O INVASOR: ESPAÇO URBANO E VIOLÊNCIA

O INVASOR: ESPACIO URBANO Y VIOLENCIA

Marinês Andrea Kun[1]
Daniel Conte[2]
Ana Paula de Oliveira[3]

RESUMO: O artigo analisa a narrativa literária *O invasor*, de Marçal Aquino, e sua versão fílmica, dirigida por Beto Brandt, a partir de um olhar histórico sobre a violência fundacional do Brasil e sua perpetuação nas diversas esferas sociais e de poder. A narrativa retrata a violência na sociedade contemporânea e evidencia sua permeabilidade nas ações do cotidiano do espaço urbano, refletindo sobre suas consequências na conformação social. A ficção, na esteia de Antônio Candido, assume, neste caso, papel desagregador e, portanto, questionador do *status quo*, ao denunciar esses processos viciados e viciantes da sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: O invasor. Violência urbana. Literatura. Cinema.

Da Violência Fundante

É notória a informação de que sociedade brasileira, historicamente, convive com o signo da violência. Fruto de relações híbridas e pautada sua construção sobre uma funcionalidade arquetípica metafórico-narcísica e metonímico-agressiva, segundo Bhabha (2010), o país de indígenas, brancos e negros alicerçou um espaço aberto à diversidade, contudo, manteve uma estrutura polarizada. Etnias mesclaram-se, embora o convívio nem sempre tenha se estabelecido a partir de laços pacíficos e respeitosos. O caminho foi inverso: sob o desígnio da hegemonia europeia, situações acentuadamente opressoras edificaram-se no espaço nacional, gestando uma nação plasmada pela violência desde as origens.

O povo brasileiro levantou-se a partir de matrizes raciais díspares, consoante Darcy Ribeiro (1999), de tradições culturais distintas e de formações sociais defasadas que se enfrentaram e, simultaneamente, liquefizeram-se em um povo com características próprias.

[1] Doutora em Letras e Linguística pela PUCRS, professora e pesquisadora do Mestrado em Processos e Manifestações Culturais e do curso de Letras, da Universidade Feevale.
[2] Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana, pela UFRGS, professor e pesquisador do Mestrado em Processos e Manifestações Culturais e do curso de Letras, da Universidade Feevale.
[3] Mestre em Processos e Manifestações Culturais, pela Universidade Feevale, e bolsista de Aperfeiçoamento Científico.

Dentre essas peculiaridades, dois traumas de notória agressão contribuíram para a fixidez da sustentação da alma nacional: a colonização e a escravatura.

A colonização deixou marcas indeléveis na formação do Brasil. A partir da ação destrutiva do português, que impunha ao Outro o paradigma cultural europeu, saquearam riquezas nativas, violaram imaginários e extinguiram povos. A superioridade armamentícia - a privilegiada condição beligerante - favoreceu o domínio europeu, que se concebia predestinado por Deus a uma grande missão: agregar todos os homens numa só cristandade e comando. Daí o amparo, sob o viés autocrata, à existência de latifúndios, escravismos e outras formas de exploração humana e econômica. Tais fatos exemplificam a gênese de uma nação atrelada à violência.

Sérgio Buarque de Holanda (1995) observa que

> Portugal delibera intervir mais energicamente nos negócios de sua possessão ultramarina, mas para usar de uma energia puramente repressiva, policial, e menos dirigida a edificar alguma coisa de permanente do que absorver tudo quando lhe fosse de imediato proveito (HOLANDA, 1995, p.103).

A violência da colonização no Brasil objetivou, para o autor, atender as demandas mercantilistas exploratórias da metrópole europeia com brevidade. Portugal não se propôs fomentar a construção e o desenvolvimento de uma nação, uma vez que não se via internamente estruturado e com propositivas de resoluções para seus conflitos domésticos.

Separações, amálgamas linguísticos, isolamento, autoritarismo e opressão marcaram brutalmente a presença da colonização lusitana no Brasil. A metrópole estendia, à contemplação dos mecanismos do colonialismo, um país de traços continentais sem entendê-lo em sua plenitude imagética e sem, ao menos, movimentar-se nesse sentido. "A política colonial das potências visava [...] enquadrar a expansão colonizadora, nos trilhos da política mercantilista" (NOVAES, 1995, p. 20). A exploração veio com um acentuado processo de [des]estruturação da funcionalidade de comunidades nativas, o que resultou na necessidade do fomento da prática escravagista.

Esse mecanismo levou à pulverização de milhões de negros ao largo do território brasileiro, erguendo, assim, uma torre cultural híbrida e ricamente significativa. Subjugada e retalhada em sua condição íntima, a matriz africana influenciou a cultura nacional de forma

lenta e passiva, mas crucial, constante e definitiva, deixando resquícios inapagáveis de uma relação fortemente assinalada pela violência advinda das relações talhadas desde os primeiros contatos. Como "a escravidão desenraizou o negro do seu meio social e de família, soltando-o entre gente estranha e muitas vezes hostil" (FREYRE, 2005, p. 398). A violência exercida pela superestrutura colonial para com os negros no Brasil evidencia-se, efetiva e simbolicamente, nas atitudes abusivas assumidas pelos senhores diante de seus escravos. Ademais, a relação senhor *versus* escravo é naturalmente demarcada pelo domínio do Outro, o que, em si, constitui um ato violento.

A partir dessa percepção, é possível pensarmos no Brasil como uma sociedade construída através de processos que incluíram episódios pontuais de genocídio indígena, tráfico negreiro, cotidiano de mecanismo escravocrata de penalizações e mutilações, patriarcado machista, violações, linchamentos, fanatismos religiosos, massacres e outras formas de autoritarismos. Essa violência, todavia, não se caracteriza como uma idiossincrasia do passado colonial, porque a contemporaneidade convive com políticas repressoras, torturas, chacinas, abusos policiais, truculência militar, agressões ligadas a preconceitos de raça, religião, orientação sexual e agressões a crianças, dentre outros episódios.

Assim, a violência presentifica-se na cultura nacional desde sua formação, já que o Brasil originou-se de uma conquista violenta, que tinha como principais vetores de sua prática o borramento e a violação dos imaginários autóctones, além da usurpação das riquezas corpóreas do país. Isso se caracterizou pela ação maciça da coletividade, engendrando danos em maior ou menor grau à integridade moral, física e imagética daquelas comunidades que compuseram e compõem o mosaico simbólico constituidor da ideia de nação brasileira.

Yves Michaud destaca que

> [...] há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, criando danos a uma ou mais pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais. (MICHAUD, 1989, p. 11).

A definição do filósofo ressalta o dano que a violência causa à pessoa. O conceito de violência, no entanto, envolve uma construção sócio-histórica e, por isso, é simbólica, podendo adquirir significados diferentes em grupos sociais diversos.

Da pluralidade

Dos novelos ideológicos que compõem os processos de criação, Antonio Candido (2000) categoriza a expressão artística em arte de agregação e de segregação. A primeira corrobora posicionamentos ideológicos do estrato social, enquanto a outra indaga propósitos do *status quo*, uma vez que anseia pela renovação do sistema simbólico. Nesse sentido, a partir da concepção de que a arte possibilita, também, o despertar de reflexões sobre o espaço sócio-histórico, este artigo analisa a representação da violência na narrativa literária *O invasor*, de Marçal Aquino, e na sua versão fílmica, dirigida por Beto Brant[4]. Nesse sentido, aponta para o tema da violência, relevante na história nacional e na fundação da nação brasileira, ademais de compor a verticalização de debates artístico-literários e presentificar o cotidiano contemporâneo.

A literatura e as manifestações artísticas representam a violência, o pensar crítico-reflexivo e favorecem a edificação de uma voz de resistência diante de situações de acentuada violência e autoritarismo - recorrentes na história brasileira. Sobre isso, Schollhammer (2007, p. 29) afirma que

> Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas, é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais "real", com o intuito de intervir nos processos culturais.

Pensar a violência na constituição imagética de nosso país é um modo de evidenciar uma responsabilidade, considerando nosso pretérito histórico, e, simultaneamente, de comprometer-se com o presente, erigindo um entendimento de futuro. Como observa Candido, a literatura vincula-se à resistência cultural e à consciência da opressão e da

[4] Vencedor na categoria de melhor filme latinoamericano do prêmio *Sundance Film Festival* (2002), principal mostra de cinema independente dos Estados Unidos. Vencedor do Festival de Brasília nas categorias de melhor direção, trilha sonora, prêmio da crítica, prêmio de aquisição do MinC, prêmio São Saurê e prêmio especial do júri para ator revelação Paulo Miklos. Vencedor do Cine PE - Festival do Audiovisual (2002) nas categorias de melhor filme, diretor, fotografia, trilha sonora, ator (Marco Rica) e atriz coadjuvante (Mariana Ximenes). Vencedor do Grande Prêmio BR do Cinema Brasileiro (2003), nas categorias de melhor ator e atriz coadjuvante (Paulo Miklos e Mariana Ximenes, respectivamente), direção de arte, fotografia e figurino. Em 2003, foi vencedor do Troféu APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) na categoria de melhor filme.

desigualdade social, pois a tríade autor x obra x público envolve, também, o "desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas que alimentam a situação de subdesenvolvimento" (CANDIDO, 1989, p. 154). Além disso, a ficcionalização da violência na literatura e no cinema "pode ser compreendida em termos de re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades" (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 36).

O invasor, tanto a novela quanto sua versão fílmica, retrata a erosão das relações humanas e as constituições imagético-formadoras da classe médio-alta paulistana. O estatuto narrativo que edifica os personagens Alaor (denominado Gilberto na versão fílmica), Ivan e Estevão, conhecidos dos tempos da Politécnica e sócios em uma construtora há mais de vinte anos, abala-se no instante da possibilidade da transgressão. A sociedade é abalada no momento em que Alaor e Ivan, contrariados com a recusa de Estevão em participar de licitações fraudulentas, resolvem encomendar seu assassinato. Um plano primoroso, não fosse o fato de Anísio, o invasor - assassino, inesperadamente invadir a vida dos mandantes do crime.

Ainda que retrate a periferia, a narrativa ambienta-se em um espaço socioeconômico privilegiado, fazendo menção a bairros abastados, como Pinheiros e Jardins, e às glamorosas avenidas Rebouças e Paulista. As personagens principais, exceção a Anísio, estão vinculadas e condicionadas a uma vida que oferece uma infraestrutura de estabilidade e de conforto, sem que qualquer elemento externo perturbe tal condição.

Estevão é sócio majoritário da construtora, fundada com a riqueza de seu pai, tendo concedido a Ivan e Alaor - Giba percentuais participativos em nome de sua boa relação na universidade. Constitui-se, portanto, no dono efetivo da empresa sobre a qual tem poder de decisão. Ele é um legítimo representante da elite paulistana que perpetua capital e poder ao longo da história do Brasil, pois "descende de uma família de barões do café do interior paulista. Seu avô dá nome a uma rua arborizada do Pacaembu. Seu pai, um jurista renomado, é autor de vários livros usados no curso de direito. Gente de linhagem aristocrática" (AQUINO, 2011, p. 38).

Já Alaor - Giba, o outro sócio, tem moral dubitável, uma vez que mantém uma espécie de vida dupla, que evidencia sua conduta esquizofrênica (Figuras 1 e 2), tendo em

vista que também é proprietário do prostíbulo *Funnny girls*. Dito de outra forma, Alaor-Giba é agente de exploração altera. Tendo sido sempre sustentado pelo pai, começou a trabalhar, de fato, ao se tornar sócio da construtora. Às ocultas, relaciona-se com o assassino Anísio e com o quadrilheiro Norberto, delegado de polícia e seu sócio no prostíbulo. Alaor – Giba procura sempre beneficiar-se das situações, pois, para ele, tudo "é só uma questão de oportunidade" (AQUINO, 2011, p. 48). Destaca-se, aqui, a corrosão moral que invade as instituições públicas – no caso a polícia -, já que o delegado de polícia é seu sócio no bordel.

Para Alaor - Giba, as relações humanas de modo geral são pautadas por interesses. Acredita que as pessoas se aproximam umas das outras por conveniência, pois anseiam o favorecimento próprio. A percepção axiológica desta personagem acerca dos relacionamentos pode ser depreendida nas observações que faz sobre Cícero, o encarregado da construtora. Segundo ele,

> O mundo é assim, meu caro, Alaor continuou. [...] No fundo, esse povo quer o seu carro, Ivan, Alaor disse. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, entendeu? É só surgir uma chance (AQUINO, 2011, p. 49).

FIGURA 1 – Giba: conduta esquizofrênica – prostíbulo.



FIGURA 2 - Giba: conduta esquizofrênica – lar.



Percebe-se que a obra expõe a devassidão nas relações humanas – a qual, em si, é um ato de violência -, tendo em vista que os indivíduos adotam posicionamentos que os miserabilizam sob o âmbito da ética e da moral. A desumanização das relações interpessoais é recorrente aos indivíduos, independentemente da classe social a que pertençam - os protagonistas veem o outro como um objeto a ser explorado. No mundo de Alaor - Giba, Ivan, Anísio, Norberto, Cícero e Rangel – metáfora da sociedade contemporânea -, não há confiança, mas oportunidade de se favorecer a partir do outro.

Ivan, o narrador, descende de família simples. A mãe mora com a irmã no Cambuci e o pai, funcionário do Banco do Brasil, suicidou-se quando o rapaz tinha quinze anos. Essa perda inesperada fez com que Ivan ajudasse a sustentar a casa e a pagar os próprios estudos. Assim, a experiência da morte, a necessidade de ajudar a família e de trabalhar elevaram-no, tornando-o mais humano e, por isso, constituído de uma consciência moral sobre a morte do sócio, predicativo não característico dos demais personagens.

Ao aprofundar as relações na construtora, Ivan, no entanto, distancia-se dos valores que inicialmente o distinguem, pois convive com pessoas que querem enriquecer inescrupulosamente. Apropria-se desses contravalores, corroborando-os, já que é ele quem, inicialmente, mantém contato com Rangel, para participar de concorrências fraudulentas com o poder público.

Apesar de assumir condutas ilegais e imorais, Ivan não consegue adotá-las de modo permanente, pois é, na definição da mãe, fraco como o pai. Tal fraqueza é, na realidade, uma distinção entre a polarização ético e antiético. É esse senso de correção que o impede de continuar a agir erroneamente e que o leva a delatar o assassinato de Estevão, caindo em um labirinto. Ivan, ao final da narrativa e à beira de um esgotamento físico e mental, denuncia o assassinato do sócio consciente das consequências de seu ato.

A condição labiríntica de Ivan o leva a enredar-se em uma teia de relações marcadas pela polaridade ilusão – traição. Essa funcionalidade o conduz a um percurso narrativo circular, que obstacula sua fuga daquele espaço de transgressão e de traição, tanto em sua relação com Paula quanto no ato de denúncia do crime. Paula traz a falsa possibilidade de evasão daquele universo; no entanto, antes da fuga efetiva, Ivan descobre que ela fora contratada por Alaor - Giba, para seduzi-lo e acompanhar seus movimentos. Na delegacia, quando da denúncia, Ivan se depara com policiais ligados ao delegado sócio de Alaor – Giba no prostíbulo. Com isso, fecha-se o cerco e sua condição de deslugar efetiva-se, lançando-o a um labirinto urbano cuja característica principal é a inescapabilidade.

De acordo com Bertrand Gervais (2002, p. 14) em seu ensaio "Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire", o labirinto é entendido

> comme algorithme de résolution des problèmes d'orietation que notre monde ne cesse ne nous poser et, pour le montrer, il entreprend de définir un itinéraire, un cheminement fait de gestes – approcher, accéder, parcourir, "labyrinthe" - et de meditations, où se mêlent à la fois savoir sur cette forme architecturale et glose sur sa verité. Tout y devient labyrinthique, jusqu'à la corrida, le jazz, et le football, ce qui fait de son traité un autre symptôme de l'emprise de cette figure sur l'imaginaire contemporain. Son ouvrage oscille entre des discours critiques et initiatiques.

A percepção labiríntica de Gervais e a explicação da figura do labirinto e da elevação algorítmica de sua funcionalidade trazem a resolução dos problemas e dos empecilhos de uma construção problemática latente e da complexidade da vida, o que se mostra como sintomático na contemporaneidade. Na obra isso fica evidenciado a partir do momento em que Ivan, no auge de seu desespero, se decide pela denúncia. E essa denúncia frustrada o leva a eliminar definitivamente qualquer possibilidade de fuga, encurralando-o no labirinto da urbe, que é reflexo do excesso do próprio imaginário humano.

Na narrativa literária, o narrador afirma:

> Rodei sem rumo pela cidade durante horas, com o trinta e oito no assento ao meu lado. Começou a chover forte e, em vários momentos, fiquei preso em trechos de congestionamento. Isso não me incomodou: minha pressa tinha acabado. Sentia uma calma estranha, um embotamento dos sentidos. Só queria encontrar Alaor – antes que Anísio me achasse. No prédio de Alaor o porteiro me informou que ele havia saído pela manhã e ainda não retornara. A mulher e os filhos dele, o porteiro disse, tinham viajado. Continuei circulando (AQUINO, 2011, p. 116).

Já na narrativa fílmica, os fatos são idênticos, mas enfatiza-se o perambular de Ivan, na calada da noite, pelo espaço urbano, como mostram as Figuras 3 e 4.

FIGURA 3 – Ivan: perambular no espaço urbano I.



FIGURA 4 - Ivan: perambular no espaço urbano II.



Através de Ivan, o espectador vê-se diante de um mundo que, apesar de desfigurado sob o ângulo da moralidade e da ética, pode ser transformado, já que esta personagem, ao final da narrativa, distancia-se – ou mostra o desejo de estar distante - de contravalores, ainda que sua atitude tenha consequências como a prisão ou a condenação social. A decisão de Ivan em contar a verdade sobre o assassinato de Estevão, apesar de estar envolvido no crime, mostra que esse fardo era-lhe demasiadamente pesado. Assim, consciente de sua perdição, expõe a legitimidade dos fatos - para ele, "a casa iria cair para todo mundo" (AQUINO, 2011, p.120), mas "não tinha mais nada a perder. Um homem diante de um deserto pode, ao menos, caminhar em qualquer direção" (AQUINO, 2011, p.115).

Esse processo de erosão do sujeito inicia com a possibilidade de ganhos vultosos por parte da construtora, caso se envolvesse em um esquema de corrupção, ligado a setores do governo federal. A corrupção, ao lado da impunidade, entranhada na cultura brasileira ao longo da história do país, estabeleceu-se como um padrão normativo nas relações entre o que é público e os interesses privados. Usa-se o público para fins privados e o favorecimento de um corporativização de determinados setores. Faz-se importante, então, registrar que essa conduta relacional é, indubitavelmente, geradora de injustiças sociais e é percebida pela sociedade brasileira como algo natural, efetivo e permeador de todas as esferas sociais.

Por outro lado, indivíduos com menor nível socioeconômico – personificados em Anísio, por exemplo -, praticam crimes e atos violentos devido a uma demanda advinda de camadas sociais economicamente bem sucedidas. Nesse sentido, as personagens Ivan, Alaor - Giba, Norberto e Rangel adotam práticas criminosas e violentas para potencializar recursos financeiros e relações de poder, perpetuando as condições privilegiadas que as fissuras históricas proporcionam. Dessa forma, evidencia-se que as classes sociais, independente do nível de escolarização e renda, praticam crimes e violência, pois, no universo ficcional de *O invasor*, ricos e pobres são capazes de empreender atitudes criminosas e violentas, desvinculando o ato violento da miséria – forma simplista de encarar esse problema nacional.

Para Cano e Santos (2007), o desenvolvimento econômico e social é uma condição necessária, mas não suficiente para a diminuição do índice de homicídios. Equivocadamente, "a maioria dos estudos, tanto no Brasil quanto no exterior, apresenta algum tipo de relação entre condição econômica e violência letal, seja através de indicadores de renda ou de índices

de desigualdade, muito embora os resultados não sejam sempre convergentes" (CANO; SANTOS, 2007, p. 22).

Cláudio Beato e Betânia Totino Peixoto (2005) reforçam duas teorias para justificar a existência do crime e da violência. Ambas presentificam-se em *O invasor*. A Teoria da desordem física relaciona o crime a características degradadas do espaço físico. Sob esse enfoque, a narrativa apropria-se, também, de um cenário desedificado, o qual tende a apresentar elevadas taxas de violência. No início da narrativa, o enunciador afirma:

> Mesmo seguindo as indicações de Anísio, demoramos um bocado para encontrar o bar, numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar medonho.
> Estacionei perto do que parecia ser uma fábrica abandonada, um galpão enorme e cinzento, com as paredes pichadas e vitrôs com vidros quebrados (AQUINO, 2011, p. 9).

O léxico voltado para a constituição de um espaço marginal - *rua estreita e escura*, *lugar medonho, fábrica abandonada*, *galpão cinzento*, *paredes pichadas*, *vitrôs com vidros quebrados* - sugere abandono e coloca o leitor diante de um ambiente sem nenhuma vocação para cartão postal - nas palavras do narrador -, o qual, segundo Beato e Peixoto (2005), estimula a criminalidade ao despertar no outro a certeza de que se trata de um espaço abandonado, que pode ser depredado ou servir de cenário a outras práticas criminosas.

É nesse local familiar ao assassino que ocorre o encontro entre Ivan, Alaor - Giba e Anísio. Ali os sócios da construtora têm moralidade igualada à de Anísio, pois tomam decisões imorais, ilegais e antiéticas. Ainda que Anísio seja aquele que de fato pratica o crime, Ivan e Alaor - Giba são igualmente criminosos, pois fomentam o delito, evidenciando uma permeabilidade da violência entre a representatividade simbólica dos diversos níveis sociais.

É necessário ressaltar a diferença existente entre ambas as narrativas quanto à representação espacial. O espaço periférico é motivador da percepção fragmentada do espaço burguês, por meio da personagem Anísio, cujo ponto de vista social é oposto ao de Alaor – Giba e de Ivan, uma vez que a periferia, para ele, é o centro. Na narrativa fílmica, é conferida maior ênfase a esse espaço urbano periférico por meio de planos descritivos (Figuras 5, 6 e 7), durante o transcurso de carro de Anísio e Marina, filha de Estevão, pela periferia de São Paulo. Essa descrição assume narrativamente um papel simbólico de cisão entre os dois

universos sociais representados, pois Anísio traz Marina para seu mundo e, posteriormente, invade organicamente o dela. Assim, em ambas as narrativas, embora separados, esses mundos se permeiam, igualando-se em suas condições de marginalizantes/marginalizados, já que as relações de violência são fundantes nas duas estruturas sociais.

FIGURA 5 – Espaço urbano periférico: plano I.



FIGURA 6 – Espaço urbano periférico: plano II.



FIGURA 7 - – Espaço urbano periférico: plano III.

Revista Literatura em Debate, v. 7, n. 12, p. 230-246, jul. 2013. Recebido em: 18 jun. 2013. Aceito em: 20 jul. 2013.



Na narrativa em questão, não há autorregulação do espaço coletivo, pois, de maneira geral, a comunidade é incapaz de manter o controle social, como reforça, para justificar o crime e a violência, a Teoria da desordem social. Na narrativa, a ordem social mostra uma sociedade desfigurada e caótica, já que as personagens transgridem normas e valores sociais, pois o poder público é conivente com a criminalidade e, por isso, desestruturador das fronteiras entre transgressão e não transgressão. A narrativa retrata uma sociedade deteriorada em suas diferentes camadas e representa a identidade nacional vinculada à devassidão de valores e de padrões de conduta.

Esse aspecto é abordado de forma explícita na narrativa fílmica, quando do emprego de recursos musicais extradiegéticos, na cena em que Alaor – Giba e Ivan abraçam o pai de Estevão após a identificação dos corpos. A música *Ninguém presta*, de Tolerância Zero, reforça a temática de *O invasor*. Em consonância com o pensamento corrente de que os valores da sociedade atual são desumanos e materialistas, a letra da música afirma: "Você não consegue fugir da estupidez [...] / Não tente se esconder do medíocre que é / É tudo insano, todos são doentes / Eu, você, a vadia, todos doentes / Ninguém presta". A composição reforça, assim, a representação da transgressão.

Tal análise não é fortuita, dada a formação histórica do país, inicialmente assinalada. Olivieri-Godet ensina que

> a produção romanesca brasileira não tem por tradição a travessia das fronteiras nacionais. Pelo contrário, apresenta-se autocentrada, voltada para o questionamento da formação histórica da nação, expondo as relações de força que determinam a construção de projetos identitários diversos e antagônicos. Mesmo quando uma parte significativa da produção recente desloca o espaço nacional, evitando a "grande narrativa", baseada na inscrição de um referencial histórico para interrogar a formação e o destino da nação, preferindo fixar-se no espaço da cidade cosmopolita e nos fenômenos de sociedade do tempo presente, o olhar continua sendo posto na terra brasileira (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 235).

A representação estética da violência fomenta o rompimento de discursos hegemônicos, capazes de legitimar desigualdades e conflitos, amparando formas violentas de expressão. Nesse sentido, o receptor, diante de um texto que, ainda que ficcional, pode refletir sobre as mazelas da realidade, questionando diferenças sociais e os motivos que amparam a existência do crime e da violência.

Essa representação, não raro, vale-se de uma linguagem direta que objetiva retratar com maior fidelidade os diversos setores sociais, com suas especificidades linguísticas. Dessa forma, reveste "a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana" (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 36).

O rearranjamento dos signos linguísticos aproxima a obra literária do universo representado – resguardando normas de verossimilhança, de modo que "a literatura reproduz a linguagem que as pessoas de diversas classes sociais empregam em situações informais de seu cotidiano" (PEREIRA, 2007, p. 256). Através dessa constituição linguística, institui-se o desejo de libertação das formas opressoras de constituição social e, ao mesmo tempo, de defesa de direitos e deveres: a linguagem deixa de ser um obstáculo entre ideias e sentimentos dos indivíduos. Para Jaime Ginzburg, o leitor faz parte da sociedade cuja constituição é representada na obra, e "a tomada de consciência sobre sua opressão ocorre, portanto, no momento em que o processo dialético ocorre" (GINZBURG, 2012, p. 118). A transformação social envolve, pois, a conscientização da realidade, a queda de disfarces e a posterior reconstrução do *corpus* social.

Considerações finais

A partir da compreensão de que a literatura e o cinema são produções estéticas historicamente situadas e não objetos que se encerram em si mesmos, a reflexão sobre a violência em *O invasor* é significativa, pois traz à tona características latentes no imaginário nacional brasileiro oriundas da conformação histórico-social do país marcada por uma pluralidade cultural que se tornou excesso por seu não entendimento fundacional. Essa violência proporciona uma funcionalidade no cotidiano das relações que tratam como naturais mínimas transgressões e que desencadeiam uma dinâmica viciada se pensarmos na teia imagética dos processos inter-relacionais. Como aponta Ginzburg (2012), conflitos e lutas sociais ecoam, deixam marcas na ficção e evidenciam que a violência tem impacto traumático sobre a sociedade como um todo. A violência expressa no *corpus* social extravasa a materialidade para revelar-se ficcionalmente.

As fragilidades morais e éticas explicitadas em *O invasor* remontam à formação histórica do Brasil, pois, como observa Gilberto Freyre (1981), classes sociais, raças e cultura distanciaram-se dos paradigmas coloniais e, no confronto, perderam, ao longo do tempo, contornos nítidos. Separações dicotômicas originaram ambivalências e fomentaram a consolidação de um processo identitário multissígnico que, dado o dinamismo, questiona a autoridade constituída, apontando para uma ossatura social em que a autoridade está em crise, favorecendo o surgimento de contravalores. Nesse sentido, comportamentos que contrariam a moralidade, a ética e a legalidade tornam-se usuais, como mostram as personagens dessa narrativa. Enfim, a ficcionalização da violência promove um mapeamento sutil, mas

> não se reduz a um levantamento sobre o cotidiano de abusos, cômicos e trágicos, mas bem mais se condensam em caligrafias que não desgastam o uso das representações, mas, pelo contrário, conduzem uma meticulosa sondagem dentro do núcleo imperfurável e cego da violência (FINAZZI-AGRO; VECCHI, 2007, p.78).

RESUMEN: El artículo analiza la narrativa literaria *O invasor*, de Marçal Aquino, y su versión fílmica, dirigida por Beto Brandt, desde una mirada histórica sobre la violencia fundante de Brasil y su perpetuación en las diversas esferas sociales y de poder. La narrativa retracta la violencia en la sociedad contemporánea y evidencia su permeabilidad en las acciones del cotidiano del espacio urbano, reflejando sobre sus consecuencias en la conformación social. La ficción, en la estela de Antônio Cândido, asume, en este caso, papel

que desagrega y, por lo tanto, cuestiona el status quo, al denunciar esos procesos desvirtuados y desvirtuantes de la sociedad brasilera.

PALABRAS CLAVE: O invasor. Violencia urbana. Literatura. Cinema.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BEATO, Cláudio C. e PEIXOTO, Betânia Totino. Há nada certo. Políticas sociais e crime em espaços urbanos. In:___; SENTO-SÉ, João Trajano (org.). *Prevenção da violência*: o papel das cidades. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

BHABHA, Homi K. Locais da cultura. In:___. *O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.20-42.

CANDIDO, Antonio. A literatura e vida social. In:___. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p.17-35.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In:___. *A educação pela noite & outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989. p.140-162.

CANO, Ignácio; SANTOS, Nilton. *Violência letal, renda e desigualdade no Brasil.* 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. Pior do que ser assassino... In:___. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília (DF), n.29, p.67-86, jan/jun.2007.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 50. ed. São Paulo: Global, 2005.

_____. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

GERVAIS, Bertrand. Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire. In: _____. *L'imaginaire du labyrinthe*. Québec: UQAM, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.

O INVASOR. Direção: Beto Brant, 2002, 1 DVD (96 min).

OLIVIERI GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília (DF), n.29, p.233-252, jan/jun.2007.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. Cultura de massa: o caso de José Agustin. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília (DF), n.29, p.253-266, jan/jun.2007.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília (DF), n.29, p.27-53, jan/jun.2007.

ZERO, Tolerância. *Ninguém presta*. 2000. 1música. Disponível em <http://www.vagalume.com.br/tolerancia-zero/ninguem-presta.html>. Acesso em: 11 jan. 2013.