

A figura do intelectual no cinema brasileiro pertence ao passado? Se por intelectuais entendermos aqueles heróis essencialmente românticos – o Marcelo de *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) ou o Paulo Martins de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) –, a resposta é positiva. Ocorre que o *intelectual* como *herói* tornou-se metonímia de um determinado cinema que se realizou no Brasil durante os anos 1960. Marcou presença, fixou-se como um *clichê*, deu até mesmo forma ao *cinesta-autor*, isto é, ao realizador que é *também* um intelectual.

Esse aspecto heroico ou romântico desapareceu, mas a mitologia do intelectual conseguiu resistir. O cinema brasileiro contemporâneo, aquele que surge um pouco antes da metade da década de 90 do século passado, também se preocupou em responder às questões do seu tempo. Daí a necessidade de um retorno aos grandes diagnósticos e ao elo perdido de uma sempre difusa “identidade nacional”. Uma boa parcela do cinema feito no Brasil após 1995 se pautou pela missão ambiciosa de entender o país e o mundo, ou melhor, de entender o país *no* mundo. O conjunto da produção mais empenhada nesse debate agiu, portanto, como uma espécie de *intelectual coletivo* no campo do audiovisual. Uma característica central que define esse “intelectual coletivo” é sua ambígua posição em relação ao Estado: recusa ser seu ideólogo; tampouco afasta-se de sua tutela. Nesse ponto, o dito “cinema da retomada” renovou seu interesse pela tradição.

A pergunta do parágrafo inicial pode, assim, ser repostada: a personagem do intelectual é ainda relevante no cinema brasileiro contemporâneo? A resposta demandaria um levantamento exaustivo que escapa às dimensões e ao propósito deste texto. Ainda assim, eu diria que, até 2004, alguns filmes de ficção dedicaram-se a tematizar a figura do intelectual de forma mais explícita (um exemplo é *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, 2003), ao passo que, de uns cinco anos para cá, essa personagem encontra-se predominantemente na produção documental de caráter biográfico (como *O homem que engarrafava nuvens*, de Lírio Ferreira e Denise Dumont, 2009).

A razão para essa “migração” não é clara: pode significar que há um desinteresse da ficção pela personagem do intelectual, desinteresse que corresponde ao próprio desprestígio do intelectual em uma época regida pelo espetáculo midiático. Nesse caso, o documentário seria o local onde a intelectualidade ainda pode ser “preservada”. Uma outra hipótese é a de que o cinema de ficção feito no país ainda não conseguiu perceber as mudanças significativas operadas no papel do intelectual no mundo contemporâneo.

Seja como for, a produção de longas-metragens de ficção na primeira década deste século foi razoavelmente pródiga na elaboração da personagem intelectual, especialmente no

DE FRENTE

triênio 2001-2003. Destaco quatro filmes exemplares: *O invasor* (Beto Brant, 2001), *O príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002), *Deus é brasileiro* (Carlos Diegues, 2003) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003). A predominância de realizadores provenientes dos anos 60 e 70 não deve ser menosprezada, pois reflete o poder do mito do intelectual para essas gerações. Por outro lado, a presença de um realizador como Beto Brant não é uma concessão que faço aos “novos talentos”, mas decorrência do próprio filme *O invasor*.

O príncipe é talvez a resposta mais enfática à crise do modelo do intelectual pós-golpe militar. Gustavo (Eduardo Tornaghi), o protagonista, é um homem de meia-idade que segue uma discreta carreira acadêmica em Paris e, depois de mais de vinte anos fora, decide passar uma temporada em São Paulo. O seu reencontro com a cidade é traumático: trânsito caótico, violência generalizada, miséria, loucura. É interessante notar que os motivos pelos quais Gustavo retorna ao país não são de ordem profissional ou política, mas pessoal: sua mãe (Nydia Lícia) está com a saúde fragilizada, e seu sobrinho (Ricardo Blat) foi internado em uma clínica psiquiátrica.

O retorno a São Paulo acaba também servindo como um pretexto para que Gustavo procure por seus amigos de juventude (Ewerton de Castro, Otávio Augusto e Elias Andreato). A cada encontro, novas decepções: os antigos idealistas de esquerda tornaram-se cínicos cortejadores do poder ou impotentes amargurados. Seu último encontro se dará com Maria Cristina (Bruna Lombardi), a quem amou profundamente em sua época de estudante. Hoje, ela é alta executiva de uma empresa de *marketing* cultural.

A travessia do protagonista é irônica e amarga, mas não exclui um olhar compreensivo e até mesmo afetuoso. Sintomática é a relação de Gustavo com seu sobrinho Mário, professor de História em uma escola particular de Segundo Grau. Em suas aulas, Mário decide romper com os textos clássicos e passa a advogar uma espécie de Nova História imaginária, na qual o Brasil tenha um papel preponderante. A direção da escola o persegue e termina por interná-lo como louco.

Mário é um desdobramento de Gustavo. O delírio poético reprimido no tio encontra no sobrinho uma válvula de escape. Mas trata-se de um desdobramento negativo, que aponta para a dissociação definitiva entre o *artista* e o *intelectual*. Quando Gustavo e Mário se reencontram na clínica psiquiátrica e se abraçam, a simetria no interior do enquadramento contrapõe, ao fundo, a solidez da moldura da janela por onde a luz do sol penetra (Gustavo) à sombra estilhaçada dessa mesma moldura, refletida na parede branca do cenário (Mário). O abraço entre a razão e a loucura não resolve a fratura irreversível.



Se o artista é um *inventor* e o intelectual um *explicador*, os anos 1960 consistiram em tentar unir o artista e o intelectual num só indivíduo. Inventar e explicar são um pouco aquilo que o protagonista de *Deus é brasileiro* faz. O filme de Carlos Diegues tematiza a união entre o artista e o intelectual em uma só personagem – Deus.

Carandiru

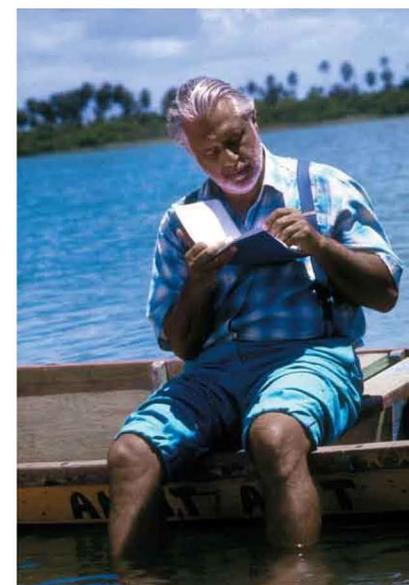
Interpretado pelo grisalho Antônio Fagundes, Deus resgata em parte o charme do intelectual heroico dos anos 60: voluntarioso, por vezes agressivo, aventureiro, sedutor. Há uma enorme diferença no tratamento das personagens intelectuais de *O príncipe* e de *Deus é brasileiro*. No filme de Giorgetti, Gustavo ouve com muita atenção os seus companheiros, procura entender as razões pelas quais nada deu certo. No filme de Diegues, Deus não tem paciência alguma para ouvir os humanos – ou melhor, as suas próprias criaturas. Afinal, nada do que possa ser dito lhe é desconhecido. Apesar disso, as trajetórias de Gustavo e de Deus são parecidas: ambos vêm de “fora” e estão “de passagem” pelo Brasil. Ocorre que, no caso de *O príncipe*, trata-se de uma *temporada no inferno*, enquanto *Deus é brasileiro* institui uma espécie de *road-movie* pelo paraíso terrestre.

Paraíso conspurcado, é verdade: *Deus é brasileiro* também mostra a miséria, o caos, a violência. Só que agora estamos no terreno do realismo fantástico, muito longe da comédia amarga de Giorgetti. Está nas mãos de Deus transformar a miséria em riqueza, o blá-blá-blá de seu “guia” e aprendiz Taoca (Wagner Moura) em um suave canto de passarinhos, ou mesmo fazer os dias e as noites passarem em segundos para provar a existência divina ao ateu Quinca das Mulas (Bruce Gomlevski).

Ao contrário de *O príncipe*, *Deus é brasileiro* tematiza a “vontade de potência” do artista-intelectual que avança pelo interior do Brasil, desbravando e reinventando as terras que ele mesmo concebeu. Mas esse artista-intelectual que fez maravilhas e as entregou aos seres humanos também está cansado, ou melhor, “estressado”. Após tantos anos de dedicação ao mundo e aos homens, Deus está necessitando de férias. Sua missão na Terra – mais particularmente no Brasil – é achar um substituto, um santo que possa funcionar como um Criador interino durante o período de seu descanso divino, no qual finalmente poderá vagar com tranquilidade pelo universo, assistindo ao belo espetáculo das explosões galaxiais. Mas a busca de Deus revela-se infrutífera: não há quem possa substituí-lo.

Diferentemente do que ocorre no filme de Giorgetti, Diegues reata de forma celebratória com o passado, fazendo desse processo uma profissão de fé no futuro. Não por acaso, a paisagem sintética do Nordeste une a aridez do sertão à exuberância das matas, dos rios e das praias – *cinema novo* e *mangue-beat*. No Brasil contemporâneo, o Criador agora se protege do sol de *Vidas secas* com um guarda-chuva azul, nadando nas águas verdes de um rio de Jean Manzon. Os jovens, por sua vez, são “puros”, embora às vezes ignorantes ou indolentes. Deus os compreende, em sua infinita sabedoria.

Em *Carandiru*, a expressão dos olhos do sábio Doutor (Luiz Carlos Vasconcelos) também é de compreensão. Baseado no livro de Dráuzio Varella, *Estação Carandiru*, o filme de Hector Babenco situa o Doutor como um intelectual que está na fronteira entre dois mundos, ao



Deus é brasileiro



mesmo tempo testemunha e confessor dos habitantes da Casa de Detenção de São Paulo, os mesmos que serão vítimas (ou sobreviventes) do massacre dos 111 presos ocorrido em 1992. A figura do Doutor, com seu sorriso sereno e misericordioso nos lábios, é quase a de um padre, isto é, um *guia* ou um *agente de intermediação*. Nesse sentido, *Carandiru* restabelece a ligação entre a intelectualidade e a religião. A doença e a cura não são apenas relativas ao mundo físico, mas espiritual.

O príncipe

Como o Gustavo, de *O príncipe*, o Doutor é gentil e fala pouco; sua missão é escutar a narrativa dos outros. Mas enquanto Gustavo recusa o país em que nasceu e prefere viver *lá fora*, na França, o Doutor está totalmente comprometido com o Brasil e procura penetrar nos aspectos mais recônditos, mais obscuros, quase mesmo inacessíveis do país. Gustavo e o Doutor são dois tipos diferentes de intelectuais. O primeiro não consegue se livrar do fracasso pessoal porque ainda está preso à visão totalizante característica de sua geração; o segundo entende que o percurso não é mais do geral para o particular, mas o contrário: é preciso repensar o país a partir das micro-histórias e das subjetividades. É preciso, portanto, partir do *erro* – ou do pecado original.

Nesse sentido, o Doutor está mais próximo do Deus de Carlos Diegues, já que ambos recusam o *olhar para fora* e mergulham nas entranhas do país. O que veem não é bem o inferno, mas o milagre da sobrevivência. Entre o Deus todo-poderoso e o demasiadamente humano Gustavo, o Doutor fica no *meio-termo* – daí seu caráter sacerdotal e pedagógico. O Doutor é o confessor de crimes bárbaros ou de pequenos desvios de conduta; é padrinho dos eventos sociais e amorosos; o homem que cura os doentes e forma discípulos; é aquele por meio de quem nós espectadores experimentaremos um acordo entre o melodrama e a missa épica, que tem seu auge no massacre final, espécie de apoteose do sacrifício humano, intensificada pelo barroquismo da fotografia em *claro-escuros*, a recortar os corpos dos detentos com os braços abertos, quase mesmo em cruz.

Deus é uma espécie de aristocrata; o Doutor e Gustavo pertencem ou são filhos da classe média. Assim, há sempre um Outro que estabelece uma diferença central entre esses protagonistas e o espaço social pelo qual evoluem. No caso de *O príncipe*, é o próprio país; em *Deus é brasileiro*, esse Outro é o homem; em *Carandiru*, trata-se do “povo brasileiro” metaforicamente encarcerado. O Outro – quase sempre “o pobre” – dá substância e sentido às personagens intelectuais. E é aqui que um filme como *O invasor*, de Beto Brant, surge como uma ruptura, do ponto de vista da representação da personagem intelectual no cinema brasileiro contemporâneo.

O intelectual de *O invasor* não provém dos bairros ricos, mas da periferia paulistana. Ele não pensa na totalidade das classes em termos de um utópico “universalismo”, pois desacredita nesse tipo de discurso. É pragmático; ainda assim, tem como horizonte um ideal de afirmação e de justiça, e fala em nome de uma “coletividade” – economicamente excluída mas nem por isso estática ou aprisionada em esquemas sociais abstratos. O intelectual de *O invasor* não possui mandato. Mesmo assim, age e interfere na sociedade; sua independência relativa é incômoda e indesejada. Não menos importante é o fato de que, ao contrário



O invasor



de Gustavo, Deus ou o Doutor, Anísio é uma personagem altamente sexualizada. A postura ascética não combina com ele. O intelectual de *O invasor* é fundamentalmente dinâmico e o gesto cinematográfico que melhor o define é o da câmera subjetiva que desliza em sinuosos movimentos realizados com a *steadycam*.

O intelectual de *O invasor* é Anísio (Paulo Miklos), assassino de aluguel que os arquitetos Ivan (Marco Ricca) e Giba (Alexandre Borges) contratam para matar o sócio Estevão (George Freire). A inversão proposta por *O invasor* é significativa: Anísio é intermediário entre dois mundos (o da lei e o da criminalidade; o da periferia e o do centro), e sua inteligência está em saber transitar por eles. Sua mobilidade não o descaracteriza, razão pela qual faz sentido pensar em Anísio como um “intelectual orgânico da periferia”.¹

É evidente que, sendo um outro tipo de intelectual, as armas de Anísio não serão as mesmas que as de Gustavo, Deus ou o Doutor. Anísio não sente compaixão pelas personagens com as quais interage; ele não é um tipo humanista. Seu individualismo é sintoma de um novo entendimento das classes sociais, na qual a subjetividade aflora de forma violenta. Quando Anísio leva para dentro do escritório de Ivan e de Giba o *rapper* Sabotage, ele estabelece um violento corte na tradição de cordialidade que marcou as relações entre a “classe média” e os “artistas populares do morro ou da periferia”: não é Nara Leão que faz subir Zé Ketj pelo elevador social, mas um assassino que leva o amigo da periferia para a saleta onde corre o dinheiro, obrigando os dois arquitetos igualmente assassinos a se tornarem “mecenas” de um CD.

A linguagem de Anísio promove uma outra erudição – a gíria e a visão de mundo do favelado. Nesse sentido, sua função dramática é também pedagógica, evidenciada no momento em que Anísio apresenta a periferia para a deslumbrada Marina (Mariana Ximenes), órfã de Estevão. O resultado desse “aprendizado” é encampado pelo próprio filme, sobretudo na sequência em que Ivan parte em desesperada carreira, tendo a longa extensão dos barracos que margeiam a avenida deserta como símbolo de um novo espaço social e cultural que se impõe sem pedir licença.

O desenvolvimento desse tipo de representação da personagem intelectual, tal como esboçada em *O invasor*, não teve continuidade.² Hoje, as questões relativas ao papel do intelectual parecem não interessar – pelo menos não diretamente – às novas gerações de realizadores. Talvez queira dizer algo o fato de que *O invasor*, *O príncipe*, *Deus é brasileiro* e *Carandiru* tenham sido realizados entre os anos 2001-2003, isto é, na passagem do governo de um sociólogo acadêmico para o de um torneiro mecânico e líder sindical.

De alguma maneira, esses quatro filmes dialogam com aquele momento político de transição.

1 Devo a sugestão desse termo, aplicado à personagem de Anísio, a Rafael de Luna Freire.
2 É claro que me refiro estritamente aos longas comerciais que conseguiram chegar às salas de exibição, ao DVD e à televisão. Fora desse círculo, o cenário da produção certamente é outro.