de desestabilização de referências socioespaciais.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, violência, relação centro-periferia.

ABSTRACT: The film *O invasor* (2001), by Beto Brant, brings singularities that instigate the investigation of the intersections between work, cinematographic forms and aspects of his time. It does that by putting socially distinct characters and spaces on camera in a narrative about crime, and involving representations of urban “center” and “periphery” to thematize social relations and violence. In line with contributions on the interfaces between cinema and history (Baecque, 2008; Lagny, 2009, Morettin, 2011), this article pays attention to the formal choices involved in the construction of meanings, considering the “filmic specific” to support the historical reading of the film. There is an effort in the film to build and to give shape to specific tensions and socio-spatial relations, taking us back to the context of intense disputes of meaning around center-periphery relations. In its various elements, from the script to the *mise-en-scène*, crossed by dialogical relations with hip hop, the film builds a relational and tense approach to urban social and territorial divisions, informed by processes of destabilization of socio-spatial references.

Keywords: Brazilian cinema, violence, center-periphery relationship

Introdução

O filme *O invasor* (2001), de Beto Brant, ao colocar em cena personagens e espaços socialmente distintos em uma narrativa sobre crime, envolvendo figurações de “centro” e “periferia” urbanos na tematização de relações sociais e violência, traz, do roteiro às formas cinematográficas, singularidades instigantes para a investigação dos entrecruzamentos entre a obra e aspectos de seu tempo. A consideração das especificidades com que esses eixos temáticos são tratados nos remete

* Doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com mestrado em em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e graduação em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor da rede municipal de ensino de Niterói (RJ). E-mail: guilhermesafadi@id.uff.br ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3742-0063>

às disputas simbólicas intensificadas que atravessavam e extrapolavam o campo cinematográfico e que fornecem referências e informam olhares sobre a cidade de São Paulo. Sem que possa ser compreendida como simples expressão de determinadas formas de representação precedentes, a *mise-en-scène* de Brant é entendida aqui como uma construção tecida dialogicamente, podendo se afastar ou se aproximar de diferentes imagens de centro, periferia e crime. Nesse movimento, constrói e dá forma cinematográfica específica a divisões, relações e tensões do mundo social.

Terceiro longa de Brant e terceira parceria de roteiro com o escritor Marçal Aquino, *O invasor* reforça uma tendência do diretor e do cinema brasileiro do período em abordar temas atravessados pela violência: em *Os matadores* (1997), era a violência protagonizada por jagunços a serviços de um fazendeiro contrabandista, em uma região de fronteira com o Paraguai; em *Ação entre amigos* (1998), a violência do Estado durante a ditadura civil-militar que ecoando no presente em feridas abertas era tematizada a partir da busca de quatro antigos companheiros por seu antigo torturador. Diferentemente da maior parte dos filmes brasileiros que a partir do final dos anos 1990 se viram atraídos pela temática da chamada “violência urbana”, *O invasor* se afasta das abordagens concentradas na criminalidade violenta a partir de espaços de pobreza, para acompanhar a iniciativa criminoso a partir do meio empresarial na cidade de São Paulo, envolvendo também um matador de origem periférica. Nele dois sócios de uma construtora, empresários em ascensão, Ivan (Marco Ricca) e Gilberto (Alexandre Borges) contratam Anísio (Paulo Miklos), para executar um terceiro e majoritário sócio, Estevão, e assim se verem livres para decidir os destinos da empresa. Para isso, deslocam-se até um bar da periferia para encontrá-lo, numa sequência inicial construída sobre a tensão entre os dois empresários e o matador, que após o acerto dos pontos do negócio, só aparecerá em tela após os corpos (do sócio e de sua esposa) serem encontrados. Ao fazê-lo, abrirá a crise maior no acordo estabelecido: ao invés de receber o pagamento e desaparecer, como rege o código de tal serviço, Anísio passa a frequentar o espaço da construtora, conhece e passa a namorar a filha (e herdeira) das vítimas, quer ser sócio dos empresários. Isso levará Ivan, o protagonista do filme e menos determinado entre eles, ao desespero e a paranoia persecutória. Esses elementos, por sua vez, acirrará o conflito com Gilberto, de quem passa a desconfiar temendo por sua própria vida. No desenrolar do enredo, enquanto o mundo de Ivan se desintegra, com o casamento em crise, pensando em fugir, perdendo-se em meio ao medo e ao desespero, Anísio vai se tornando parte do universo burguês, até se estabelecer na residência da herdeira.

Na estruturação da trama, as relações entre o matador e os corruptores, a circulação da câmera e dos personagens em seus respectivos espaços, a maneira como se separam e se associam, sobretudo a forma como os empresários do “centro” reagem a presença do matador da “periferia” são focalizados com procedimentos formais bastante específicos que merecem ser considerados de perto como condição para uma reflexão sobre os entrecruzamentos entre filme e história. O argumento desenvolvido é que estamos diante de uma *mis-en-scene* específica, atravessada por tensões sociais e disputas de representação sobre o espaço urbano, que constituem condições em relação às quais ela se singulariza.

Essas disputas, por sua vez, remetem às categorias de “centro” e “periferia”, que não estão sendo tomadas aqui ontologicamente, mas como um quadro de referências que informa as próprias construções cinematográficas do filme, como categorias presentes no contexto e particularmente determinantes nas elaborações fílmicas das relações socioespaciais na cidade e no crime. Tratam-se de referências que, entretanto, são intensamente disputas nos anos 1990, em um contexto de profundas transformações urbanas, que alteravam justamente os padrões de ocupação urbanos que eram descritos em termos de “centro” e “periferia” (cf. Caldeira, 2000). Imagens muito diversas

estavam sendo elaboradas, em diferentes espaços. Uma novidade importante era a entrada em cena de um movimento hip hop insurgente e que tem sua expressão mais forte através dos *rappers* que então se autoafirmavam enquanto “porta vozes da periferia” (Oliveira, 2016). Estes merecem destaque particular, pois *O invasor* traz marcas do hip hop em diferentes dimensões, entre as quais, a trilha sonora, com cinco composições do *rapper* Sabotage e uma do grupo Pavilhão 9, a presença do Sabotage em cena, interpretando a si mesmo, e a estruturação de parte de uma sequência na linguagem de um videoclipe de rap. Além disso, Sabotage reescreveu todos os diálogos de Anísio, orientou seu gestual e expressivo, bem como sugeriu alterações no roteiro do filme. Todos esses elementos apontam para a necessidade de uma articulação entre a análise fílmica e as tensões socioespaciais e os conflitos simbólicos que lhe fornecem referências.

Interrogando as formas cinematográficas

Através da consideração das formas de representação cinematográfica das divisões sociais presentes em *O invasor*, busca-se abordar os atravessamentos do filme pelas disputas de representação de seu tempo, bem como a forma como se singulariza em relação a elas. Em consonância com os aportes sobre as interfaces entre cinema e história (Baecque, 2008; Lagny, 2009; Morettin, 2011), importa atentar para as escolhas formais envolvidas na construção de sentidos, considerando o “específico fílmico” como forma de sustentar a leitura histórica do filme e como mediador para se considerar aspectos de seu tempo com os quais estabelece contato. Assim, parte-se do filme sem se restringir ao campo cinematográfico, buscando suas relações com a sociedade em que foi produzido.

No caso particular do filme a ser considerado, o destaque de algumas opções formais não convencionais, sem que a obra saia de uma estrutura convencional, intrigam e estimulam interrogações. Em especial, algumas escolhas disruptivas são mobilizadas em meio a representação de divisões e relações sociais e sugerem uma busca específica para lhes dar forma. Com noção de “forma cinematográfica de história”, de Antoine de Baecque (2008) vem a inspiração para a reflexão sobre certa operação cinematográfica, sobre a maneira como aspectos do tempo presente tomam forma no filme de Beto Brant, como o diretor e equipe trabalham cinematograficamente um olhar singular sobre processos contemporâneos. Embora não tratemos aqui de um filme histórico, nem de um “filme de história”, em que o passado coletivo retorna cinematograficamente no presente, os aportes da noção de Baecque inspiram no sentido de pensarmos o entrecruzamento das formas cinematográficas com processos históricos, sem que diluamos os filmes na história, achatando-os no contexto, por assim dizer, nem nos restrinjamos a pensar os filmes em relação apenas ao repertório de formas e matrizes do próprio cinema. Em seu trabalho, o autor buscou captar a irrupção da história nos filmes, pelas escolhas com que os cineastas tratam de “dar forma cinematográfica” a uma visão da história, passada ou presente, sejam ou não filmes de “representação histórica”¹, que envolvem processos que transcendem os contextos do cinema. “Trata-se, de certa forma, de responder a questões de história com filmes, graças a aspectos próprios do cinema, sem

¹ Baecque trabalha com sete corpus de filmes não restritos aos assim chamados de “representação histórica”. O corpus de filmes marcados pelo traumatismo de guerra e pelo impacto da visão dos campos de extermínio ou ainda o corpus de filmes da *Nouvelle Vague* são formados predominantemente por filmes ambientados no presente. Mesmo nesses casos, porém, é a presença de um passado que se faz sentir nesse presente, pelo seja pelo retorno “foraolvido” de imagens difíceis de digerir, como a dos sobreviventes dos campos de extermínio, seja por uma experiência mais recente, que marca uma juventude em foco, como a guerra da Argélia.

para tanto dissolver nem a história nem os filmes em uma concepção puramente ilustrativa das relações entre cinema e história” (BAECQUE, 2008, p. 31)².

Determinadas formas cinematográficas podem, então, ser inquiridas como experiências configuradas e colocadas em tela pelos realizadores de filmes. Ainda que não se trate propriamente de buscar uma visão da história através das formas de *O invasor*, propõe-se considerar certas escolhas como parte da configuração cinematográfica de determinadas experiências do tempo presente, como maneiras de inscrição de disputas e conflitos próprios do seu tempo, pelas quais o filme é atravessado por desafios de representação e tensões sociais diante das quais os realizadores estão colocados. A interrogação aqui se coloca então em relação aos vínculos entre a forma dada por cineasta e equipe e desafios, conflitos, dilemas e tensões que estão colocadas em seu tempo.

Nesse sentido, a proposta também afasta um tratamento das elaborações fílmicas apenas como expressão, reprodução ou reflexo de algo que lhe é anterior e exterior. Ao “dar forma”, elas singularizam, participam das disputas de representação que as atravessam, estruturando-as de modo específico. O filme pode ser compreendido, como *mediador* e não apenas como *intermediário* de sentidos, conforme termos de Bruno Latour, pelos quais os primeiros não apenas transportam significados ou forças sem transformá-los, como os segundos, mas “transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam” (LATOUR, 2012, p. 65). Não se limitam a expressar aspectos da sociedade, mas elaboram e dão forma cinematográfica participando das próprias construções, elaborando divisões, agrupamento e fronteiras entre grupos, estabelecendo seus critérios para elas, sem que o façam a partir do nada.

A abordagem se potencializa e adquire rigor ao termos em conta deslocamentos do filme – ou de um conjunto deles – em relação a outras construções audiovisuais. Não convém esquecer o que já demonstrou Pierre Sorlin (1996), ao apontar que as construções de filmes engendram as de outros filmes e que as formas de se trabalhar uma tema, como a Resistência, ou uma cidade, como Londres, trazem muito frequentemente como referente construções ficcionais anteriores. No caso de uma cidade como São Paulo, seus viadutos, túneis ou o Bairro da Liberdade, sua noite com luzes artificiais, tão recorrentes nos filmes dos anos 1980, não deixariam de ecoar mais tarde, sem que necessariamente da mesma maneira. Ao propor a leitura histórica de *O invasor*, a irrupção cinematográfica do tempo presente mais se destaca quanto mais se tiver em conta seus deslocamentos em relação a outras formas de tratamento das divisões sociais na cidade, do crime e da violência. Ao considerar as rupturas ou os afastamentos através das continuidades – e vice e versa – é que podemos aprofundar na busca pelos entrecruzamentos entre filme e a sociedade em que foi produzido e entre as escolhas formais e a experiência histórica, o cinema e a história.

Construção de divisões sociais urbanas e da violência

Entre as leituras muito divergentes que *O invasor* suscitou entre os críticos no momento em que foi lançado, é possível observar pelo menos um elemento recorrente: praticamente todos os que escreveram sobre o filme usaram a dualidade “centro-periferia” em suas reflexões, por vezes trocando centro por alguma outra expressão, como burguesia ou classe média e alta, mas sempre em oposição à periferia. Ainda que a única palavra com conotação territorial usada na diegese, por

² Tradução livre a partir do original: “Il s’agit en quelque sorte de répondre à des questions d’histoire avec de films, grâce aux figures propre au cinéma, sans pour autant disoudre ni l’histoire ni les films dans une conception purement illustrative des rapports entre cinéma et histoire”.

duas vezes, seja “morro” – “o paraíso do morro”, como Anísio se refere ao lugar aonde leva Marina –, a categoria “periferia” foi incontornável. Walter Salles (2002) escolheu título “Centro e Periferia se encontram em O invasor”, para falar sobre o filme num texto onde as divisões são estruturantes:

De cara, é a estrutura social brasileira que fica de ponta-cabeça: é a sujeira da rua que invade a sala de reunião branca e "aseptizada", a margem que conspurca os bairros nobres. Quando Anísio começa a namorar Marina (Mariana Ximenes), a cunhada do homem assassinado, centro e periferia se misturam de forma indissolúvel.

Marcelo Coelho (2002) trata a oposição entre periferia e burguesia: “O ‘invasor’ que se infiltra no meio burguês e acaba por dominá-lo vem, de fato, de um outro mundo, o da periferia de São Paulo”. O outro mundo que vê até mesmo na interpretação de Miklos, que considera esquizoide, em contraposição a interpretação realista de Alexandre Borges e Marco Ricca. Porém nesse caso, o associa a um ET, não à atuação orientada por Sabotage e que se queria realista. Era-lhe tão estranha ao padrão de realismo, que o crítico a trata como um elemento de ficção científica. José Geraldo Couto (2002), por sua vez, considerou que o “espectador da classe média”, grupo com o qual se costuma identificar a maior parte do público, “também se sente invadido pela periferia”, assim como o protagonista do filme, com o qual teria mais coisas em comum. Cleber Eduardo (2002, p. 20) ia além e, num rápido *insight* que merecerá desenvolvimento, considerava que “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”. Já Mário Sérgio Conti (2002) resumia assim a ideia geral por trás do roteiro: “O roteiro está subordinado a uma ideia geral, de longa tradição na arte brasileira: a da tensão entre centro e periferia, captada no coração do subdesenvolvimento”.

Que *O invasor* trata sobre relações centro/periferia pode ser uma constatação comum para aqueles que o assistam em São Paulo ou em outras cidades em que como nela as duas palavras relacionais tornaram-se corriqueiras em seu cotidiano. Mas numa pesquisa histórica a partir de filmes, as categorias precisam ser colocadas em perspectiva. Seu próprio uso como referência pode estar relacionado a deslocamentos ou, mais particularmente, o intenso processo de “reavaliação funcional”³ de categorias socioespaciais naqueles anos, vinculadas a transformações urbanas.

É verdade que há muito que filmes brasileiros constroem diferenças sociais na cidade, com referências territoriais, em particular às favelas do Rio de Janeiro, onde o contraste entre favela e orla da zona nos remeteria pelo menos a *Rio 40º* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962). Mesmo não tendo a mesma recorrência cinematográfica da favela, São Paulo teve, ao longo do século XX, seus representantes cinematográficos com recortes sociais territoriais: o Brás é moradia de trabalhadores, em *O grande momento* (Roberto Santos, 1959); a partir de divisões sociais construídas muito mais a partir do mundo do trabalho, favelas ou subúrbios são representados como local de moradias de trabalhadores em *Eles não usam Black Tie* (Leon Hirzmann, 1981) ou em *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1982); já o “arrabalde” é um cenário para as professoras primárias em Anjos do Arrabalde (Carlos Reichenback, 1988), onde há dureza e momentos de violência urbana, mas está longe das representações de violência generalizada e precariedade presentes em imagens dos anos 1990.

Quando se trata de “centro”, por sua vez, referência mais recorrente da cidade no cinema

³ Empréstimo aqui o termo de Marshal Sahlins (1990) para quem as categorias culturais são constantemente reavaliadas na prática, de formas variadas por diferentes agentes ou grupos.

não se refere a um marcador de diferenças sociais, como seria no quadro de referências “centro-periferia”. Ele é apenas aquele lugar mais movimentado, de intensa circulação de pedestres e automóveis, o viaduto do Chá ou o edifício Banespa. Como em *Asa Branca, um sonho brasileiro* (Djalma Limongi Batista, 1981) quando uma atendente responde a pergunta “onde fica o centro?”, feita pelo protagonista imigrante, meio perdido na cidade grande, com a seguinte resposta: “São Paulo é muito grande, tem muito centro”. Em *São Paulo Sociedade Anônima* (Luis Sérgio Person, 1965), ele é o lugar privilegiado para a figuração da multidão, da solidão em seu meio e do anonimato, deixando referências para muitos filmes posteriores, como pontuaria tão bem o filme-ensaio de Jean-Claude Bernardet, *São Paulo, Sinfonia e cacofonia* (1994). Mas não é espaço que se constitui como delimitador de grupo social. Em *O invasor*, por sua vez, esse “antigo centro”, como pontuou Ismail Xavier, está fora de pauta: “Ele é apenas um ponto de passagem cortado por túneis e viadutos, rasgado pelas avenidas sem vida, um lugar pelo qual se passa de carro, se possível em alta velocidade, por cima ou por baixo, sem partilhar nada com ninguém” (XAVIER, 2006, p. 21)

O termo, todavia, pode receber acepção para grupo social, marcado territorialmente. A noção de um “centro”, nesse caso, já não se refere ao “centro urbano”, de intenso comércio e serviços ou um centro geométrico. Assim como “periferia”, opera como uma categoria de recorte social, figurado fortemente marcado pelo recorte territorial e zonal. O que vemos ocorrer em *O invasor* e que constitui um deslocamento importante é estar atravessado, do início ao fim, por processos formais de relacionamento e espacialização das divisões sociais, o que parece apontar também para uma maneira específica de operar com o quadro de referência “centro-periferia”. Os marcadores das divisões sociais centrados no mundo do trabalho, seja para os operários de *Eles não usam Black Tie*, seja para os burgueses de *São Paulo Sociedade Anônima*, cedem lugar a divisões muito mais especializadas e informada por um quadro de referências em termos de “centro” e “periferia”, em que o lugar de onde se vem faz toda diferença.

Longe de ser uma singularidade do filme, a ênfase espacial na construção de divisões sociais se fez recorrente no cinema dos anos 1990, através do retorno aos “sertões” e às “favelas”, em novas chaves, conforme já muito se destacou sobre o período (Bentes, 2007; Caetano et al, 2005; Nagib, 2006). Afastando-se da tendência do cinema dos anos 1980, que teve na cidade de São Paulo um polo de destaque mas em geral longe de “sertões” e “favelas”, a década de 1990 teria visto um retorno à representação do universo desses “outros da classe média”, mas sem os mesmos projetos políticos que animaram cineastas do passado. Num país muito mais urbano, todavia, não eram apenas os projetos políticos dos cineastas (ou sua ausência) que mudavam. Também mudaram os sujeitos em cena, as temáticas a serem pautadas, os debates que informavam as representações construídas em cena. No espaço urbano, a escalada da violência se fez particularmente presente nesse cinema articulada à construção de espaços sociais específicos de pobreza. São diferentes as leituras que poderiam ser feitas de sua tematização pelos filmes do período: espaços de pobreza onde a violência se desenvolve, com a possibilidade de transbordar para fora, mas vitimando, ao fim, as próprias crianças da favela, como já aparecia em *Como nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996); a favela, atingida por uma violência decorrente de conflitos internos e com policiais, com os moradores no meio do fogo cruzado, como se vê em *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) ou *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999); a violência ampla que se desenvolve no tempo e no espaço, circunscrita a um território de pobreza, que surge representado com poucos vínculos com o exterior, como em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2001)

Nesses filmes, entretanto, a espacialização social, articulando pobreza e violência, parece ser informada pelas referências de espaços cindidos. Com variações relevantes de ênfase, que a

generalização não pode captar aqui, temos o que está de fora desses espaços, as relações que mantêm com eles, a forma como o crime flui, inclusive, quando muito, permanecem enquanto sujeitos ocultos, quase sempre fora de campo⁴. O quadro de referência, nestes casos, está mais próximo da ideia de uma “cidade partida”⁵, em que o a figuração do espaço elabora fronteiras mais rígidas na construção das divisões do mundo social, mas em que as relações, tensões e associações entre os diferentes grupos encontram-se fora de foco ou totalmente ausentes.

É também nesse sentido que *O invasor* acaba por se destacar, ao especializar e contrastar espaços sociais distintos mas relacionados por uma dinâmica violenta. Assim, longe de simplesmente dissolver ou apagar fronteiras, trabalha elaborações cinematográficas em que a fratura e a tensão sociais territorializadas ganha maior evidência não pela dissociação, mas pela relação. O quadro de referência centro-perifera parece fazer toda a diferença, tanto em relação às formas contemporâneas, que se destacou em cenários cariocas, quanto em relação a momentos anteriores de representação de relações entre diferentes classes sociais.

Para avançar, consideremos os procedimentos fílmicos para a construção da narrativa e a maneira como nela são estabelecidas as divisões sociais.

Diferenças, tensões e relações socioespaciais em *O invasor*

Antes da primeira imagem, enquanto os créditos se exibem na tela escura, a banda sonora antecipada já funde os barulhos da rua e do bar, numa vinculação com o espaço exterior que não veremos nas partes mais abastadas da cidade. É o espaço onde Ivan e Gilberto vão se encontrar com Anísio, um bar frequentado por este. A cena é constituída por um plano-sequência no qual se desenrola a negociação entre eles. Trata-se também de um plano de ponto de vista, um plano-sequência subjetivo, portanto, com a câmera no lugar de Anísio que, assim, inicia o filme à espreita⁶. O plano se inicia então com câmera/Anísio olhando para a rua através das grades de um bar, que é bem enquadrada antes do foco ser direcionado para o carro de luxo que chega e de onde descem Ivan e Gilberto. Com pequenas tremidas, nervosos movimentos e zoom, os dois personagens são mantidos em quadro. Os atores elaboram suas expressões de insegurança e temor, denotando o completo desconforto com que adentram no recinto. Ao contrário de Anísio que espreita, senhor da cena, está claro que eles não têm familiaridade alguma com o espaço. Quando Ivan e Giba dirigem seu olhar para a câmera⁷, é permitido ao espectador confirmar o que já poderia ter

⁴ Em especial, quando se trata de pensar a agência criminoso. Assim, se em *Notícias...* nós escutamos referências ao negócio bilionário dos armamentos, cujo lugar não é dos traficantes da favela, não existe figurações dessas agentes. Que imagem se deu afinal a esse personagem oculto tão mencionado, que mora fora da favela, manipula o atacado e lucra com as drogas e as armas que circulam no varejo da favela?

⁵ “Cidade partida” que é o título de livro de grande circulação do jornalista Zuenir Ventura (1995), marcado por um quadro de referências similar, em que duas cidades quase não se comunicam, onde o dualismo civilização X barbárie acaba por informar a leitura.

⁶ O Plano de Ponto de Vista (PPV) ou plano subjetivo é convencionalmente usado no cinema com o enquadramento de um objeto subsequente ou anterior ao plano do olhar de um personagem para a direção do objeto então enquadrado. Aqui, porém, o PPV é utilizado de maneira a manter oculto o sujeito do ponto de vista, numa forma que costuma evocar uma ameaça externa ao quadro, com algum lastro no cinema, como a fera-título de *Tubarão*, de Spielberg, ou agentes do suspense em filmes de terror diversos. Tudo depende, entretanto, da forma como ele é utilizado na sequência e na cena considerada, a dimensão de tensão e de olhar ameaçador exterior ao foco tem relação com os demais procedimentos de significação. Sobre diferentes usos do PPV, ver BRANIGAN, 2005.

⁷ O olhar para a câmera envolve também quebra da diegese, ao se direcionar para o espectador, algo interdito pelas regras mais clássicas do cinema (Aumont, *et al*, 2012)

suspeitado pelos movimentos anteriores: que ele está vendo através dos olhos de outro personagem, que permanece visualmente oculto. Além da tensão, um efeito particular desse ocultamento, parece ser a instituição de uma relação de alteridade em relação ao que será focado (o “centro” de Ivan e Gilberto), envolvendo o espectador nessa relação.

O primeiro registro, portanto, vem demarcando uma diferença, a presença de uns no espaço de outro, que mais a frente será invertida no filme. Essa relação na diferença mediada por espaços sociais contrastantes será reiterada ao longo do filme nas mais diversas situações, com diferentes recursos.

O diálogo se soma aos movimentos de câmera nervosos, ao expressivo dos atores e ao interlocutor oculto na instauração da cisão nesse plano inicial ao lado da relação – tensão e associação – socioespacial. Ao ser abordado com insegurança por Gilberto (“você é o Anísio?”), o matador responde com hostilidade e intimidação: “Por quê, meu? Do que que se trata?”. Nesse tom segue todo o diálogo inicial, como mesmo após receber o “trampo” (um envelope com parte do pagamento) das mãos Gilberto, enquanto Ivan permanece tenso e calado: “E aí? E o cara aí? Não fala nada? O que que é? É cana, é ganso? Qual que é?”. Ivan, que mesmo com a indagação continua mudo, mantém praticamente a mesma expressão por toda a sequência, com o rosto em contração muscular permanente.

Por força de convenção, com o olhar à espreita, o matador pode ser colocado na condição exterior ao que está em foco no quadro. Enquanto isso, o olhar para a câmera/Anísio por parte dos dois bacanas também interpela o espectador, envolvendo-o nas transações a que assiste. Essa exterioridade é reforçada em diferentes momentos, como em uma sugestão de novo plano-subjetivo, quando da expectativa da execução, em que a câmera acompanha, por trás dos carros de um estacionamento escuro, o andar da vítima; ou mesmo através do momento de “invasão”, quando Anísio entra na sede da construtora, em PPV.

Configura-se, nessa abertura, um jogo de relações, diferenças, associações e interpelações, que retornam ou se desenvolvem ao longo da narrativa. Assim, ao mesmo tempo, se instalam duas linhas de relação entre os personagens: uma associação, através da relação de negócios entre o matador e os empresários, e uma divisão e tensão socioespacial entre eles. Por sua vez, não deixa de interpelar o espectador através da escolha formal, que também será reforçada ao longo do filme através de uma estética que buscará caminhos irruptivos.

As marcações dialetais, as roupas, os movimentos corporais e expansivos em oposição a contenção corporal são dignas de nota na construção dos contrastes sociais. Mas o que ocorre de maneira singular em *O invasor*, mais do que a presença da tematização das diferenças sociais na tela, será a ênfase espacial e relacional com que elas são figuradas. Depois desse momento inicial, ela seguirá através do deslocamento da câmera pela cidade, alterando formas distintas de filmar os espaços, os personagens e as relações entre eles, mas também pela associação e identificação dos criminosos de diferentes procedências com os mesmos propósitos – o acúmulo de poder e riqueza. Ao passo que colocar a câmera e os personagens para circular pelas ruas e recintos, percorrendo espaços contrastantes, filmados de maneira distintas, acaba constituindo uma forma de enfatizar a relação através das fraturas sociais, de focar as divisões socioespaciais urbanas não a partir do paradigma da “cidade-partida”, mas a partir de um olhar que relaciona esses espaços num mesmo universo desigual. O esquema centro-periferia informa o quadro com destaque para o hífen, ainda que, seja o “centro” e a maneira que lida com a “periferia” que estejam no foco.

Assim, após a sequência inicial na periferia, as tomadas de dentro do carro de Ivan nos conduzem pela São Paulo noturna, em imagens de penumbra, cortando as ruas da cidade, em

direção ao “centro” dos bairros abastados, cujo destino é uma casa de prostituição luxuosa, para onde Gilberto leva Ivan. A cidade, socialmente dividida em seu espaço, mas ligada por relações, vai ganhando caracterização, fazendo da metrópole paulistana, mais uma vez no cinema, senão uma personagem, algo mais do que um cenário de fundo. Como tão presente em filmes da década de 1980, passam seus túneis, avenidas e viadutos atravessando a tela⁸. Mas diferentemente daqueles, são caminhos de um que levará personagens a percorrer diferentes partes da cidade, desiguais mas conectadas. Embora o foco seja o lado mais abastado, com seus espaços, onde Ivan e Gilberto (e a câmera) estão em casa⁹, a narrativa circula e quando não vai à periferia, esta se fará sentir no centro. Se a primeira cena traz a ida dos empresários, criminosos do “centro”, à “periferia”, o movimento predominante durante a narrativa é o oposto, assim como os espaços privilegiados pela câmera.

Após a sequência inicial, é somente depois de transcorridos mais vinte minutos de filme que se pode ver Anísio em cena. É o tempo para que antes o espectador assista às caracterizações das diferenças entre os dois sócios, bem como do universo burguês, com o estabelecimento mesmo do foco socioespacial: o locais que seus personagens circulam, seus apartamentos, seu trabalho, seu proceder. Em síntese, enquanto Gilberto é apresentado como aquele mais ativo e determinado nos planos e nos negócios, Ivan hesita e assim demonstra fraquezas, imperdoáveis para o comparsa, que o qualifica como “bundão”, “cagão” e “fraco” reiteradamente ao longo do filme. Juntamente a exposição de seus pensamentos, essa reiteração ajuda a definir a hierarquia de valores que assegura o acesso aos poderosos: não existiria inocentes nesse mundo e o que os dois estão fazendo é se antecipar, antes que façam com eles, tratar-se-ia da conduta que permite o sucesso, uma realidade da qual não se pode escapar. Finalmente, o acúmulo das ilegalidades: Gilberto é sócio do prostíbulo, Ivan, por sua vez, como ficamos sabemos por um *flashback*, é o responsável por articular os negócios ilícitos da empreiteira com Rangel, que trabalha para o governo, retirando assim qualquer passividade do personagem no plano.

Temos assim todo um quadro geral do funcionamento do “centro empresarial” antes mesmo do surgimento de Anísio, portanto da presença de um personagem da periferia, em cena: o acúmulo das ilegalidades, a hierarquia de valores que orienta sua dinâmica e o *ethos* dos negócios. É um universo já caracterizado por ilegalidades e mesmo agressividades que será desequilibrado e posto em crise pela invasão, que acaba operando como um dispositivo de revelação do lado oculto do centro, ao desorganizar as referências.

Com Anísio não existe o trabalho de caracterização na mesma intensidade. Nada saberemos da moradia onde vivia, se tinha ou não família, quais outras atividades – ilícitas ou não – ele praticava. A única coisa que sabemos, é que ele fora recomendado por Norberto, sócio de Gilberto no prostíbulo e que ao final do filme saberemos se tratar de um policial corrupto. Ele irrompe na narrativa da mesma maneira como adentra a construtora e o escritório de Ivan: sem se apresentar na entrada.

O momento da invasão, por sua vez, é narrado de maneira a enfatizar uma irrupção, o fora de lugar da presença que se afirma, afrontosa e destemida. Ocorre após imagens do funeral de Estavão, acompanhadas pelo punk rock da banda Tolerância Zero, que repete, de forma agressiva,

⁸ Quando a cidade se torna onipresente para uma nova geração de cineastas, em que “A arquitetura monumental da Avenida Paulista, os maciços de prédios revestem-se de magia, e também os elevados e os túneis, principalmente os túneis que parecem exercer fascínio sobre as câmeras” (BERNARDET, 1985, p. 83).

⁹ Conforme observou o crítico Eduardo Valente (S/D)

a sugestiva oração-título “ninguém presta”. A música continua a ser tocada e, através de uma série de *jump cuts*¹⁰, planos de ponto de vista de Anísio são montados desde a rua em frente à construtora, passando pela recepção, subindo as escadas e entrando no escritório de Ivan. Após o último corte, seu corpo aparece pela primeira vez em quadro. Mais uma vez, planos subjetivos – convencionalmente associados à ameaça externa no cinema – são usados para representar Anísio, sendo agora acompanhados por uma montagem e uma música agressiva.

De forma oposta ao receio e à preocupação que os “bacanas” apresentam na primeira sequência do filme, a entrada de Anísio é a mais à vontade possível. Após a forma agressiva com que se narra a invasão, a música cessa, temos um corte para o corpo e a silhueta tranquila com que o matador adentra o escritório de Ivan com um “e aí, firmeza?”. Anísio se esparrama na cadeira, pede um café, pega o cigarro, joga joias das vítimas sobre a mesa para o desespero de Ivan e Gilberto. Gesticula expansivamente na descrição do assassinato. Em suma, mostra-se novamente mais a vontade do que os mandantes.

O desconforto e espanto em lidar com a presença de Anísio, a partir daí, será uma constante ascendente de desequilíbrio que levará ao colapso de Ivan mais tarde. O matador também vai aumentando seu espaço e seu tempo em cena, enquanto passa a frequentar a construtora, conhece e logo passa a namorar Marina, a herdeira das vítimas.

A partir de então, a presença da relação “centro” e “periferia”, bem como a instabilidade de suas referências, com a tensão da alteridade, torna-se uma constante que condiciona o conjunto das sequências. Assim, Anísio, ao visitar a mansão em que vive Marina termina por levá-la em um passeio a sua quebrada, momento em que cruzam a cidade ao som de *Na Zona Sul*, do Sabotage, com uma montagem sobre travellings do automóvel que perfaz um videoclipe de rap, enquanto a letra evoca o “cotidiano difícil” da periferia sul e também contrastes sociais dos bairros ricos e pobres vistos no dia a dia da cidade¹¹: “Zona sul, conheço um povo todo inibido/ tanta promessa e enrolação, acaba nisso/ De Vila Olimpia à Rocinha, Conde, Fundão/ olha lá, se liga aí, lá está, é o Canão”

A forma como a câmera é situada, sugerindo planos subjetivos de Marina, surfando pela superfície do videoclipe, destaca a condição externa do olhar. Depois, quando estão em um bar e Anísio sai, é no olhar estrangeiro de Marina que a câmera fica. Há, portanto, um explícita distância assumida pela câmera em relação a sua caracterização do espaço periférico. Isso também se expressa num cuidado ainda para que Anísio não seja tratado como um tipo ideal da periferia, pois ele é recebido como quem é originário da quebrada mas tem estado sumido de lá. Anísio, afinal, apresenta-se como um personagem inicialmente marcado por certo nomadismo e vai ganhando dimensão na medida em que vai se estabelecendo nos espaços centrais. O próprio instância narrativa, assim, vai sendo envolvido no tensionamento da alteridade construída.

A esse respeito, interessa notar que no andamento do filme, ocorre uma inversão nas trajetórias de Ivan e Anísio. Enquanto o mundo burguês do primeiro se desintegra, o segundo vai se estabelecendo nele e, ao fazê-lo, vai ganhando também espaço e tempo em cena. Nos primeiros momentos, seu casamento já dava sinais de desgaste, mas Ivan ainda aparecia em seu apartamento, deitado em sua cama ou assistindo TV no sofá, o que para de ocorrer. Em uma de suas idas a boates, conhece Cláudia, com quem inicia uma relação. Enquanto sua desconfiança em relação a

¹⁰ Cortes bruscos realizados numa mesma tomada que a divide em diferentes planos. Acelera a narração em ordem cronológica, com os cortes entre um plano e outro introduzindo elipses temporais.

¹¹ Enquanto Vila Olímpia se refere a um dos mais luxuosos bairros de São Paulo, Rocinha, Conde, Fundão e Canão – este último onde vivia Sabotage – remetem comunidades pobres.

Gilberto cresce, aumenta suas andanças pela cidade, entra em paranoia, adquire uma arma, passa a planejar uma fuga com a amante. Por seu turno, Anísio, após um passeio com Marina na sua quebrada, passa a frequentar seus espaços abastados, bares até se estabelecer em sua casa, mudar as vestimentas, assumir a vida burguesa.

Ao caminhar para o desfecho da narrativa, a forma de modulação da montagem, contrapondo as trajetórias dos dois personagens, aceleradamente, assinala irrevogavelmente o colapso das referências e a instabilidade do “centro” de Ivan. Este acaba de descobrir que Cláudia era na verdade Fernanda, uma garota de programa que Gilberto mandará para espioná-lo, ao invadir seu apartamento. Em outro ponto da cidade, Anísio e Marina estão em um bar de luxo, território da moça. Nova alternância para Ivan irado tocando no prédio de Gilberto atrás dele, sem sucesso. Numa sequência distendida, Anísio e Marina saem do bar, tomam ecstasy, entram em uma boate, dançam entorpecidos ao som de tecno, trocam beijos a três no banheiro. Corte para Ivan, que entra desnortado no bordel de Gilberto a sua caça, causando tumulto, até que é expulso. Logo a alternância de sequências dá lugar a uma montagem paralela entre planos Ivan conduzindo o carro alucinadamente ou subjetivos, com a visão embaçada, e planos de uma relação sexual entre Anísio, Marina e uma amiga. Na trilha, outro som pesado do Tolerância Zero que grita: “as vezes não se pode fugir do azar”.

A montagem paralela, um dos primeiros recursos cinematográficos desenvolvidos para narrar perseguições, mantendo a suspensão, é mobilizada aqui sem que, no entanto, saibamos o que se está perseguindo quem. A alternância entre Ivan e Anísio não tem desfecho com uma convergência das ações e entre espaços. A junção só pode ocorrer por meio da associação de ideias, no caso dos percursos opostos, entre desespero e prazer. Temos a troca de lugares entre centro e periferia, a relação inversa entre ambos, em que um está circulando no lugar do outro, em condições do outro, quase que ligados por sinais opostos. O corte seco, que encerra a música, ocorre com um salto para a chegada de Gilberto ao apartamento de Marina, onde vai se encontrar com Anísio, que veste roupão de linho e bebe uísque importado, já senhor de casa. Seu rosto vai assumindo o primeiríssimo plano no diálogo. Em outro canto da cidade, temos ainda Ivan com sua visão embaçada, errando, dirige o automóvel até que bate no que levará ao desfecho.

Mais uma vez, o que dará base para as opções formais será o sentido relacional, que não é a cidade partida, não é a presença de margens apartadas, nem mesmo apenas a desigualdade. É cisão espaço-social marcada por relações, tensões e disputas que ganha formas próprias. É reforçado nessa sequência chave em que bate em um carro bem mais simples e que não vê sugere choque de classe e raça. Dele, descem dois homens negros, interpretados pelos rappers Sandrão e Davi do Gueto, do grupo RZO. Após uma discussão por conta da batida, saca a arma e aponta para os dois, em mais um momento de alusão à violência, que aqui se exerce do centro contra a periferia. Em seguida, com o carro inutilizado, um longo travelling acompanha Ivan perdido, caminhando no meio da rua noturna e deserta, ladeada por casas periféricas, enquanto o rap metal do pavilhão 9 confronta sua condição: “Boom, a bomba vai explodir/ Ninguém vai te acudir/ Sociedade destrói a sua vida/ Capitalismo por aqui suicida”.

Sem a quem recorrer, temeroso por sua vida, Ivan termina por se entregar a polícia, abre todo o jogo. Mas quem colhe depoimento é gente de Norberto, delegado, sócio de Gilberto no prostíbulo, o mesmo que havia indicado Anísio para fazer o serviço. Fecha-se o circuito das ilegalidades generalizadas, da qual não conseguiu escapar e o filme vai se encerrar com o protagonista na mão daqueles que delatou. Mas não sei antes, através de um plano/contra-plano final, ser confrontado pelo olhar ameaçador de Anísio, pela manhã, em seu roupão de linho, em frente a casa

de Marina, onde Norberto o conduzira.

Transformações urbanas, desestabilização das referências e disputas de representação

Ao se buscar rastrear as categorias relacionais de “centro” e “periferia” para se abordar o território urbano, logo nos deparamos com a intensificação do seu uso nos anos precedentes, bem como com o carácter “quente” de disputas que as envolvem, frequentemente articulada à temática da violência. Mobilizada por sociólogos e urbanistas para pensar a cidade desde os anos 1970, a grade “centro-periferia” apresentou leituras diversas ao longo dos anos, indo além academia e chegando a imprensa e aos movimentos sociais nas décadas seguintes (cf. Tanaka, 2006). Mas já então trazia um aspecto de particular importância aqui: é que “periferia”, entendida em oposição de sentido ao “centro”, mas a ele articulada, diferia de noções como “marginalidade”, pois era compreendida como parte constituinte da sociedade e de sua dinâmica, com relações sistêmicas com o “centro” e não como um setor que estaria à sua margem. Periferia e centro são relacionais e a definição de um espaço traz carga semântica para o outro.

Marginal, seja em relação à lei ou em relação à sociedade, costuma trazer o sentido de apartado. Essa é uma distinção nem um pouco efêmera quando se tem em mente a história das representações cinematográficas no Brasil, em que uma tendência importante, chamada de Cinema Marginal, notabilizou-se justamente ao tratar de personagens vinculados às margens, embora não derive daí sua nomenclatura¹², poderia ilustrar esse ponto. *A margem* (Ozualdo Candéias, 1967), *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969) *O bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sgarzela, 1968) tratam de personagens socialmente apartados, envolvidos ou não em crimes. *Matou a família e foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969) da “família tradicional”, mas como crime extraordinário, em diálogo com o *fait divers* jornalístico. Em comum, estes filmes abordam personagens que traçam trajetórias marginais em relação às rotinas e dinâmicas sociais. Também nos anos 1980, em que um certo cinema se consagra à metrópole, trazendo narrativa de personagens que correm às margens da dinâmicas do capital e do trabalho, saindo pela noite paulistana, enquanto a sociedade dorme¹³.

Nada mais distante do que ocorre com *O invasor*, em que nem o personagem subalterno é marginal, nem a ilegalidade o é. O invasor Anísio está em relação dinâmica com o centro do qual quer fazer parte. O crime e a violência surgem como outros componentes de articulação entre os dois espaços e em cuja dinâmica a função do central não está desarticulada à do periférico, mesmo que sejam diferentes.

Agora, as próprias formas de pensar a ocupação desigual da cidade estavam no centro de preocupação em diferentes espaços e os usos de “centro” e “periferia” eram mobilizados de forma muito mais difusa do que na academia. Dois exemplos dissonantes do mesmo ano do filme podem ajudar a situá-lo em relação a sua temporalidade, onde opera de forma singular. Uma capa da *Veja* de janeiro de 2001 (figura 1) ilustra um cerco do “centro” pela “periferia”: prédios abastados, coloridos, iluminados e ladeados por um verde bem cuidado, são cercados pelo cinza com que se retratam barracos, casas apertadas, associadas a uma periferia violenta no texto que acompanha.

¹² “Cinema Marginal” tem mais relação com a proposta estética e de produção daquele cinema do que com suas temáticas (Ramos, 1987)

¹³ Destacadamente no caso da chamada “trilogia paulista da noite”, formada por *Cidade Oculta* (Chico Botelho, 1986) *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A dama do Cine Xangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1987), em que, como observa Andreia Barbosa (2012, p. 109), como *outsiders* “personagens que se escondem do dia/ordem para viver somente a noite/desordem como morcegos ou anjos”.



[Figura 1. Revista Veja, 24 de Janeiro de 2001. Capa]

Em outro lugar, de forma muito diferente, já haviam ganhado evidência em anos anteriores as elaborações dos Racionais MC's (e outros rappers) que afirmavam falar a partir da periferia e ser sua voz. Num grande sucesso do grupo gravado no final do mesmo ano, *Negro Drama*¹⁴, o cerco pode ser lido de outra maneira, quando os luxos e o fuzil são valorizados pelo “senhor de engenho” antes de chegarem na “favela”, que não é sinônimo de periferia, mas costuma, como “quebrada” ou “morro”, ocupar um lugar intercambiável nas letras:

Passageiro do Brasil, São Paulo, Agonia/ Que sobrevivem em meio às horas e covardia/ Periferias, velas, cortiços/ Você deve estar pensando o que você tem a ver com isso
 (...)
 Ei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é/ Sozinho cê num guenta, sozinho cê num/ entra a pé/ Cê disse que era bom e as favela ouviu/ Lá também tem whisky, Red Bull, tênis Nike e fuzil

São elaborações que apontam em direções antagônicas, contemporâneas ao filme, que não servem de influência direta, mas certamente nos fornecem indícios de questões em pauta e da importância dos conflitos de representações em torno desses espaços que se faziam presentes naquele momento.

Importantes transformações sociais e territoriais, assim como a difusão do medo do crime e da violência, durante os anos 1980 e 1990, parecem constituir aspectos importantes do contexto

¹⁴ Racionais MCs. CD *Nada como um dia após o outro dia* (São Paulo, Cosa Nostra, 2002)

de disputas em torno de centro-periferia. Essas transformações são apontadas no estudo de Teresa Pires do Rio Caldeira (2000) e se relacionam justamente com modificações em relação ao padrão de segregação espacial em São Paulo. O padrão centro-periferia propriamente dito teria se desenvolvido entre os anos 1940 e os anos 1980. Ele se refere justamente às separações geográficas que as categorias expressam em sua linguagem geométrica: áreas centrais da cidade, com boa infraestrutura, habitadas pelas classes média e alta, enquanto as áreas mais precárias afastadas do centro por grandes distâncias (periferias), abrigavam as populações mais pobres. A partir da década de 1980, as transformações na cidade engendraram um novo padrão no qual diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos fisicamente, mas são separados por muros, tecnologias de segurança, espaços restritos, que a autora chama de “enclaves fortificados”. Ocorre que não houve um abandono no uso de “centro-periferia”. Se sua analogia geométrica (euclidiana) perdeu sua relevância (embora não totalmente), as categorias não apenas continuaram a ser mobilizadas em seu sentido socioterritorial, como ganharam maior difusão e usos por atores diversos.

Os “enclaves fortificados” – prédios, condomínios fechados, conjuntos de escritórios, shopping centers – tornaram-se o aspecto mais marcante deste padrão de segregação no espaço urbano, segundo Caldeira (2000). As imagens dos espaços centrais em tomadas feitas constantemente em internas, ruas vazias próximas a condomínios fechados, mesmo a solidão no meio da multidão do protagonista, em filmes do passado no meio da rua, agora se transfere para dentro de boates, tudo isso aproxima as formas de representação do centro da noção de “enclaves fortificados”, em oposição aos espaços da periferia onde as externas ou a abertura para a rua dão o tom. Por sua vez, o movimento invasor de Anísio, inaugurado em sua entrada incisiva, indiferente às fronteiras, ignorando os muros e as barreiras erguidas pelo caminho, que na montagem é realizado em agressivos *jump cuts*, rompe com as estratégias de contenção erguidas a partir do centro.

A formação desses enclaves caminha no sentido oposto a diluição de fronteiras e à heterogeneidade de espaços comuns. Assim, as transformações dos anos 1980 e 1990 teriam colocado em maior evidência as diferenças sociais, que no passado a circulação reduzida e as distâncias haviam ajudado a ocultar, mas, ao mesmo tempo, engendraram novas e ativas formas de segregação, mais explícitas. São Paulo pode apresentar então uma dimensão pensada enquanto “cidade de muros”, em que os esforços de segregação socioespacial ocorrem não apenas na construção de barreiras físicas mas também simbólicas, cujo exemplo pode ser bem explicitado pela capa e pela matéria da revista Veja mencionada.

Nela, a imagem de capa é acompanhada ainda pela expressiva legenda: “os bairros de classe média estão sendo espremidos por um cinturão de pobreza e criminalidade que cresce seis vezes mais que a região central das metrópoles brasileiras” (VEJA, 2001). O sujeito escolhido para a oração, em voz passiva, revela seu foco: os “bairros de classe média”, na “região central”, que estão sendo espremidos. No início do texto, o alarde que evidencia também o endereçamento do discurso para quem faz parte da “região central”: “Atenção, se você acha que as metrópoles brasileiras já são lugares quase irrespiráveis, de tanto crime, bagunça no trânsito, horas perdidas e também feiura arquitetônica, prepare-se para coisa muito pior, se nada for feito para reverter a situação” (VEJA, 2001, p. 86). O discurso de circunscrição da periferia, com a figuração do espaço periférico como uma ameaça externa à civilização, presentes na revista de maior circulação daqueles anos, serve para exemplificar aqui uma forma de narrativa bastante difusa, presente no dia a dia, que Caldera chamou de “fala do crime”.

Mas ela não expressava, entretanto, a única voz que circulava. Nos anos precedentes um insurgente movimento hip hop, expresso principalmente através do hip hop, abalava a cena cultural

(Hershmann, 1999), aperando justamente uma articulação nos parâmetros de narratividade da sobre a “condição periférica” (Bertelli, 2012), em nome da qual os *rappers* reivindicavam o direito de falar. José Carlos Gomes da Silva (1998), em tese inaugural sobre o rap em São Paulo, ao analisar a produção dos rappers durante o final dos anos 1980 e os anos 1990, identificou o destaque à categoria de periferia no discurso rapper, a partir de 1993.

Sua presença em cena contestava a construção da periferia como negação, apontava a responsabilidades de outros grupos sociais (o “senhor de engenho”), ao denunciar o racismo, a desigualdade e a violência, e contribuiu para aquecer as disputas simbólicas em torno de “centro” e “periferia”. Em 1997, com o lançamento do disco *Sobrevivendo no Inferno*, os Racionais MC’s, com notável impacto cultural, as figurações da periferia assumiam centralidade incontornável nas letras, onde também se questionava a origem da violência:

Periferia é tudo igual/ Todo mundo sente medo de sair de madrugada e tal/ ...É complicado, o vício tem dois lados/ Depende disso ou daquilo, ou não, tá tudo errado/ Eu não vou ficar do lado de ninguém porque:/ Quem vende a droga pra quem/ Vem pra cá de avião ou pelo porto, cais/ Não conheço pobre dono de Aeroporto, mais/ Fico triste por saber e ver/ Que quem morre no dia a dia é igual a eu e a você¹⁵

Pode-se pensar aqui em um intenso processo de “reavaliação funcional das categorias” (Sahlins, 1990) para a apreensão desse espaço social da cidade, em que grupos ou agentes, diferentemente posicionados, constroem sentidos diversos, diante de intensas transformações na ocupação do espaço urbano, da experiência das desigualdades e da percepção de aumento da violência. Nessa reformulação e disputa sobre categorias sociais urbanas, em que o espaço era um fator para a demarcação dos agrupamentos, os sentidos de centro, periferia, crime e violência estão no centro de conflitos simbólicos. Por sua vez, ao assumir assim tomar para si um papel de veicular uma voz periférica, os *rappers* interpelavam outros grupos sociais, suas mensagens, dialogicamente, ecoavam também em elaborações fora da periferia, lançando questões e desafios mesmo para “cineastas de classe média”, quando estes se colocam diante da representação dos grupos sociais urbanos.

Assim, *O Invasor*, em diversas camadas, encontra-se atravessado por esses embates e interpelações, construindo também seus próprios sentidos sobre centro e periferia, crime e violência. As relações tensas de alteridade construídas em procedimentos formais diversos contribuem para dar forma cinematográfica a experiência de tensões sociais e conflitos simbólicos relacionados às figurações de centro e periferia.

A sequência que conta com a participação do Sabotage é particularmente expressiva da maneira como o confronto e dissenso proposto no âmbito do hip hop em relação aos grupos socialmente dominantes acabam por atravessar o filme, aportando sentidos. O *rapper* entra na sala do escritório juntamente a Anísio, surpreendendo Gilberto e Ivan. Com blusa e Bandana pretas, o único negro em cena, o mais alto dos quatro, vai ganhando dimensão no quadro, trazendo maior contraponto para o espaço. Cumprimenta de forma agitada e expansiva os dois empresários, mantendo a expressão séria, diante da perplexidade dos interlocutores. Após Anísio comunicar que estão ali para que a firma invista no seu disco, Sabotage, mantendo a dureza no olhar “manda o som”, gesticulando e chegando olhar para a câmera, que busca se movimentar junto a ele.

O primeiro verso soa quase como um comentário sobre a tensão da cena, o racismo, por

¹⁵ Racionais MC’s. Periferia é periferia (em qualquer lugar). CD *Sobrevivendo no Inferno* (São Paulo Cosa Nostra, 1997).

vezes oculto e outras explícito, que vivencia: “Não sei qual que é/ se me vê, dão ré”. Na sequência, os versos referem-se diretamente à violência contra a periferia:

Trinta cara a pé/ Do piolho vem descendo/ lá na conde ferve/ pisque-clack enlouquece, breck,
só de arma pesada/ inferno em massa/ vem violentando a minha quebrada, basta/ Eu registrei,
eu vim cobrar, sangue bom/ Boa ideia: quem tem, não vai tirar a ninguém.

O improviso sobre a letra da música *Um bom lugar*¹⁶ acaba se encaixando numa nova significação dentro da sequência, em que ele está ali para cobrar, arrancar conceções dos bacanas, que, como “tem”, não vão “tirar a ninguém”. Ao final, consegue os “cinco conto” para financiar o disco.

O confronto com a cena, com o espectador e com o universo em que está, através do olhar compenetrado e mensagem presente na letra constituem um atravessamento do rap que contribui para reforçar no filme o aspecto de confronto que dirige aos grupos dominantes ao trazer destaque para a vinculação destes à violência. A anticordialidade, como um aspecto desenvolvido pelo hip hop e por ele aportado, em suas denúncias da violência contra a periferia e em ruptura com mitos de democracia racial e harmonia social (cf. Sousa, 2013), funciona, no filme, para acrescentar mais uma camada de sentido à tensão social que ganha expressão em tela.

Nesse sentido, as representações de centro e periferia e suas articulações com o crime em *O invasor* são parte mesmo desse contexto de intensa “reavaliação das categorias” de apreensão das divisões sociais da cidade. Suas opções estéticas, que enfatizam tensão e relações de alteridade no espaço urbano, bem como a busca pelo diálogo com rap, através da trilha sonora, dão forma a essas tensões e conflitos simbólicos. Nada disso, porém, significa que o filme possa ser reduzido a expressão de uma ou outra matriz discursiva. Ele é por elas atravessado, organizando essa pluralidade de vozes sociais de maneira específica.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- BARBOSA, Andreia. *São Paulo cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista nos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012
- BAECQUE, Antoine de. *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard, 2008.
- BENTES, Ivana. Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, v. 8, n.º. 15, pp. 242-255 – jul./dez. 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os jovens paulistas. In: XAVIER, Ismail. (org.). *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 14, n. 31, p. 214-236, 2012.
- BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In.: RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- CAETANO, Daniel *et al.* 1995-2005: Histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- CALDERA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.
- COELHO, Marcelo. A história do bandido que roubou o filme inteiro. *Folha de São Paulo*, 10 abr. 2002. Ilustrada.

¹⁶ Sabotage. Um bom Lugar. CD *Rap é Compromisso* (São Paulo, Cosa Nostra, 2000)

- CONTI, Mario Sérgio. “O invasor”: estilhaços viram um todo multifacetado. *Folha de São Paulo*, 5 abr. 2002. Ilustrada.
- COUTO, José Geraldo. A moral de ‘O invasor’ está no modo de narrar. *Folha Online*, 30 abr. 2002. Ilustrada Online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u646.shtml>> Acesso em 10 mar. 2018.
- EDUARDO, Cleber. A convivência forçada com O invasor. *Sinopse*, v. 4, n. 8, p. 20-24 abr. 2002.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Solene Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Salvador, São Paulo: Edudba, Edusc, 2012.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. et al (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgias e distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros. 2016. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- SAHLINS, Marshal. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990
- SALLES, Walter. Centro e periferia se misturam em “O invasor”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 fev. 2002. Ilustrada.
- SILVA, José Carlos Gomes da. O RAP na cidade de São Paulo: musica, etnicidade e experiência urbana. 1998 Tese (Doutorado em antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento Hip-Hop: a anticordialidade da “República dos Manos” e a estética da violência*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2013.
- SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDÓS, 1996.
- TANAKA, Giselle Megumi Martino. Periferia, conceito, práticas e discursos: práticas sociais e processos urbanos na metrópole de São Paulo. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- VALENTE, Eduardo. O invasor, de Beto Brant. *Contracampo*, Revista de Cinema. Sem data. disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/oivisor.htm> Acesso em 10 mar. 2018.
- VEJA. O cerco da periferia, São Paulo, Editora Abril, v. 34, n. 3, 24 jan. 2001.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- XAVIER, Ismail. São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago. *Sinopse*, nº 11, ano VIII, pp. 18-25, set de 2006.

Recebido: 07/05/2021

Aceito: 19/07/2021