

MEDIAÇÕES CULTURAIS NO FILME INVASOR: Interseções entre a música e o cinema

Kátia Maciel¹

Resumo: *Este artigo analisa as mediações culturais resultantes de referências musicais e da participação do cantor e compositor Paulo Miklos e do rapper Sabotage no filme O Invasor (2001) dirigido por Beto Brant. O objetivo é enfatizar as dinâmicas da interação entre música popular e cinema, um tema que continua pouco explorado em estudos do audiovisual. A análise aponta que o encontro musical e cinematográfico de Miklos e Sabotage é sintomático da simbiose entre música e cinema que caracteriza muitos dos filmes brasileiros recentes. Além disso, a presença dos músicos e de suas composições no filme funcionam como elementos de apelo popular e mediam a comunhão estética e as tensões entre centro e periferia que afetam grandes cidades como São Paulo no momento contemporâneo.*

Palavras-chave: *Cinema. Música. Mediações Culturais.*

Abstract: *The article analyses the resulting cultural mediations derived from musical references and the presence of singer/composer Paulo Miklos and rapper Sabotage in the Brazilian film O Invasor (The Trespasser, 2001), directed by Beto Brant. The aim is to emphasise the dynamics of interaction between popular music and film, a subject that remains less explored in audiovisual studies. The analysis highlights that the musical and cinematic encounter between Miklos and Sabotage is symptomatic of the symbiosis between music and cinema that characterizes many of recent Brazilian films. The article also proposes that the performers and their music function within the film as elements of popular appeal and mediate the aesthetic communion and tensions between centre and periphery that have affected big urban metropolis such as São Paulo in the contemporary moment.*

Key words: *Film. Music. Cultural Mediation*

A participação de músicos populares em filmes brasileiros tem sido intensa desde os chamados filmes cantantes que precederam as chanchadas (Ramos e Miranda, 2000, p.83-86), mas na literatura existente sobre o nosso cinema ainda são poucos os estudos que examinam os significados que essas participações imprimem, ou pelo menos sugerem, nas narrativas audiovisuais em que estão inseridas. Isso reflete o fato de que as dinâmicas da simbiose entre

¹ Katia Augusta Maciel é PhD em Cinema pela Universidade de Southampton, Inglaterra, e Profª Adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro Email: kamaciel@gmail.com

música popular e cinema permanecem como um território de investigação pouco explorado nos estudos de cinema no mundo todo (Inglis, 2003, p.6). A análise do filme *O invasor* (2001), dirigido por Beto Brant, tem o objetivo de contribuir para esse debate, enfocando referências musicais na trilha sonora, e também o impacto da participação do cantor e compositor Paulo Miklos e do rapper Sabotage em interpretações que a obra suscita.

Miklos e Sabotage escreveram e gravaram músicas da trilha sonora, sugeriram diálogos e também atuaram em *O Invasor*. O envolvimento deles no filme é sintomático da interação entre música popular e cinema que tem caracterizado muitos dos filmes brasileiros recentes.² Além disso, a presença dos músicos e o uso de suas composições no filme estruturam a narrativa central em camadas de significados e funcionam como elementos de grande apelo popular. Esses processos são analisados aqui pela perspectiva das mediações culturais que Miklos e Sabotage articulam no filme. O objetivo é apontar o que essas mediações nos dizem sobre ansiedades e conflitos que afetam grandes metrópoles como a cidade de São Paulo no momento contemporâneo. Assim, o artigo expõe o quanto a observação dessas mediações pode ser produtiva numa análise fílmica.

O Invasor conta a história de um matador profissional (Anísio) que ascende socialmente ao chantagear os dois engenheiros (Ivan e Gilberto) que o contratam para matar um terceiro sócio numa firma de construção civil. Anísio não apenas mata o empresário e a esposa deste, como também passa a namorar a alienada filha do casal (Marina). O filme é baseado no romance homônimo de Marçal Aquino lançado em 1997. Aquino também escreveu o roteiro da versão cinematográfica junto com Renato Ciasca e Brant. Para o diretor, o filme media a maneira como as elites veem e percebem a periferia, “com culpa, remorso e medo”.³ Brant diz que essa ideia é evidenciada em Ivan, personagem de Marco Ricca, mas também é representada pelo visual cru, granuloso, fragmentado, distorcido e um tanto cruel do filme que foi criado na pós-produção. É esse visual que pontua a representação fílmica da relação entre os personagens que representam o centro e o invasor do título: o criminoso que personifica a “ameaça” da periferia.

² Por exemplo, *O baile perfumado* (1997), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *Cazuza, o tempo não pára* (2004), *Dois filhos de Francisco* (2005), *Antônia* (2007) entre outros.

³ Entrevista com Brant em Londres durante o festival ‘New Brasil: The UK *Brazilian* Film Festival’ em 17 de Setembro de 2005. Todas as referências a opiniões de Beto Brant nesse artigo tem essa entrevista como fonte.

Uma invasão cultural

Hermano Vianna sugere que o mais importante fenômeno cultural das últimas décadas no Brasil é o aparecimento de uma “voz direta da periferia” que fala através de músicas, livros, revistas, filmes, videoclipes e programas de televisão.⁴ Exemplos desse fenômeno incluem a premiação do grupo de Rap Racionais MC na MTV Brasil pelo melhor videoclipe de 1998 (*Diário de um detento*); as aparições de grupos de rap e cantores populares como Selma do Côco em programas de TV aberta como o *Domingão do Faustão*, exibido pela Rede Globo desde 1989; ou o documentário sobre bandas de rap e hardcore do Alto José do Pinho em Recife, exibido pela TV Cultura (Prysthon, 2001, p. 67-80).

A música e os artistas do Alto José do Pinho também aparecem no documentário *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000) que traz comentários inspirados sobre a vida de jovens habitantes da periferia do Recife. O filme atesta o fato de que as periferias das grandes cidades tem se tornado cada vez mais próximas da cultura e do estilo de vida hedonístico dos bairros de classe média e alta. Vianna enfatiza essa ideia ao afirmar que a “voz” da periferia não é homogênea, mas é massivamente consumida. Em alguns casos essa voz fala de projetos políticos específicos, como nas músicas do MV Bill, e em outros casos ela expressa ritmos híbridos, como o *tecnobrega* e a gaúcha *tchê music*, que são encontrados em bailes, nas feiras e também na Internet e nos iPods dos jovens de classes média e alta.⁵ Carlos Haag comenta que esses ritmos híbridos da periferia e também o rap, o funk e o samba tem “invadido o centro”, desafiando a relação entre esses espaços sociais e levantando complexas questões estéticas, culturais e políticas (Haag, 2006, p.12-17).

São essas questões que a análise de um filme como *O invasor* pode elucidar. O filme propõe uma reflexão sobre essa invasão cultural da periferia não apenas pelo *leitmotif* da obra, mas também porque o rap na trilha sonora e a presença dos músicos em cena apontam para padrões de relacionamento entre o centro e a periferia, dos quais a representação cinemática da cidade de São Paulo é uma metonímia (Maciel, C. 2006, p. 07-10 e Maciel, K. 2008, p.112-114).

⁴ Segundo texto publicado em: <http://redeglobo.globo.com/Centraldaperiferia/0,30514,5625-p-225395,00.html> e acessado em 06 de Junho de 2009.

⁵ Segundo o mesmo texto citado acima.

Modernismo e Hip Hop

Desde a Primeira Guerra Mundial, grupos de imigrantes, particularmente da Europa, Ásia e de diferentes regiões brasileiras, tem sido atraídos para os centros comerciais e industriais em São Paulo. Se as diversas culturas, raças e classes sociais desses imigrantes tem proporcionado alguma integração sócio-cultural na metrópole, esses aspectos também tem gerado uma crescente fragmentação espacial e cultural em São Paulo, que acentua o choque de identidades e as disputas de poder entre os vários grupos sociais que formam a cidade (Prysthon, 2002, p.50).

A modernização acelerada e as contradições que ela gera, portanto, caracterizam a cultura e a iconicidade de São Paulo. O caráter cosmopolita da cidade tem sido explorado em vários romances modernistas como *Paulicéia desvairada* (1922) e *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928) ambos do poeta Mário de Andrade, músicas populares como os famosos sambas “Saudosa maloca” (1951) e “Trem das onze” (1964) de Adoniran Barbosa, além de filmes como *São Paulo sociedade anônima* (1965), *De passagem* (2003) e *Contra todos* (2003).

Autores modernistas interpretaram a convergência de diferentes grupos e espaços sociais na cidade como fator essencial para a criação de uma “vanguarda brasileira” marcada pela transformação das contradições sociais em “energia criativa” (*Ibid.*, p.49-51). De acordo com a tradição modernista dos anos 20, São Paulo simboliza uma ideia de modernidade que celebra a polifonia e a simultaneidade, processos pelos quais as diferentes classes sociais e etnias que formam a metrópole convergem e são integradas numa “anarquia subversiva” (*Ibid.*). Entretanto, produções artísticas mais recentes, incluindo o trabalho de cineastas e rappers, tem revisitado essas influentes ideias para refletir sobre questões de discriminação racial e marginalidade (Dunn, 2002, p.86).

Steve Cannon argumenta que apesar de ter surgido nos Estados Unidos no final dos anos 70, as expressões do hip hop (rap, grafite, moda e dança) tem se desenvolvido globalmente pela combinação de formas culturais locais e não-locais para abordar preocupações urbanas sociais e políticas específicas (Cannon, 1997, p.155). O rap é, portanto, parte de uma cultura global enquanto nutre uma crescente sensibilidade para as particularidades da vida social local (Mitchell, 1996. p.43). Por isso, não é surpreendente que o cenário paradoxal e intrinsecamente cosmopolita de São Paulo funcionasse como um terreno fértil para o rap brasileiro.

Durante os anos 70 e 80, jovens brasileiros de comunidades pobres nas periferias das grandes cidades se apropriaram de ritmos e símbolos da cultura popular afro-americana para delinear uma especificidade negra no Brasil - um país que tende a mitigar essas distinções (Dunn, 2002, p.83). Recentemente, rappers passaram também a abordar em suas composições problemas econômicos e questões de consciência social.⁶ Para Stephanie Dennison, esse rap socialmente orientado dá voz a preocupações e ansiedades que afligem a periferia de onde essa música emerge (Dennison, 2005, p.42). A afirmação enfatiza a ideia de que a música popular tem mediado essa “voz” que vem da periferia.

No contexto cultural de São Paulo, o rap tem incorporado e mediado os “obstáculos e as contradições” que movem a metrópole (Martín-Barbero, 1993, p.187), enquanto ecoa preocupações semelhantes em outros centros urbanos como a Cidade do México, Paris ou Londres. Essas questões são expostas através de referências musicais em *O invasor*, como por exemplo na cena em que Ivan corre por uma rua escura da periferia de São Paulo. Poucas luzes iluminam a rua e fica claro que a imagem foi manipulada na pós-produção para enfatizar sombras e também o contraste entre a camisa marrom que Ivan veste e os tons de verde no fundo. A cinematografia estilizada que resulta dessa manipulação e a *mise-en-scène* reforçam a mensagem articulada pela música não-diegética na trilha sonora.

A música que domina a cena resume não apenas o conturbado estado mental de Ivan, mas também a mensagem política do filme. “Vai explodir” da banda Pavilhão 9 mistura rap e hardcore para dar voz a um dilema que é ao mesmo tempo local e universal: “*Boom! A bomba vai explodir/ ninguém vai te acudir/ sociedade destrói sua vida/ capitalismo por aqui suicida*”.⁷ A música também constrói uma associação entre a Pavilhão 9 e o filme.

A banda é considerada um dos mais importantes grupos de hip-hop do Brasil pelas canções que abordam temas como a violência urbana, a pobreza, a corrupção e a injustiça social. A música da Pavilhão 9 é “indissociável de seu contexto urbano” e da dinâmica da cultura hip-hop no mundo (Cannon, 1997, p.151). Assim, o uso dessa música em *O invasor* não apenas ilustra como o cinema brasileiro tem se apropriado de tendências globais enquanto mantém um nível de localismo, mas também exemplifica como um filme pode funcionar como mediador de questões locais e globais pela convergência de referências intertextuais em sua construção narrativa.

⁶ Os trabalhos de Gabriel Pensador e de Yuka são exemplos disso.

⁷ Letra da música extraída do DVD do filme.

Mediações culturais em *O Invasor*

Vianna propõe que “mediadores culturais” são pessoas que contribuíram ou contribuem através de suas atividades artísticas ou intelectuais para a popularização e integração (não necessariamente como parte de uma ideologia coerente) de “coisas cosmopolitanas e coisas brasileiras” (Vianna, 1999, p.29). Vianna aponta como exemplos desses mediadores o sociólogo Gilberto Freyre e o cantor e compositor Pixinguinha, figuras importantíssimas para o contato entre formas culturais populares e eruditas, e também para aproximar expressões artísticas nacionais e estrangeiras, num processo que teve um impacto histórico na produção da música popular brasileira (particularmente o samba) como também na construção de uma identidade nacional. Nesse sentido, Miklos e Sabotage podem ser vistos como “mediadores culturais” no filme *O Invasor*, pois como será demonstrado, as personalidades musicais desses artistas mediam (não necessariamente sem conflitos) o encontro cinemático e musical entre centro e periferia, classes alta e baixa, negros e brancos, bem como a interação entre intertextos culturais locais e não-locais no filme.

Um exemplo dessas mediações culturais pode ser observado na cena em que Anísio, o matador interpretado por Miklos, leva Marina (Mariana Ximenes) para uma “trip” pela periferia. O rap cantado por Sabotage na trilha sonora constitui uma parte integral da cena. Esse é um dos momentos no filme em que a música claramente, e de uma maneira prática, afeta a composição das imagens e o estilo de edição. As imagens apresentadas são aparentemente desconectadas, assim como a letra do rap na trilha sonora é composta de narrativas descontínuas e pensamentos fragmentados.

Essa cena parece confirmar as palavras de Ian Inglis quando ele afirma que “toda música popular contém elementos visuais, e todo filme se apóia de maneiras diferentes, em elementos musicais” (Inglis, 2003, p.3). Em *O Invasor*, a justaposição de elementos visuais e musicais leva o expectador a habitar a paisagem musical de Anísio, através da interação entre “tracking shots” e “snapshots” de pessoas reais em suas atividades diárias com o estilo de música mais comumente associado com aquela área – as periferias de São Paulo.

Embora a cena pareça um videoclipe, e, portanto, poderia ser interpretada em termos de um suposto distanciamento da realidade (Nagib, 2004, p.22), a associação entre a música e a *mise-en-scène* é tão forte que a trilha sonora não apenas constrói a ligação entre as imagens, mas também cria um senso de tempo, espaço e ambiente cultural para a cena (Carey e Hannan, 2003, p.164). A suposta realidade representada nesse tempo e espaço criado pela justaposição de elementos visuais e musicais é uma realidade construída a partir de

referências intertextuais reais e ficcionais: locações na e com pessoas e música da periferia, junto com as figuras de Miklos (ator e cantor) e Mariana Ximenes (atriz) justapostas à voz de Sabotage (figura da periferia), estabelecendo assim uma ligação entre espaços aparentemente díspares (o real e o ficcional, o centro e a periferia).

Como Lúcia Nagib argumenta, a articulação de imagens documentais e músicas no filme chega a quebrar barreiras geográficas entre a periferia empobrecida e o centro rico, tornando evidente o que ela chama de “estado de comunhão estética” entre distintas classes sociais urbanas brasileiras, que o filme utopicamente propõe apesar da divisão econômica que de fato existe entre essas classes (Nagib, 2004, p.25). Esse paradoxo entre comunhão cultural e divisão sócio-econômica a que Nagib se refere é particularmente evidente na única sequência do filme em que Miklos e Sabotage atuam juntos.

Nessa sequência, ansiedades e tensões entre centro e periferia são enfatizadas através da *mise-en-scène* e da justaposição das figuras de Miklos e Sabotage, Marco Ricca e Alexandre Borges (intérpretes de Ivan e Gilberto respectivamente) na tela. Nessa altura do filme, tendo chantageado os empresários para assegurar um lugar na firma de construção civil, Anísio convida o amigo Sabotage para conhecer “os chefes” e “pedir” a eles que patrocinem o CD do rapper. Uma vez no escritório e para a surpresa de Ivan e Gilberto, Anísio ordena “manda o som aí”.⁸ Miklos então produz uma percussão vocal para as rimas de Sabotage.

A cena funciona como *merchandising* da música do rapper e também inclui um comentário intencional sobre a rejeição elitista do rap quando Gilberto interrompe o número musical e Sabotage se queixa: “*Mano, o cara tá desgostoso da vida e não curte o rap*”. O comentário dá início a uma discussão em que Ivan pergunta com ironia se Anísio e Sabotage pensam que a empresa deles é um banco. Ao que Anísio responde exigindo dinheiro do “caixa dois”.⁹

A arrogância de Anísio e suas atitudes durante o filme podem ser interpretadas como um comentário sobre a corrupção e o caos moral da sociedade brasileira. No entanto, pela perspectiva das referências musicais aqui analisadas, apesar da tensão na narrativa ficcional, a cena sugere a celebração do rap enquanto forma de expressão artística aceita, apreciada e incorporada pela classe média branca – que é representada de forma alusiva pela figura de Miklos. O fato de Sabotage também ter contribuído para a criação das falas de Anísio no filme, de acordo com a “autêntica” linguagem das ruas, demonstra ainda que essa comunhão estética e cultural é articulada em diferentes níveis da narrativa fílmica.

⁸ Diálogos extraídos do DVD do filme.

⁹ Trechos de diálogos extraídos do DVD do filme.

Em contraste, a cena representa a divisão sócio-econômica entre classes quando o centro (representado por Ivan e Gilberto) frustra as expectativas da periferia (representada por Anísio e Sabotage). A maneira como as personagens são alocadas na composição da cena reforça a ideia da divisão (fig.1). No começo da cena, um plano geral mostra os “invasores” suburbanos chegando no escritório dos empresários. A cena progride para a performance de Sabotage, acompanhada pela percussão vocal produzida por Miklos. Enquanto eles cantam, a câmera se move entre as personagens como se fosse parte do grupo até enquadrar Ivan e Gilberto de um lado da tela e Sabotage e Miklos do lado oposto.



Figure 1. Miklos e Sabotage em *O invasor*

Curiosamente, não há na cena nenhuma tensão aparente entre o branco Anísio e o negro Sabotage. Ambos são apresentados como legítimos representantes da periferia, enquanto o centro é notadamente representado por duas personagens brancas. Possivelmente essa contraposição constitui um comentário sutil do filme sobre o contraste entre a miscigenação intensa que marca a periferia e a segregação utópica do centro que arbitrariamente se crê branco, de origem européia, e supostamente superior.

A contraposição das figuras de Miklos e Sabotage na tela sugere também outras interpretações. Ao ver alguém da favela, que tem um passado criminal interpretando uma música de sua autoria junto com um aclamado cantor popular é possível, pelo menos para uma audiência brasileira, esquecer por um breve momento a situação em que Ivan e Gilberto se encontram (a ameaça que Anísio representa) e simplesmente apreciar a parceria entre Miklos e Sabotage. Assim, o filme parece sugerir nessa cena que é possível sair da periferia e do crime (através da figura de Sabotage) e fazer uma contribuição real para a “babilônia” (o mundo fora da favela). Nesse contexto, a periferia se torna o centro de resistência e renovação através da arte e da cultura. Como Brant afirma: “os rappers são cronistas, menestréis da periferia. Alguns deles, como Sabotage, mesmo envolvidos no crime, escolhem cantar, resistir”.¹⁰

¹⁰ Brant em entrevista à autora.

Sabotage compôs 5 das 14 músicas da trilha sonora do filme, e além de contribuir nos diálogos, ele foi decisivo na escolha das locações numa área onde morou por muitos anos. Ele nasceu na favela do Canão em São Paulo, e somente conheceu o pai aos 15 anos, quando já estava envolvido no tráfico de drogas junto com os irmãos mais velhos e dois tios. Ele foi preso duas vezes antes de trocar o tráfico pela carreira de rapper.¹¹ Quando Brant o convidou para participar do filme, Sabotage era bastante conhecido entre os rappers e hip hop fãs em São Paulo, mas não nacionalmente.

Miklos em contraste tem sido um dos mais bem sucedidos artistas do rock brasileiro desde 1980, quando ele passou a integrar a banda Titãs. Filho de uma família de classe média alta, Miklos estudou em uma das melhores escolas privadas de São Paulo e aprendeu a tocar piano, flauta e saxofone quando ainda criança. No início de sua carreira, Miklos tocou em bares, foi crooner de uma big band e participou de um grupo de teatro avant-garde. Por esse background eclético e pela habilidade de tocar vários instrumentos, cantar e compor, Miklos tem uma aura de multi-artista.¹² A sua persona musical, portanto, corresponde ao que Richard Dyer chama de “cross-over star” – aquele que apesar de ancorado numa tradição musical em particular, com uma audiência específica, de alguma maneira consegue interessar e vender a um público mais amplo (Dyer, 1986, p.67).

Ver Miklos interpretando um rap com Sabotage, portanto, é atrativo para um público acostumado a esperar dele versatilidade e inovação. Essas características também marcam o rap de Sabotage. De acordo com o jornalista Mário César Carvalho, “Sabotage criou um híbrido de rap e samba que soava natural, como se o ritmo do samba já trouxesse de berço as linhas faladas do rap”.¹³ Por essa combinação original de rap e samba, Sabotage estava desfrutando na época do lançamento do filme de uma crescente popularidade entre fãs do hip hop brasileiro, e também experimentando a popularidade de ser um “artista da favela”. Esse status gerou o interesse necessário a sua imagem na tela, além de conferir um caráter verídico ao filme. Por isso, ele viajou pelo Brasil com Miklos e Brant promovendo *O Invasor* em vários festivais. A estratégia era claramente usar as figuras musicais de Miklos e Sabotage para reafirmar o caráter inovador e independente do filme.

De fato, tanto Miklos como Sabotage na época do lançamento do filme eram conhecidos apenas em consequência da popularidade deles na música, e não pelas suas

¹¹ Segundo artigo da Revista Época, acessado no dia 30 de Junho de 2008, e disponível no endereço: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT474761-1664,00.html>

¹² Segundo o website oficial do cantor, acessado no dia 29 de Junho de 2008, e disponível no endereço: <http://www.paulomiklos.com.br/biografia/index.php>

¹³ Segundo texto publicado em: <http://www1.folha.uol.com.br/fofha/cotidiano/ult95u67454.shtml> e acessado em 02 de agosto de 2008.

imagens cinematicamente construídas (Dyer, 1986, p.5). O filme então utilizou elementos factuais e artísticos das figuras de Miklos e Sabotage para construir uma suposta “verdadeira” representação da São Paulo contemporânea. Como afirma Jeanette Bicknell, apesar de haver elementos de interpretação no ato de cantar, o público espera que cantores sejam verdadeiros em relação à persona que estabelecem/adotam para si (Bicknell, 2005, p.267). Seguindo esse raciocínio, quando um cantor atua em um filme, os elementos supostamente “verdadeiros” de sua persona são de alguma maneira transferidos do universo da música para o universo cinematográfico. Como cantores e compositores de São Paulo que, portanto, personificam a cultura que tem sido produzida ali (Dyer, 1986 e 1979), Miklos e Sabotage transferem um certo “coeficiente” de realismo e reflexividade para *O Invasor*.

Robert Stam tem usado esse termo para se referir a tendências e elementos intertextuais que coexistem num texto fílmico (Stam, 2000, p.152). Em *O Invasor*, esse coeficiente de realismo e reflexividade deriva da cultura musical de São Paulo presente no filme, das figuras reais de Miklos e Sabotage na tela, e dos elementos realistas que compõem o mundo ficcional no filme – por exemplo, as locações na periferia e a música associadas a Anísio. O filme combina esses elementos para transpor barreiras ficcionais e realísticas. Enquanto Miklos representa o elemento ficcional no filme, através do matador fictício Anísio, Sabotage representa “realidade” (a verdadeira face e som da periferia), mas pelo fato deles serem figuras reais essas associações se tornam ofuscadas, conseqüentemente ampliando o caráter simultaneamente realista e ficcional do filme.

As figuras musicais de Miklos e Sabotage ampliam as dimensões e dão implicações tristes a esse processo quando se considera que logo após o lançamento do filme Sabotage foi assassinado por seu envolvimento no tráfico de drogas. Os eventos extracinemáticos na curta carreira de Sabotage em contraste com a crescente popularidade de Miklos¹⁴ tornam impossível ignorar a natureza conflitante dos encontros sócio-culturais que eles personificam no filme.

Intertextos Musicais

K.J. Donnelly afirma que “ao invés de integrar a música, filmes que não são musicais podem usar a música como um discurso semi-independente que se desenvolve ao longo da

¹⁴ Depois de *O Invasor*, Miklos participou da telenovela *Bang Bang* (2005) e de dois filmes: *Boleiros 2: vencedores e vencidos* (2006) e *Estômago* (2007). Recentemente, ele participou também de um episódio do seriado *Força Tarefa*, exibido em 11 de Junho de 2009.

narrativa” (Donnelly, 2003, p.131-132). O pesquisador constrói esse argumento ao analisar o “texto paralelo” que a música popular imprime no filme britânico *Hardware* (1990). Para Donnelly, esse filme é um “produto da interação, em termos estéticos e comerciais, entre o cinema e o discurso da música pop” (*Ibid.*, p.135). Excetuando-se diferenças estruturais e contextuais entre o pop britânico e a cena rap no Brasil, é possível aplicar as ideias de Donnelly à análise de filmes nacionais recentes como *O invasor*.

Assim como em *Hardware*, canções são usadas em *O invasor* “de uma maneira diretamente remanescente de videoclipes” (*Ibid.*, p.135). O filme brasileiro também traz músicos como atores e Brant, assim como o diretor de *Hardware*, Richard Stanley, tinha uma reputação estabelecida como diretor de videoclipes antes de dirigir o longa-metragem. Assim, *O invasor* reproduz uma “forma de textualidade” que tem sido popularizada pelo videoclipe e que é definida por “um número de micro-narrativas (música, espetáculo, efeitos especiais, etc) que podem não substituir a narrativa central, mas que funcionam como elementos estruturadores do filme e atrações em si mesmas” (*Ibid.*, p.136-137).

O encontro musical e cinemático de Miklos e Sabotage em *O invasor* ilustra esse argumento. Além da presença deles na tela e do uso de suas músicas na trilha sonora, evocando realismo e nostalgia, eles mediam um encontro simbólico entre centro e periferia na São Paulo contemporânea, e os inevitáveis conflitos sociais desses encontros. Por outro lado, a análise do encontro desses artistas em *O Invasor* chama a atenção para a necessidade de se debater o impacto na cultura brasileira de múltiplas formas de comunhão estética entre espaços sociais, classes, raças e formas culturais nacionais e transnacionais (rock, samba e rap, por exemplo) que mediadores culturais como Miklos e Sabotage personificam e articulam na tela e fora dela.

As referências estéticas ao videoclipe e a intertextualidade que as músicas e a persona desses artistas imprime à forma do filme constituem ainda fontes de atração de público para o filme. K.J. Donnelly sugere que o videoclipe trouxe para o cinema “um senso de estilo e detalhe ligado a espetaculares seqüências curtas” (*Ibid.*, p.136). Ele defende que “apesar do pouco prestígio inicial”, as distinções entre diretores de videoclipes e de filmes tem crescentemente desaparecido, e cita como exemplos nomes que tem experimentado com os dois formatos com êxito como David Fincher, Spike Jonze, John Landis e Martin Scorsese (*Ibid.*). Essas observações sugerem que *O Invasor* é um exemplo de como o cinema brasileiro contemporâneo tem se apropriado de tendências transnacionais num “exercício sem fronteiras” (Vieira, 2001, p.72).

Apesar disso, o filme parece não ter escapado ao seu inerente caráter de produto periférico. No mercado nacional, *O invasor* foi visto apenas por cerca de 100 mil espectadores e internacionalmente foi distribuído somente no restrito circuito do chamado “world cinema”. Assim, *O invasor* reforça o argumento de que centros hegemônicos absorvem e “reciclam” a cultura da periferia ao limitar a produção criativa periférica a suas próprias peculiaridades” (Cunha Filho, 2004, p.92). É isso que também acontece no nível da forma do filme quando a linguagem, a música e as personagens da periferia são incorporadas às escolhas estéticas e estilísticas de realizadores da “Babilônia” (o centro intelectualizado e de classe média que é representado pelos cineastas). A persona de Sabotage, o bairro, a linguagem e a música dele representam os elementos “exóticos” e “diferentes” do filme. Elementos que são absorvidos e retrabalhados quando combinados com outras referências intertextuais em *O invasor*, como por exemplo o videoclipe, o realismo documental e a tradição modernista.

Nesse contexto, *O invasor* media não apenas como as elites (em termos de poder econômico e intelectual) na sociedade brasileira percebem e se relacionam com a periferia, mas também media “um certo macunaimismo passivo” que permeia a produção cultural brasileira. Paulo Cunha Filho propõe esse termo ao observar uma tendência à preguiça que é característica do protagonista da obra-prima de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma* (1969), na reprodução de práticas globais por culturas periféricas. Cunha Filho afirma que essa tendência é encontrada na aderência passiva dos agentes culturais brasileiros aos princípios do multiculturalismo. A ideia básica é que é mais fácil seguir o que está na moda do que ir contra a corrente do que é considerado “moderno”.

Ao aderir a tendências transnacionais como os micro-espetáculos da estética do videoclipe, por exemplo, *O invasor* poderia ter simplesmente adotado esse “macunaimismo passivo”. Nagib, entretanto, argumenta que a ficção pode ser mais esclarecedora do que o documentário através da análise crítica, o que sugere que o caráter revelador do filme pode ser encontrado pela análise de como a obra lida com e criticamente se insere em práticas e discursos globais (Nagib, 2004, p.27). A análise apresentada aqui mostra que ao estruturar o filme como uma série de micro-espetáculos e ao ampliar o apelo popular da obra, as referências musicais em *O invasor* mediam não apenas a comunhão cultural e a divisão sócio-econômica entre centro e periferia num contexto local, mas também sugerem processos semelhantes que ocorrem num contexto mais amplo, transnacional.

Referências Bibliográficas

- BICKNELL, Jeanette. “Just a Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song Performance” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63:3, 2005.
- CANNON, Steve. “Paname City Rapping: B-Boys in the *Banlieues* and Beyond” in HARGREAVES, A. and MCKINNEY, M. (org.) *Post-Colonial Cultures in France*, Londres: Routledge, 1997.
- CAREY, Melissa e HANNAN, Michael. “Case Study 2: The Big Chill” in INGLIS, Ian. (org.) *Popular Music and Film*, Londres: Wallflower Press, 2003.
- CUNHA FILHO, Paulo C. “A arte de mutilar as cidades: a cultura periférica e a ilusão da modernidade” in *Ícone*, 3:5, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2004.
- DENNISON, Stephanie. “Brazilian Rap and Hip-Hop” in SHAW, L. and DENNISON, S. (org.) *Pop Culture Latin America! Media, Arts, and Lifestyle*, Santa Barbara: ABC-Clio, 2005.
- DONNELLY, Kevin. J. “Constructing the Future Through Music of the Past: The Software in *Hardware*” in INGLIS, Ian. (org.) *Popular Music and Film*, Londres: Wallflower Press, 2003.
- DUNN, Christopher. “Tropicália, Counterculture, and the Diasporic Imagination in Brazil” in PERRONE, C. A. and DUNN, C. (org.) *Brazilian Popular Music and Globalization*, Londres: Routledge, 2002.
- DYER, Richard. *Heavenly Bodies, Film Stars and Society*, Londres: BFI, 1986.
- _____. *Stars*, Londres: BFI, 1979.
- HAAG, Carlos. “A cultura da periferia” in *Continente Multicultural*, 06:72, 2006.
- INGLIS, Ian. (org.) *Popular Music and Film*, Londres: Wallflower Press, 2003.
- MACIEL, Caio A. A. “A retórica da paisagem: um instrumento de interpretação geográfica” in *Anais do V Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional sobre Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- MACIEL, Kátia Augusta. “Film, Popular Music and Television: Intertextuality in Brazilian Cinema” [unpublished PhD thesis], Southampton: University of Southampton, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Communication, Culture and Hegemony, From the Media to Mediations*, Londres: SAGE Publications, 1993.
- MITCHELL, Tony. *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, Leicester: Leicester University Press, 1996.
- NAGIB, Lúcia. “Is this really Brazil? The dystopian city of *The Trespasser*” in *New Cinemas*, 2:1, 2004.

PRYSTHON, Ângela. “O negócio da tradição: cultura de massas no Brasil dos anos 90” in *Lumina*, 4:2, 2001.

_____. *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*, Recife: Bagaço, 2002.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC, 2000.

STAM, Robert. *Film Theory, an Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

VIANNA, Hermano. *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, tradução de John Charles Chasteen, Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press, 1999.

VIEIRA, João L. “O (Cinema) brasileiro tem memória?” in *Cinema brasileiro: Anos 90, 9 questões*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.