



CORRE ATRÁS DA SUA MELHORA, MANO: DO CAPITAL DISCIPLINADO AO CAPITAL IMPRODUTIVO A PARTIR DE *O INVASOR* (2002), DE BETO BRANT

RUN AFTER IMPROVEMENT, BRO: FROM DISCIPLINED CAPITAL TO UNPRODUCTIVE CAPITAL FROM *O INVASOR* (2002), BY BETO BRANT

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19674>

Felipe Biguinatti Carias

Universidade Federal de Mato Grosso

 <https://orcid.org/0000-0002-3875-1067>

felip.ufmt@gmail.com

Recebido em 20 de outubro de 2023

Aceito em 12 de novembro de 2023

RESUMO: O avanço promovido pela Constituição de 1988, apesar de inegável, enfrentou desafios diante das pressões do mercado internacional. Este artigo propõe uma análise da representação cinematográfica do desamparo e da impotência diante de desejos abjetos em *O Invasor*, de Beto Brant. Focando no protagonista Ivan, a pesquisa oferece uma análise crítica que explora questões relacionadas ao desejo humano, repressão e às consequências da busca desenfreada por poder na experiência latino-americana.

Palabras-clave: Cinema nacional; Violência; Capital improdutivo; Literatura da defecção.

ABSTRACT: The progress promoted by the 1988 Constitution, although undeniable, faced challenges in the face of pressure from the international market. This article proposes an analysis of the cinematographic representation of helplessness and impotence in the face of abject desires in *O Invasor*, by Beto Brant. Focusing on the protagonist Ivan, the research offers a critical analysis that explores issues related to human desire, repression and the consequences of the unbridled search for power in the Latin American experience.

Keywords: National cinema; Violence; Unproductive capital; Literature of defecation.

Analisaremos o filme *O Invasor* (2002), de Beto Brant com a finalidade de perceber as permanências da violência da Ditadura Militar no período de redemocratização a partir da transição do capitalismo disciplinado para o capitalismo financeiro, dando ênfase na repressão e ausência de responsabilidade do desejo individual na personagem Ivan (Marco Ricca) e supressão do superego na imagem de Anísio (Paulo Miklos), o invasor fáustico que dá nome à obra¹.

Do ponto de vista metodológico, utilizaremos a análise imanente de Ismail Xavier, no qual dá mais destaque para a interpretação interna da obra do que a análise externa, e o conceito de *stimmung* para Hans Ulrich Gumbrecht, com o intuito de pensar o tempo histórico absorvido na linguagem. Teórica e historicamente o filme será interpretado a partir do conceito de literatura da defecção de Michel de Certeau, ao apontar que a linguagem do século XX não opera mais pelo interesse individual, mas pela permanência e salvação do sistema capitalista. Por isso tal linguagem não necessita de um sujeito responsável, apenas de um enunciador “anônimo” para colocar o discurso em circulação, característica fulcral para o que Ladislau Dowbor chama de capital improdutivo, sistema financeiro que opera absolutamente pela especulação, longe de qualquer compromisso com o mundo material e social.

Analisaremos essas questões pelo desenvolvimento das personagens em interação com a obra. *O Invasor* (2002), de Beto Brant, inicia com a *câmera subjetiva* de um indivíduo anônimo sentado em um bar enquanto espera a chegada de alguém. O movimento da câmera de *zoom-in* e *zoom-out* expressa a apreensão do sujeito. Mas não é o suficiente para dizer o porquê da espera. O olhar do sujeito para a rua, e o nosso enquanto espectador, é mediado pela grade do bar. O efeito é de reclusão. A escolha da *câmera subjetiva* potencializa esse sentimento. Em cenas posteriores, a libertação do sujeito, ou a sua invasão, ocorrerá em simetria com a passagem da *câmera subjetiva* para a *câmera em terceira pessoa*. Nesse sentido, a forma do olhar marca a relação das personagens com o mundo. Durante pouco tempo de observação, visualizamos um carro estacionar próximo ao bar e dois rapazes saírem dele. A câmera se concentra nos sujeitos. A troca de olhares aponta para o possível reconhecimento.

A procura pelo sujeito anônimo trata-se de um serviço que não é revelado na

1 O respectivo artigo é uma versão reduzida do capítulo III da tese intitulada *Cinema brasileiro no começo do século XXI: Tensão entre violência e alteridade na representação da periferia*.

conversa, mas devido à maneira e à tensão da negociação, aponta para um trabalho ilegal. Um ponto importante dessa cena inicial é a face de angústia de Ivan, um dos rapazes do carro. O seu rosto rígido causa a dúvida em Anísio e questiona se ele é policial ou algo do tipo. A desavença entre os dois é importante porque é a partir dela que a criação do “invasor” será possível.

Após as negociações, o espaço cênico é transferido para o interior do carro em direção as suas respectivas casas. Bom, até Giba (Alexandre Borges) desviar o curso e afirmar que a noite não poderia acabar sem uma comemoração. No rápido diálogo temos a impressão de Ivan ser o cara “correto” que quer chegar cedo em casa e Giba o influenciador do desvio moral. O ambiente da comemoração é totalmente estranho ao Ivan e completamente familiar ao Giba, que conhece e conversa com todos. O trato de Ivan é diferente, sempre muito bem-educado e polido. Giba dá as primeiras instruções do local e entrega uma chave, diz ser a ‘chavinha da alegria’. Ao entrar no recinto, Ivan descobre ser um bordel. Aparenta estar desconfortável com a situação. A todo instante fala para Giba que quer ir embora. Até que Giba fica estressado e “apresenta” a Alessandra. É na interação com Alessandra que Ivan expõe as suas contradições. Performatiza publicamente uma conduta correta e moralista. No entanto, internamente, sofre com a repressão do seu superego. Pela montagem, durante o trajeto de Ivan e Alessandra para o quarto, vemos a irrupção de Giba na cabeça da personagem “legitimando” a ação. As mais marcantes são as palavras de ordem misturadas de teor sexual, como ‘vai lá’ e ‘chavinha da alegria’.

Ivan emula a autorização do Outro para barrar o seu superego e agir pelo próprio desejo. O desejo da personagem nunca é efetivado pela ação individual, é sempre um efeito de explosão que, para ser exercido, necessita da culpabilização do Outro. Ivan traiu a esposa com Alessandra porque Giba o “obrigou”, se fosse pela sua vontade estaria em casa. O que não é verdade, visto que não tem nenhuma relação afetiva com a esposa, estar em casa seria uma atividade maçante e desconfortável, não à toa vive em baladas. Traiu a esposa por motivos pessoais. No entanto, por estar alienado no desejo do Outro de manter a conduta do bom emprego e da bela família, não consegue subjetivar ou reconhecer o próprio desejo, para assim, simbolizar, sublimar etc. Pontuando que a realização do desejo não acontece na materialização de um ato, porque o desejo é uma ca-

deia que sempre remete a Outro desejo e assim sucessivamente².

Na situação de Ivan, o desejo está alienado no desejo do Outro. A todo instante tenta reforçar para si mesmo ser um sujeito de boa conduta, que ama a esposa e tem uma ótima família. Anseio completamente desmentido pela sua ação durante o filme. Desse modo, a única maneira que consegue manifestar o próprio desejo é ao transferir a responsabilidade para terceiros. Cria a convicção de que foi para o quarto com Alessandra porque Giba o “forçou”. A imagem de Giba na sua cabeça não aparece como a introjeção do desejo do Outro, mas como a autorização despersonalizada do próprio desejo. ‘Eu fiz porque alguém me obrigou’. Essa atmosfera é o ponto de maior historicização do filme, no qual retoma a literatura da defecção de Michel de Certeau e a interpretação de Ladislau Dowbor sobre as corporações. A linguagem sem sujeito e destituída de responsabilidade, estética comum e basilar do desenvolvimento do capitalismo internacional. Do ponto de vista da construção civil, ambiente proposto em *O Invasor* com o conflito dos três sócios da construtora *Araújo Associados Engenharia*, o caso mais emblemático da época foi o ato criminoso de Sérgio Naya ao se ausentar da responsabilidade do desabamento do Edifício Palace II em 1998, com 8 mortes e quase 200 desabrigados. O documentário *Palace II: 3 Quartos com vista para o mar* (2018), de Gabriel Correia e Castro e Rafael Machado, mostra a luta dos familiares por justiça e

2 Para Lacan, o desejo surge inicialmente no sujeito como o desejo do Outro, que apreende através da linguagem e seus significantes. A pergunta *Che vuoi?* (O que queres tu?) da presença do Outro estimula o imaginário de similaridade entre o desejo do sujeito e o desejo do Outro, como se o que o Outro deseja, fosse o próprio. Por isso, pelo menos inicialmente, ele é alienado. A alienação vem do fato dessa exterioridade, e permanece no sujeito pela demanda de reconhecimento, também entendida como demanda de amor. A demanda de amor opera no sujeito como mecanismo de defesa contra o desamparo provocado desde o nascimento com a separação do corpo da mãe. Nesse sentido, o sujeito, pela cadeia de significantes, fica deslocado entre o próprio desejo, o desejo do Outro e a demanda de amor. “Já lhes disse, é na experiência do Outro, enquanto Outro que tem um desejo, que se produz essa segunda etapa da experiência. O desejo [d], desde seu aparecimento, sua origem, manifesta-se nesse intervalo, nessa abertura que separa a articulação pura e simples, linguageira da fala, disto que marca que o sujeito realiza aí algo de si mesmo que não tem alcance, sentido, senão em relação a essa emissão da fala e que é propriamente falando isso que a linguagem chama seu ser. É entre os avatares da sua demanda e naquilo em que estes avatares o tornaram, e por outro lado essa exigência de reconhecimento pelo Outro, que neste caso se pode chamar exigência de amor, em que se situa um horizonte de ser para o sujeito, tratando-se de saber se o sujeito, sim ou não, pode atingi-lo. É nesse intervalo, nessa abertura, que se situa uma experiência que é a do desejo, que é primeiramente apreendida como sendo aquela do desejo do Outro e no interior da qual o sujeito tem que situar seu próprio desejo. Seu próprio desejo como tal não pode se situar senão nesse espaço”. (LACAN, 2002, p. 27).

pela indenização que não havia sido paga até o ano de lançamento do filme³.

A ausência de responsabilidade na linguagem de Ivan, efeito capaz de gerar violência real na sociedade, não é desenvolvida sem contradições. Em um dado momento, quando estava na cama com Alessandra, Ivan força a cabeça dela para baixo fazendo menção ao sexo oral. No instante que Ivan pressiona a cabeça de Alessandra, a câmera por detrás da personagem observa a esposa dormindo em casa na cama.

A complexidade da personagem está nessa luta constante entre o princípio de prazer (Eros) e o princípio de realidade (controle dos impulsos para que a vida em sociedade seja possível). O problema que a negação do princípio de prazer não afeta as pessoas apenas individualmente. O seu efeito causa um mal-estar generalizado. Para Marcuse, em diálogo com Freud, o sujeito vive na mediação entre o instinto de vida (Eros) e o instinto de morte⁴ (Thanatos). No entanto, com a sublimação do princípio de prazer, o instinto de morte ganha maior protagonismo, fazendo-o prevalecer nas relações sociais.

Mas Freud mostra-nos ainda que esse sistema repressivo não resolve, realmente, o conflito. A civilização mergulha numa dialética destrutiva: as restrições perpétuas sobre Eros enfraquecem, em última instância, os instintos vitais e, assim, fortalecem e liberam as próprias forças contra as quais eles foram "mobilizados" - as de destruição. (MARCUSE, 1975, p. 47).

Com Eros enfraquecido a serviço do desempenho, a destruição que a civilização tentou conter através da repressão retorna como efeito colateral da deses-

3 O portal da Agência Brasil fez uma matéria sobre o caso e a morosidade do processo. Segundo a matéria. "Vinte anos depois do desmoronamento do Edifício Palace 2, ocorrido em 22 de fevereiro de 1998, nenhum dos moradores recebeu o valor total das indenizações. A associação de vítimas fez um ato hoje (22) em frente ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJRJ) para cobrar rapidez na execução do processo, já ganho na Justiça. O edifício, na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro, foi feita pela Construtora Sersan, que pertencia ao engenheiro e deputado federal Sérgio Naya. [...] Segundo o advogado da Associação das Vítimas do Palace 2, Eduardo Lutz, em 2001 os donos da empresa prometeram quitar a dívida com os proprietários em 90 dias, o que não ocorreu até hoje. Neste tempo, cerca de dez proprietários morreram." (NITAHARA, 2023).

4 É importante pontuar que o instinto de morte não está relacionado ao ato de supressão da vida, ou ao âmbito da destruição pura e simples. O instinto de morte cumpre a função de aliviador o sofrimento do sujeito diante da realidade. Segundo Marcuse. "Além disso, se a compulsão de regressão em toda a vida orgânica está lutando por alcançar a imobilidade integral, se o princípio do Nirvana é a base do princípio de prazer, então a necessidade de morte aparece sob uma luz inteiramente nova. O instinto de morte é destrutividade não pelo mero interesse destrutivo, mas pelo alívio de tensão. A descida para a morte é uma fuga inconsciente à dor e às carências vitais. É uma expressão da eterna luta contra o sofrimento e a repressão. E o próprio instinto de morte parece ser afetado pelas mudanças históricas que influem nessa luta." (MARCUSE, 1975, p. 47).

tabilização do jogo imprescindível entre vida e morte. O destino para o desequilíbrio é a autodestruição. No filme, a autodestruição é provocada pela contradição de Ivan e a linguagem sem sujeito. A invasão de Anísio, por mais asquerosa que possa ser, é a consequência da crise de Ivan, e não a causa.

A personagem, ao chegar em casa após à comemoração, visualiza a sua esposa dormindo no quarto. A imagem que veio à sua cabeça quando estava com Alessandra no bordel não foi produto da imaginação pura e simples, mas o embaralhamento do tempo, memória atordoada geradora de um *flash-forward*. O olhar deslocado de Ivan sobre o corpo da esposa fomenta um incômodo nele e no espectador. A personagem não está bem naquela situação, porém, não sabe elaborar o seu comportamento de outro modo. Vive em crise pela demanda do Outro de manter o casamento perfeito. Produz violência porque não consegue reconhecer o próprio desejo ou até aceitá-lo, para assim, trabalhar a partir de outros modos de realização menos nocivos à sociedade.

Em diálogo com outra personagem, Estevão (George Freire), descobrimos que a construtora “recebeu” uma proposta para participar de um esquema com o governo. A cena inicia com Estevão no primeiro plano de costas e um pouco desfocado, e Ivan em segundo plano, no centro do quadro, conversando com Estevão de frente.

Conversando não, o que temos é um monólogo. Ivan apenas escuta com postura cabisbaixa o desinteresse de Estevão em participar do esquema, pois é questão de tempo para estourar um escândalo. Ivan não consegue expressar o que sente, não apresenta suporte emocional para contestar o sócio. Desse modo, o seu desejo de poder emerge sufocadamente. Ao invés de sublimar através de uma briga com Estevão para expor o que pensa e almeja com o esquema - reconhecer o seu desejo de poder -, apenas imagina diferentes formas de assassinar Estevão. A primeira imaginação da surpresa ocorre na porta de um restaurante, e a segunda na janela do carro.

Ivan está tão imerso na própria divagação que Estevão percebe a dispersão e pergunta se aconteceu alguma coisa. Ivan nega e Estevão prossegue o monólogo com a especulação de Gilberto ter sido o responsável pelo contato com Rangel (Silvio Luz). O *flash-back* da memória de Ivan do reencontro com Rangel, seu amigo de faculdade, denuncia a autoria. Mas não tem coragem de interromper a especulação e deixa Giba levar a culpa. Rangel liga para ele no meio da conversa e mesmo assim não tem coragem de assumir a responsabilidade.

Ivan acredita que o seu desejo de poder é uma prática abominável, que precisa ser sufocada pela cordialidade e submissão. Ao tentar anular esse sentimento, ele retorna com mais força e agressividade, uma vez que o desejo nunca é apagado, mas somente deslocado. Por exemplo, Ivan apenas cogita cancelar o plano de assassinar Estevão porque o mesmo, ao final da conversa, formula a proposta de comprar a parte do Giba e aumentar a sua participação na empresa. Contemplado com a proposta, resolve contatar Giba para cancelar o plano. Durante a conversa, Giba recoloca Ivan na responsabilidade. Afirma não ser fácil assim, “pular fora na hora que bem entender”. O intrigante durante esse diálogo, é a reação negativa de Ivan sobre a perspectiva de vida de Giba, onde todo mundo busca a qualquer preço o acúmulo de poder. Ivan fala ironicamente ser uma “bela filosofia de vida”. No entanto, Ivan é tão cínico, que todo o projeto de parceria ilegal com o governo através de Rangel e o assassinato de Estevão para a execução do esquema foi fruto do seu desejo de poder, a qual a todo momento tenta sufocar. O plano-sequência, a profundidade de campo e a luz natural da cena intensificam a dimensão de “realidade” e crueza do desejo de Ivan. Na fala, a personagem diz ser contra o assassinato, mas o filme e a sua densidade “real” desvela a contradição interna no seu discurso. Lúcia Nagib faz a seguinte leitura da cena.

A babá paquerada e o mestre-de-obras oprimidos, embora representados, evidentemente, por atores profissionais, aparecem como elementos integrantes da cidade real em plano de fundo, à qual vêm naturalmente se unir os protagonistas da classe superior em primeiro plano. A lógica da exploração capitalista, elaborada no enredo ficcional, se apresenta, assim, como a própria lógica da cidade real. (NAGIB, 2006, p. 164.)

Antes de começarem a conversa do possível cancelamento do assassinato, Giba relembra a época do início da construtora, onde brigavam para quem teria o primeiro nome na placa. Ivan, cinicamente, afirma ser uma bobagem do Estevão. Giba interrompe abruptamente com a argumentação de ser “bobagem uma ova”, pois Ivan também não queria ter o nome por último. Porém, para manter a cordialidade, cedeu o lugar ao Estevão, que ficou em primeiro. Agora a retirada será feita por via da trapaça, seja pelo assassinato, seja pela compra da parte de Gilberto.

A repressão e o não reconhecimento do próprio desejo consomem a sua energia. Sem vontade de ficar em casa, vagueia pelas boates noturnas de São Paulo ao som do rock progressivo e *mise-en-scène* psicodélica. Ambiente da so-

lidão moderna pontuada por Lúcia Nagib.

A confusão e o anonimato da metrópole, com suas multidões de almas solitárias, conformam o ambiente ideal para o surgimento de autômatos ou dos “sujeitos dóceis” típicos da modernidade de que fala Jonathan Crary, citando Foucault e Debord. (NAGIB, 2006, p. 166).

O vazio agonizante na boate funciona como um presságio. A solidão será a consequência do pacto com Mefistófeles (Anísio) que se aproxima com o sumiço de Estevão e sua esposa. Enquanto mecanismo de autodefesa, a personagem passa todo o diálogo culpabilizando Giba pelo desaparecimento, dando a entender que a frieza do amigo é a coisa mais abominável dessa história. Porém, há um constante jogo conflitante entre a fala do protagonista e a realidade fílmica. De um lado, a performatização da moralidade, de outro, através da maquiagem e *mise-en-scène*, a sua obscuridade. Se na conversa com Estevão a face de Ivan era de um coitado disposto a luz clara. Nesta hora, mesmo se fazendo de coitado, a imagem é matizada por uma meia luz sobre as sobrancelhas rígidas de raiva de alguém que produz violência não pelo ato, mas pela ausência de responsabilidade das atitudes e desejos.

Ao som da música *Ninguém Presta*, de Tolerância Zero, a longa cena alterna entre câmera na mão, plano sequência e câmera subjetiva para expor grotescamente o local do crime e o dia do enterro. Nessa cena, o desejo reprimido de Ivan aparta do corpo e ganha vida própria. No instante que a câmera captura o caixão do casal, a bateria da música entra no contratempo e o vocal transita entre o rasgado e o gutural agudo como se vomitasse diante daquela cena abjeta. Seguido da frase final da música, “eu, você, a vadia, ninguém presta”. A cena desloca para a entrada da construtora e, pela câmera subjetiva, explora o seu interior pela primeira vez. No instante que a música cessa, a câmera subjetiva dá espaço para a “invasão” de Anísio, o vômito e o contratempo de Ivan.

A moça na recepção, os funcionários no interior do prédio e a secretária de Ivan olham para a câmera espantados com o que estão vendo; uma pessoa totalmente deslocada daquele espaço. No campo do visível, Anísio não faz parte daquela arquitetura. Mas, no âmbito do desejo, Anísio apresenta muitas semelhanças com Ivan, pois “nasce” da sua intimidade. Pela primeira vez Ivan se depara com o desejo que a todo instante tentou sufocar.

A angústia de Ivan, sujeito completamente sozinho, destituído de contato

com a família, amigos e casamento, perpassa entre o medo, desamparo e a negação do próprio desejo. Pragmaticamente, Ivan passa a ter medo do próprio amigo, chega ao ponto de comprar uma arma para se defender. Acredita que Gilberto tenha sido o mentor do assassinato do Rangel, tendo ele como o próximo da lista. Por outro lado, durante os transtornos de agonia, Ivan não esboça ter medo de Anísio. O que mais o atormenta ao ver Anísio é lembrar que a presença dele é fruto do seu desejo. A invasão não acontece por consequência indireta da desigualdade, individualismo e consumismo da classe média e elite. Pelo contrário, a presença é produção direta, Anísio está ali porque Ivan desejou algo abjeto que, assim como o desamparo, não possui um objeto. Por isso Ivan atravessa o filme em agonia. A morte de Anísio não resolveria o problema como no conto de Rubem Fonseca⁵. São inúmeras as cenas que Ivan fica incomodado com Anísio por ter falado algo ao mesmo tempo esdrúxulo e agradável aos seus interesses, mas moralmente condenável, por exemplo, “patrão pode tudo, manda prender, manda matar” e “e o caixa-dois” em relação ao dinheiro para Sabotage⁶.

Desse modo, o filme de Beto Brant desloca a violência como consequência

5 Rubem Fonseca, grande influência para o thriller policial no Brasil, apresenta um conto intitulado *O Outro*, no livro *Feliz Ano Novo*. O conto narra a história de um executivo que dedica a vida ao trabalho, mas, devido ao sedentarismo, começa a sentir palpitações no coração. O sujeito demonstra não aguentar mais o mesmo ritmo. O médico recomenda menor carga horária de trabalho e alguns minutos de caminhada. Para conseguir conciliar os dois, resolve caminhar todos os dias na hora do almoço. Porém, toda vez que saía para caminhar, um sujeito estranho o parava na rua para pedir dinheiro, ora para comer, ora para mãe adoecida. Nos primeiros dias o executivo dava o dinheiro sem problemas, mas em razão da insistência, passa a desconfiar e a olhar o rapaz como um sujeito ameaçador. No primeiro contato, viu apenas um homem forte e comum, “Era um homem branco, forte, de cabelos castanhos.”. Diante da persistência, a fisionomia do rapaz toma outra forma, “e pela primeira vez vi bem como era o seu rosto, cínico e vingativo.” Cansado com as intromissões diárias, o executivo resolve tomar uma medida drástica, assassinar o rapaz e acabar com o tormento. Consumado o crime, o jovem que ora era homem branco e forte, ora cínico e vingativo, passa a apresentar outra fisionomia. O sangue no rosto proporcionou outra percepção da fisionomia do rapaz, destituída de fantasia ou imaginário do medo. O medo, produtor da irrealidade, engajou o executivo a eliminar a vida do menino sem nem ao menos tentar cessar as abordagens pela via legal. O ‘homem forte’, através do sangue, passou a ser um ‘menino franzino’. Anísio, o ‘Outro’ de Beto Brant e Marçal Aquino, roteirista, apesar de não ser um menino, apresenta fisionomia parecida com a forma última do mendigo do conto de Rubem Fonseca. Franzino, pálido e com marcas de espinhas no rosto. No entanto, por qual motivo a invasão de um foi a ascensão social e a do outro a morte brutal? A diferença do futuro de cada um está no efeito do sentimento medo e desamparo. Como aponta Safatle, o medo tende a produzir violência direta como forma de proteção porque a angústia encontrou um objeto, localizou em algum grupo ou coisa um perigo que precisa ser interrompido, como acontece no conto de Rubem Fonseca.

6 Sabotage é um rapper brasileiro da Zona Sul de São Paulo que começava a fazer sucesso nacional com o álbum “Rap é Compromisso!” (2000). A sua participação no filme contribuiu para a potencialização do embaralhamento entre centro e periferia.

socioeconômica e insere no âmbito da repressão psíquica, do enfraquecimento do Eros e do não reconhecimento do próprio desejo como problema temporal. A composição do filme remete a clássicos, como *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person. Na obra de Person, o protagonista Carlos (Walmor Chagas) agoniza diante da ausência de sentido em uma cidade que começa a crescer e industrializar vertiginosamente. O ótimo emprego e a “bela esposa” estão distantes de interromper a sua crise existencial, ainda mais em uma sociedade vislumbrada pelo ideário do progresso. Uma multidão de anônimos que pensam em “recomeçar, recomeçar, mil vezes recomeçar, recomeçar de novo”, mas sem se preocupar com a projeção em direção ao diferente. A produção de Beto Brant dialoga com essa tradição cinematográfica, mas acrescenta o vínculo da angústia como produção de violência.

A preocupação, pontualmente, é perceber como o filme sistematiza a progressão do capitalismo pela repressão e angústia de Ivan para um capitalismo mais plural e, não podemos esquecer, com fortes ligações com a criminalidade. O capitalismo engessado de Ivan de investir apenas em um negócio é substituído pelo capitalismo multicultural de Anísio. Por isso Anísio e Gilberto se deram tão bem, os dois estão abertos à ‘diversificação de negócios’.

A transformação do capitalismo no filme conversa com a interpretação de Hannah Arendt sobre a relação do capital e homem supérfluo⁷ para a ascensão do antissemitismo, nazismo e o declínio da civilização. Segundo Arendt, ainda no século XIX, investidores Europeus, devido ao acúmulo de capital, deliberaram em investir na extração de ouro e diamante na África. Para garantir a seguridade do capital, os investidores firmaram um pacto com o Estado. O Estado participaria como mantenedor da segurança pelo aparato bélico e burocrático, e os investidores com os recursos financeiros. E, para a execução do projeto, o envio de homens supérfluos. No caso, seriam os homens à margem

7 Definição de ralé e homem supérfluo para Hannah Arendt. “O novo desejo de lucro a qualquer preço coincidiu pela primeira vez com a velha caça à fortuna. Garimpeiros, aventureiros e a escória das grandes cidades emigraram para o Continente Negro, juntamente com o capital dos países industrialmente desenvolvidos. De agora em diante, a ralé, gerada pela monstruosa acumulação de capital, acompanhava sua genitora ideológica nessas viagens de descoberta, nas quais nada era descoberto a não ser novas possibilidades de investimento. Os donos de capital supérfluo eram os únicos que podiam usar os homens supérfluos vindos dos quatro cantos do mundo. Juntos, estabeleceram o primeiro paraíso de parasitas, cujo sangue vital era o ouro. O imperialismo, produto de dinheiro supérfluo e de gente supérflua, iniciou sua surpreendente carreira produzindo bens dos mais supérfluos e irrealis.” (ARENDR, 2012, p. 141).

do capitalismo, o subproduto da civilização, sem um local definido de habitação. Os homens supérfluos eram enviados junto ao capital supérfluo para a extração e ampliação do Imperialismo. A consequência desse projeto foi a criação de homens demasiadamente ricos através da extração de pedras preciosas, mas sem nenhum apreço pela civilidade, uma vez que possuíam as autorizações mais atrozes. No século XX, esses homens supérfluos ganharam espaço político na Europa e deram curso à ascensão de Hitler⁸.

Em diálogo com Gumbrecht, a cena e a trajetória de Ivan não representam o capitalismo do novo milênio, mas lança o espectador numa experiência sensorial de terror, angústia e solidão tão forte, que as ambiências do período produzem presença na interação com a linguagem da obra. Destituído de qualquer perspectiva de mudança, resolve delatar os crimes para a polícia. No entanto, o que era para ser um desabafo de redenção se transforma num relato cínico. Permanece incrustado na ausência de responsabilidade. Se coloca apenas como vítima, sendo que o plano de matar Estevão e estabelecer parceria comercial com Rangel foi dele. Mas durante o relato, Ivan se coloca unicamente como sujeito passivo. “Foi um sócio que me envolveu em uma história de matar um outro sócio”. Usa os adjetivos “escroto, bandido, assassino” para definir Gilberto. A delação é composta por diversos recortes na montagem, com o olhar de Ivan direto para a câmera em *close-up*, como se estivesse revelando as informações para o espectador, mas ao mesmo tempo envergonhado porque tem ciência do cinismo do seu depoimento.

O ato de colocar tudo em palavras o deixa em constante desespero, mas

8 Relação de Hitler, a ralé e a ascensão política. “Nem o nacionalismo tribal nem o niilismo rebelde são característicos das massas, ou lhes são ideologicamente apropriados, como o eram para a ralé. Mas os mais talentosos líderes de massa de nossa época ainda vieram da ralé, e não das massas. Hitler, cuja biografia se lê como um livro-texto exemplar a esse respeito, e Stálin provinham da aparelhagem conspirativa do partido, onde se misturavam proscritos e revolucionários. O antigo partido de Hitler, composto quase exclusivamente de desajustados, fracassados e aventureiros, constituía na verdade “um exército de boêmios” que eram apenas o avesso da sociedade burguesa e a quem, consequentemente, a burguesia alemã poderia ter usado com sucesso para seus próprios fins. Na realidade, a burguesia se deixou enganar pelos nazistas do mesmo modo como a facção Röhm-Schleicher no Reichswehr [o Exército regular da República de Weimar], que também julgou que Hitler, a quem havia usado como alcaguete, ou a SA, que tinha sido usada para propaganda militarista e treino paramilitar, agiriam como seus agentes e ajudariam a criar uma ditadura militar. Ambos consideraram o movimento nazista em seus próprios termos de filosofia política da ralé, e não perceberam o apoio independente e espontâneo das massas aos novos líderes da ralé, nem o genuíno talento desses líderes para a criação de novas formas de organização. A ralé, enquanto força motriz das massas, já não era o agente da burguesia nem de ninguém a não ser das próprias massas.” (ARENDDT, 2012, p. 285)

não o suficiente para se responsabilizar pelos próprios atos. Depois de usar adjetivos negativos para definir o seu amigo, confessa estar desesperado frente à situação. Primeiro ele demoniza Gilberto, para depois construir uma imagem imaculada de si. Afirma ser engenheiro e possuir uma conduta perfeita. O desvio no olhar ao falar o adjetivo afirmativo 'perfeita', tensiona o cinismo do seu discurso. A tosse após a fala demonstra a inconsistência da confissão. A mesma coisa acontece quando diz ser casado e amar muito a sua mulher. A fala pausada parece manifestar conhecimento de que o público sabe que ele não ama a esposa. Tenta amenizar a situação dizendo ser apenas algumas cagadas da vida. No entanto, Ivan queria fugir de São Paulo com Cláudia, só desistiu do plano porque descobriu que ela se relacionava com ele por mando de Gilberto. O Pânico o assombra, diz freneticamente que estão querendo matá-lo. Para o azar de Ivan e sorte de Gilberto e Anísio, Ivan lembra o nome de Norberto; personagem "invisível" mantenedor do crime/lucro que tinha contato com os policiais que ouviram o depoimento de Ivan.

A obra finaliza com os policiais ao lado de Norberto levando Ivan para a casa de Marina, onde Anísio e Gilberto conversavam sobre a situação de Ivan. O olhar de Anísio para Ivan, que está dentro do carro, desintegra qualquer esperança de salvação. O trago de Anísio no cigarro se assemelha ao diabo, ou Mefistófeles, como aponta Nagib, esperando a sua preza para o sacrifício.

Figura 3: Ivan completamente desprotegido pelo fato da lei estar a serviço do capital.



Fonte: *O Invasor* (2002), de Beto Brant.

O peso da repressão do superego e do não reconhecimento do próprio desejo fez Ivan criar um monstro capaz de engoli-lo por inteiro. Sem brechas para o

diálogo. É a mutação do liberalismo para o capitalismo financeiro, onde o “mercado”, suposta entidade abstrata e incontestável, impacta as nossas vidas com o seu desejo e objetivo incessável de lucro. Marçal Aquino, em entrevista à Folha Online, aponta uma conversa com um presidente de uma multinacional como a principal inspiração para a escrita do livro e, conseqüentemente, do roteiro para o filme. Segundo Aquino.

Folha Online - E o que o motivou a escrever sobre isso?

Aquino - A minha preocupação na ocasião estava ligada a uma conversa que eu tive com o presidente de uma multinacional que me dizia assim: “olha, eu vivo em São Paulo, é uma cidade violentíssima, mas eu não tenho contato com a realidade. Eu não preciso ter contato porque eu vou pra empresa de helicóptero. Os meus filhos saem de carro blindado e com segurança pra escola, então, o que acontece não me interessa”. Eu disse a ele que estava enganado. É impossível evitar uma contaminação social em qualquer grande cidade. A empregada do sujeito vinha da periferia, o segurança era um sujeito de periferia. Essa contaminação era uma coisa que eu queria examinar. (NASCIMENTO, 2002, p. 1).

O roteirista e o diretor expressam, no ato de compor o filme, as suas angústias e aflições ante a situação contemporânea. Assim como Ivan, o presidente da multinacional se coloca como sujeito estranho deste mundo, como se as suas ações não tivessem nada a ver com o que acontece na rua, no asfalto e nas vielas. Diante disso, o filme de Beto Brant e Marçal Aquino, de forma singular, desloca a linguagem reificada e a ausência de responsabilidade para o interior do debate e, através de uma urdidora frenética, captura o espectador para ressaltar o vínculo entre a sociedade disciplinar, o crime e o capitalismo financeiro, tendo o lucro e a tecnificação do espaço como afeto orientador. Muniz Sodré aponta essa questão ao debater a situação do narcotráfico na América Latina.

Em face desse quadro, as contradições entre o Poder oficial e o narcotráfico assumem aparências ambíguas. Por um lado, os governos vêem-se compelidos a manter o legalismo tradicional e a levar em conta as pressões do Primeiro Mundo (basicamente os Estados Unidos, território principal do consumo) no sentido de combater o tráfico. Por outro, são levados a considerar a sobrevivência das populações que dependem dessa economia “informal”.

As soluções ditas sutis não escapam à ambiguidade: é o caso da Bolívia, que já chegou a incorporar o narcotráfico a um programa de estabilização econômica, assimilando os “coca-dólares” ao sistema financeiro e econômico. Se isto possibilitou a estabilização da “taxa de câmbio”, consolidou ao mesmo tempo o poder financeiro de minorias (legalizando a origem de suas fortunas) e implicitamente reconheceu a impotência dos aparelhos repressivos do Estado, legitimados pela ordem constitucional.

Na medida em que o Estado se enfraquece no exercício do monopólio da violência preservadora da ordem jurídico-social, tende a negociar, implícita e explicitamente, com o Poder do narcotráfico como se este fosse efetivamente um Estado paralelo, fatalmente gerando crises na sua relação de soberania com o território nacional. Ademais, a

realidade do poder no país termina fixando-se em esferas, oficiosas ou informais, que se distanciam cada vez mais dos mecanismos de representação popular, sejam formações partidárias, sejam outras instituições da sociedade civil. (SODRÉ, 2002, p. 60 - 1).

A linguagem sem sujeito da elite e a impunidade da mesma, como diz Giba sobre a ilegalidade do bordel para Ivan “que escândalo, que cadeia, para de secar...”, contribui para o enfraquecimento das instituições democráticas, por exemplo, a corrupção policial por Norberto na cena final. A não responsabilização dos atos por parte do poder público possibilita que determinados grupos, financeiros ou criminosos, assumam o controle do Estado. Prática que, como aponta Sodré, deteriora o espaço público e afasta o cidadão comum dos espaços de decisão. De acordo com a obra, enquanto os sujeitos não forem responsabilizados pelos seus atos, do ponto de vista jurídico e democrático, o estado de violência permanecerá com a dúvida cínica de o porquê o Brasil estar tão violento, assim como Ivan sentado no sofá assistindo a rebelião no presídio pela televisão enquanto ele e a sua esposa reclamam da violência na cidade pelo sumiço de Estevão.

Figura 4: Ivan conversa cinicamente com a sua esposa sobre o sumiço de Estevão sem se atentar que a fronteira entre os dois mundos estava prestes a ser rompida.



Fonte: O Invasor (2002), de Beto Brant.

Ivan, mesmo destroçado por dentro, não se coloca como agente da situação. A violência explícita na tela da televisão não o incomoda, a única coisa relevante é manter o desconhecimento da sua participação no crime e a expansão do poder, apesar desse desejo aparecer na condição de crise. No entanto, como canta Facção Central na música *Hoje Deus anda de blindado*.

O ódio atravessou a fronteira da favela/ Pra decretar que paz é só embaixo da terra/
 Não sou eu que a impunidade beneficia/ Me diz quantos Nicolau tão na delegacia? Quer
 o fim do barulho de tiro à noite/ Faz abaixo-assinado contra Taurus Colt/ A fábrica de
 armas tá a mil na produção/ Contrabandeando pro Rio, SP, Afeganistão/ E a cada bala
 no defunto, um boy sai no lucro/ Na guerra o mais inocente é o favelado de fuzil russo.
 (Facção Central, 2003)

A impunidade, o mercado internacional e a violência se embaralham no âmago do capitalismo tardio, e as artes carregam esse sentimento. Do ponto de vista histórico, a trajetória e o declínio de Ivan nos ajudam a historicizar o período e a refletir sobre a relação entre linguagem reificada, técnica e estado de violência na sociedade brasileira do começo do século XXI.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**; tradução: Roberto Raposo. – São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução Enid Abreu Dobránszky – Campinas, SP : Papyrus – Coleção Travessia do século, 1995.

DOWBOR, Ladislau. **A era do capital improdutivo: Por que oito família tem mais riqueza do que a metade da população do mundo?** – São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**; tradução de Renato Zwick; revisão técnica e prefácio de Márcio Seligmann-Silva; ensaio biobibliográfico de Paulo Endo e Edson Sousa. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: um potencial oculto da literatura**; tradução Ana Isabel Soares – 1. ed. – Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

LACAN, Jacques. **O desejo e sua interpretação (Seminário 1958-1959)**. Publicação não comercial Circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Tradução de Álvaro Cabral. 6ª Ed. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1975.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NASCIMENTO, Carla. Autor de "O Invasor", Marçal Aquino diz que escreve para "incomodar". Folha Online, São Paulo, 07 de mai. de 2002. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u23680.shtml> >. Acessado em: 14 de nov. de 2023.

NITAHARA, Akemi. Vinte anos após desmoroamento, vítimas do Palace 2 ainda não foram indenizadas. **AgênciaBrasil**, Rio de Janeiro, publicado em 22 de fev. 2018. Disponível em: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-02/vinte-anos-apos-desmoroamento-vitimas-do-palace-2-ainda-nao-foram-indenizadas> >. Acesso em: 09 de jan. de 2023.

O Invasor. Direção: Beto Brant. Produção: Bianca Villar e Renato Ciasca. São Paulo: Drama Filmes, 2002. DVD: 97 min.

RUBEM, Fonseca. **Feliz ano novo**. – 2ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. – 2. ed. rev.; 3. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre : Sulina: Edipucrs 2002. 2ª ed. 2006 110p. (Coleção Comunicação 22).

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. – Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TADDEO, Eduardo; Santana, Washington Roberto. Hoje Deus anda de blindado. In: TADDEO, Eduardo; Santana, Washington Roberto. **Direto do Campo de Extermínio**. São Paulo: Sky Blue, 2003, 2 CD. Faixa 06.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.