

INTERMIDIALIDADE REALISTA, REALISMO DE CONFRONTO E A HISTORIOGRAFIA DO PRESENTE · Marcela Amaral¹

Resumo: O presente artigo abordará os elementos de intermedialidade no filme brasileiro *O invasor* (Beto Brant, 2001), se concentrando na relação entre a música e o cinema; e investigando de que forma isso pode ser compreendido como um potencial historiográfico e de produção de uma visão social crítica. Ao tratar da conflituosa estrutura social brasileira, o filme constrói um quadro de forte apelo realista, onde a relação entre elite e periferia não se assenta em uma oposição direta e simplista; mas revela cumplicidade e corrupção. O mergulho nessas duas esferas se dá sobretudo através da música, e particularmente do hip-hop da periferia de São Paulo, o que o filme faz a partir de uma linguagem que oscila entre a ficção e o documentário. Isso abre espaço para uma “erupção do real”, ou um realismo produzido no confronto entre esses dois campos. À medida que Brant se apropria do “inesperado”, usando a câmera para capturar “eventos da verdade” (Badiou, 2006), os elementos do instante pró-fílmico passam a ser absorvidos pelo filme na composição de sua atmosfera e narrativa; gerando uma produtiva intersecção entre o apelo realista do filme e a música. Isso talvez nos permita falar de uma “intermedialidade realista”; ou de um filme como importante documento historiográfico do presente. O estudo das relações intermediáticas de *O invasor* se torna crucial no reconhecimento do potencial fílmico de representar uma realidade singular.

Palavras-chave: Intermedialidade, *O invasor*, Beto Brant, realismo, realismo de confronto.

Contato: brmarcela@yahoo.com.br

Gostaria de começar esta apresentação expondo os motivos que me levaram a analisar o filme *O invasor* (2001), de Beto Brant, e apresentar brevemente alguns dos materiais que utilizo nesta análise. Além do próprio filme e de um repertório teórico referente a debates sobre realismo, intermedialidade e ética, particularmente encontrados em autores como Lúcia Nagib (2007; 2017) e Alain Badiou (2006); utilizo também a entrevista concedida pelo diretor do filme, aos professores Lúcia Nagib e Samuel Paiva, para o documentário ainda inédito, *Passagens*.

Ainda que se tratando-se de material atualíssimo, é importante ressaltar que, de forma alguma, as informações obtidas na entrevista são tomadas como evidências indiscutíveis sobre qualquer aspecto; mas como importante fonte de dados, que ajuda a problematizar o processo de realização fílmica no cinema

¹ Doutoranda – UERJ/Brasil.

brasileiro hoje. Ao longo da entrevista, Brant discorre sobre vários aspectos da produção do filme, refletindo sobre como a criação de um mundo ficcional tão próximo à realidade conhecida, se aproxima e se distancia dessa mesma realidade.

Realizado em 2001, em um período em que o cinema brasileiro já havia retomado sua produção, após cinco anos de interstício e quando já se consolidavam os governos democráticos na América Latina; *O Invasor* pertence a uma safra de filmes brasileiros que voltam a abordar temas locais e sociais, muito preocupados em representar questões nacionais, como apontam Lúcia Nagib (2007) e Tatiana Heise (2012). Todavia, não mais sob uma óptica política e vanguardista, como no Cinema Novo; mas, nas palavras de Nagib, “interagindo com cinemas modernos, pós-modernos e comerciais do mundo, portanto se beneficiando e contribuindo para uma nova estética cinematográfica transnacional” (2007).²

Ainda segundo a autora, *O Invasor* é um descendente mais contemporâneo de um cinema *underground* ou marginal paulista, que teve grande expressão nos anos 60 e 70; com um realismo “sujo” e “violento” e forte apelo documental. Desse cinema, ainda derivaram outras correntes, mais ou menos realistas. Como atenta Márcia Regina da Silva, o filme “torna-se um veículo de realidades brasileiras a partir de uma roupagem contemporânea” (2004, 2).

Um dos componentes dessa roupagem é o elemento musical, que se apresenta em diferentes formatos: videoclipe, trilha sonora, música diegética, e ainda, ditando o ritmo da montagem. Como aponta Lúcia Nagib, a “música, combinada com técnicas de videoclipe, é o elemento da moda utilizado para atualizar o gênero” (Nagib 2007, 123).³

Se por um lado, como Ivana Bentes (2007) esclarece, a música exerce influência na estética do filme, como ferramenta de comentário e narração; por outro, nota-se que ela opera na potencialização do realismo fílmico,

² No original: “*Interacting with modern, postmodern and commercial cinemas of the world, thus benefiting from and contributing to a new transnational cinematic aesthetics*”, tradução nossa.

³ No original: “*music, combined with music-video techniques, is the element of fashion employed to update the genre*”, tradução nossa.

particularmente ao trazer para a narrativa elementos da própria realidade, como a fundamental participação do *rapper* Sabotage.

Assim, a principal motivação deste estudo é buscar compreender a natureza da relação entre a intermedialidade musical e o realismo no filme; procurando responder a algumas questões centrais: de que forma a música no filme torna-se uma ferramenta para potencializar o apelo realista, e detém ainda um aparente poder de representar a realidade social brasileira atual? De que forma essa intermedialidade pode ser vista como uma ferramenta historiográfica, que ajuda a retratar um tempo-espço singular na história recente de São Paulo e da sociedade brasileira? E seria mesmo possível traçar essa relação direta entre a intermedialidade do filme e seu apelo realista? Ou melhor, poderíamos falar de uma “intermedialidade realista”?

O invasor narra a história de um crime planejado por dois sócios de uma construtora, Ivan e Gilberto (Giba), que contratam Anísio, um matador da periferia, para assassinar seu terceiro sócio, Estevão; que vem emperrando uma negociação fraudulenta entre a construtora e um agente do governo. Após o assassinato, o matador passa a querer fazer parte do cotidiano da construtora e, principalmente, da elite dentro da qual ela se localiza. Anísio “invade” a barreira econômico-social que o separa dos dois sócios, e se instala no dia-a-dia da construtora, causando enorme tensão com Ivan e Gilberto. Ele também conquista a filha de Estevão, Marina, e com isso, um lugar no cume dessa sociedade.

Para Tatiana Heise, o que insere *O invasor* no centro desse cinema de forte apelo realista é uma preocupação que ele e outros filmes desse período demonstram com a compreensão da natureza e configuração do país. Como destaca a autora, “alguns dos filmes mais bem-sucedidos do período entre 1995 e 2010 podem ser lidos como explorações diretas de reelaborações da questão ‘o que é o Brasil?’” (Heise 2012, 56).⁴

A meu ver, ao reproduzir essa questão, o filme se distancia de um maniqueísmo pobre, que opõe as classes sociais, e passa a produzir um realismo

⁴ No original: “Some of the most successful films of the 1995-2010 period can be read as direct explorations or reworkings of the question ‘what is Brazil?’”, tradução nossa.

que explora de forma mais complexa a relação entre esses extratos; que se monta a partir de noções conflitantes, como divisão e proximidade; diferenciação e promiscuidade; contraste e cumplicidade. Isso nos coloca mais próximos do que entendemos como a realidade da estrutura social brasileira. No filme, isso se traduz a partir de uma intensa oscilação entre esquemas ficcionais e não-ficcionais.

Em diversas passagens da entrevista, Brant apresenta evidências de que, tanto em *O Invasor*, como em sua cinematografia, essa oscilação é muito presente, em geral entre arranjos ficcionais e documentais; e muitas vezes, com a intenção de dar visibilidade, ou potencializar o realismo de suas obras. Como Lúcia Nagib pontua, “documental e ficção, elementos conflitantes assim como prerrogativas básicas do cinema, constituem o problema principal em relação a esse filme ao mesmo tempo que a chave [de seu entendimento]” (2007, 117).⁵

No entanto, é importante observar que, se por um lado, os esquemas ficcionais são mais ou menos conhecidos; por outro, o elemento apontado como documental surge de maneiras distintas, e talvez seja mais prudente apontá-lo como um elemento não-ficcional. Um exemplo disso se dá na “introdução” da periferia no filme, que ocorre numa espécie de videoclipe.

Colocar primeiro trecho: periferia

A maneira como a câmera passeia pela região, transmite à imagem uma certa autenticidade documental, sobre como vivem e transitam as pessoas daquele espaço. Contudo, com uma montagem acelerada, com a presença de elementos da ficção e com a sobreposição da trilha sonora, essas imagens ganham um outro aspecto que não o documental propriamente, mas mais próximo do que o que Ivana Bentes aponta como uma “ferramenta de comentário”, através de uma estética mais próxima do videoclipe.

Em outro caso, na cena que analisarei, na qual o *rapper* Sabotage apresenta um número de *hip-hop* de forma improvisada; a emergência do elemento não-ficcional se dá a partir de uma relação muito direta com o inesperado que habita

⁵ No original: “Document and fiction, conflicting elements as well as basic prerogatives of cinema, constitute the main problem in relation to this film as much as its key”, tradução nossa.

a realidade concreta ao redor do filme. Sabotage, que era *rapper* na vida real, e não ator, interpreta quase a si mesmo, trazendo para o filme muito dos trejeitos do *hip hop*. Isso é traduzido com extrema fidelidade na tela; ou seja, ainda que ocorra dentro do âmbito da narrativa, esse acontecimento se descola, ou mesmo se choca com ela em alguns momentos.

A entrada de Anísio e Sabotage no escritório dá movimento à câmera, que se abre em um plano de conjunto para os quatro personagens. É perceptível o ensaio nas movimentação e posicionamentos, já que Gilberto e Ivan abrem espaço para não cobrir os outros personagens para a câmera. E a movimentação da câmera também busca manter no centro Anísio e Sabotage.

Esse esquema reproduz de forma menos canônica, o tradicional “*blocking-and-revealing*” (Bordwell 2005, 64), como descrito por David Bordwell, no qual um personagem que esteja sendo o centro das atenções, em geral está descoberto. A partir do momento em que ele deixa de ter atenção, ele passa a ser coberto, dando espaço a outro elemento que poderia estar oculto antes, mas que agora ganha relevância na tela.

No entanto, quando começa a entoar o *rap*, Sabotage assume uma postura menos ligada à *mise-en-scène* do filme e mais própria das apresentações de *hip hop*. Embora fictícia, a atuação do *rapper* parece desconectada da ficção e imbuída do espírito da própria música. Além disso, sua presença parece tornar ainda mais perceptível as marcações de cena dos outros personagens; não necessariamente por seus gestos exagerados da periferia, ou pelo desrespeito às regras de atuação, que inclui olhares furtivos para a câmera; mas particularmente pelo contraste entre seus posicionamentos e o dos sócios; e definitivamente por trazer um humor evidente ao filme. Brant vê isso como uma contribuição positiva e autêntica de Sabotage; em suas palavras: “se não tivesse o humor do Sabotage no filme, o filme seria muito duro, seria muito pessimista, e ... violento” (Entrevista com Beto Brant, em 1h11’19”).

Na configuração da sequência, Anísio parece ser uma ponte entre a rigidez dos sócios e a atitude “revolucionária” de Sabotage; ou, entre os atores “disciplinados pela *mise-en-scène*” como nas palavras de Brant, e a performance do *rapper*. Anísio é interpretado por Paulo Miklos, não-ator na época da produção

e músico profissional. Quando Sabotage canta o *rap*, Anísio participa da performance fazendo um *beatbox*.

A câmera na mão, em um movimento enviesado e orgânico, mergulha na performance, eliminando do quadro os outros personagens e dando a Sabotage e à periferia, o centro da tela. A câmera passa a acompanhar o *rapper*, chegando a dançar com ele. Brant narra em detalhes este evento único:

Quando o Paulo entra, apresenta o *rapper*, apresenta o Sabotage... o Sabotage é ele mesmo... ele não atua, ele é... Logicamente ele já veio com o trecho da música que ele queria, que ele ia mencionar o irmão... E o Paulo Miklos, que também é músico, ele começa a fazer aquele *beatbox*... era surpresa, não foi ensaiado isso, e isso contamina o câmera, porque o câmera, que é o Toca Seabra, que tava com a câmera na mão, ele começa a dançar também... E aí como linguagem, a câmera fica solidária aos personagens. Ela não fica estática solidária aos engenheiros em suas salas. Não, ela se associa ao invasor. (Entrevista com Beto Brant, em 1h16'24").

Gostaria de incluir aqui um conceito que chamo, a princípio, de “realismo de confronto”. Em ambos os casos citados, identifico o “confronto” entre os âmbitos ficcionais e não-ficcionais; em grau mais ou menos impactante, provocando alterações na produção de realismo. No primeiro caso, da apresentação da periferia, o confronto é “amortizado” por recursos ficcionais e, digamos, não-documentais, como o videoclipe. Já na cena de Sabotage, ele é bastante potente e visível, contribuindo para a própria constituição da sequência, que passa a depender dos acontecimentos da realidade pró-fílmica mais imediata.

Encontro em Michel Foucault um brilhante entendimento do conceito de confronto, que o autor localiza na produção das verdades, e que seria “o resultado do jogo, do afrontamento, da junção, da luta e do compromisso entre os instintos” (2002, p. 16). A partir disso, acredito ser possível traçar uma relação indireta com a produção de realismo, pois existe uma evidente proximidade entre a ideia de produzir verdades e a de produzir realismos. Ambas as noções dizem respeito à realidade em algum nível, ambas são intrinsecamente ligadas à

subjetividade e fundamentalmente, ambas são o resultado do choque de instintos e dependem do compromisso desses instintos.

Se o mais forte instinto cinematográfico é seu pacto com o real; o compromisso, é a forma como esse pacto se estabelece, e é um elemento essencial na caracterização do confronto. Em *O invasor*, o confronto se estabelece quando o filme abre espaços no âmbito ficcional para a realidade, particularmente, ao se apropriar do “imprevisível”.

Brant descreve a participação de Sabotage como algo inteiramente planejado pelo rapper, que, ao ficar frente à câmera, começou a cantar e dançar de improviso. Obviamente Brant exclui em sua fala o direcionamento que a narrativa, e as demandas do processo de realização, impõem à participação de Sabotage. No entanto, é fundamental compreender a evidência do espaço que o filme abre para o imprevisível, que é originado na realidade do evento pró-fílmico. Ao interpretar um personagem muito próximo de sua própria figura; o *rapper* traz para o filme expressões próprias, denúncias reais e o improviso do *hip hop* da periferia.

Recorro à análise precisa de Lúcia Nagib que, a partir do conceito de ética em Alain Badiou (2006), identifica nesse cinema uma “fidelidade ativa ao evento de verdade”. Como Nagib elucida, ocorre nesses casos um engajamento de equipe e elenco não apenas com a reprodução da realidade, mas também com a produção dela. Em *O invasor*, os acontecimentos do momento pró-fílmico são absorvidos pelo filme, não apenas através de esquemas de representação, mas também como meio de compor a atmosfera, a narrativa e principalmente o realismo.

Em um segundo nível, o confronto produz também mudanças na realidade circundante; na verdade, também sua fonte. E é essa alteração da realidade que cerca o filme, a evidência do compromisso do filme com o “evento de verdade” e que faz *O invasor* mais do que reproduzir, “produzir a realidade”.

O filme estabelece assim, um poderoso confronto dentro do seu realismo: enquanto Sabotage representa para a câmera uma imagem de si mesmo, ele também permite que a câmera capture algo do seu eu verdadeiro, ou melhor, o eu não-ficcional. Cria-se assim um paradoxo: a ficção é então produzida a partir

da realidade, ao mesmo tempo em que a realidade também é fabricada ao longo do processo de produção de ficcionalização.

A sequência coloca em confronto direto e no mesmo cenário, os dois lados de um conflito que é cultivado ao longo do filme. No entanto, a representação de um desses lados, a periferia, é construído a partir de um elemento que escapa ao controle do planejamento de ficção e abre espaço para o imprevisível. É nesse sentido que a música se torna uma ferramenta para a invasão do real.

Embora neste caso específico o confronto se torne visual e evidente, em outros, apenas com as informações extra-fílmicas da entrevista, eles se tornam visíveis. Um desses momentos é quando Brant revela que, buscando uma linguagem mais realista, pediu a colaboração de Sabotage para alterar as ações e falas de Anísio no roteiro, incluindo “sua verve” de periferia.

Durante o processo de filmagem, no entanto, os atores que interpretaram Ivan e Gilberto seguiam o texto original, sem as alterações e só tiveram contato com essa linguagem, nas gravações; o que gerou um certo desconforto. Brant diz que esse desconforto é algo interessante para o filme, ao evidenciar na imagem um choque entre diferentes padrões de comportamento social (gestos, linguagem, roupas etc) e de atuação. Segundo suas palavras, os atores tiveram que “atuar com o imprevisível” (entrevista com Beto Brant, em 1:12:06).

Brant comenta também uma questão sobre o figurino de Sabotage. A camisa usada pelo *rapper* em cena, com um desenho em preto e branco, parecendo uma xilogravura, com uma criança fumando em primeiro plano e com vários prédios ao fundo, como a São Paulo; não fazia parte do guarda-roupa do filme. Embora a figurinista tenha pedido para mudá-la, ele não se sentiu à vontade com a ideia e Brant a manteve para a sequência, alegando ser a própria identidade do *rapper*. Para o diretor, a participação do artista adiciona “a consciência do outro lado” ao filme.

Curiosamente, na parte de baixo da camisa está escrita a frase que parece resumir o objetivo do filme: “Retratos do Brasil”.

BIBLIOGRAFIA

- Badiou, A. 2006. *Being and Event*. Londres/Nova York: Continuum.
- Bentes, I. 2007. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: Machado, A. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras.
- Heise, T. S. 2012. *Remaking Brazil: Contested National Identities in Contemporary Brazilian Cinema*. Cardiff: University of Wales Press.
- Jaguaribe, B. 2007. *O choque do real: Estética, Mídia e Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Margulies, I. (ed.). 2003. *Rites of realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham /Londres: Duke University Press.
- Nagib, L. 2007. *Brazil on screen: Cinema Novo, new cinema and utopia*. Londres: I.B. Tauris.
- _____. 2011. Beto Brant: realismo, gênero y obra de arte en proceso. In: VARGAS, Juan Carlos (ed.) *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y Mexico*. Guadalajara: CUCSH - Universidad de Guadalajara, pp. 273-302.
- _____. 2017. Realist cinema as world cinema. In: STONE, Rob; COOKE, Paul. (eds.) *The Routledge Companion to World Cinema*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Vaz, M. do C. 2015. *Trajetórias e sentidos espaciais em O Invasor, de Marçal Aquino e Beto Brant*. 123 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Rondônia / UNIR, Porto Velho.
- Xavier, I. (org.). 2001. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.