

**INTELECTUAIS SOB SUSPEITA: NARRATIVAS FICCIONAIS E DECLÍNIO
DOS IDEAIS UNIVERSALISTAS**

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

No Brasil, até meados do século XX, sob o impulso de manifestações sociais e culturais ocorridas no contexto interno e externo, vigorou a concepção de que “o verdadeiro intelectual” era uma voz de dissenso empenhada na luta contra a realidade opressora com o objetivo de mudar os rumos da História. O envolvimento dos intelectuais com questões políticas, sociais e éticas, abraçando causas que não viriam beneficiá-lo pessoalmente, gerou a associação entre a figura do intelectual e o pensamento de esquerda, entendendo-se o termo esquerda num sentido amplo, isto é, como uma posição a favor das classes populares, em defesa de seus direitos e interesses. Essa imagem do intelectual, preponderante nos anos 60, servia de referência tanto para progressistas quanto para conservadores. Estes últimos, embora se posicionassem contra as idéias dos que identificavam como intelectuais, não logravam abalar a legitimidade que lhes era conferida pela defesa de valores universais consagrados pela modernidade.

No âmbito dos discursos públicos, as bandeiras humanistas costumavam ser resguardadas dos ataques frontais. De um modo geral, na retórica reacionária, eram desmerecidas como belas utopias, defendidas por jovens românticos ou apropriadas por demagogos, impossíveis de se concretizarem, inclusive, porque, “infelizmente, contrariavam a própria natureza humana”. Ao combaterem a crença na possibilidade de construção de um novo homem e de uma nova sociedade, os conservadores procuravam assinalar a necessidade de ser realista, de ter os pés no chão, para obter resultados imediatos numa esfera de ação que não se propunha a alterar a ordem vigente, tida como inexorável. Pelo pragmatismo, pela aversão a mudanças que afetassem privilégios historicamente consolidados, os conservadores não eram vistos

como membros típicos da categoria dos intelectuais, embora, por vezes, pudessem ser intelectuais orgânicos a serviço das classes dominantes.

Entre nós, tal quadro começou a se alterar significativamente a partir de meados da década de 70, como se evidenciou no aproveitamento feito pela grande imprensa das declarações de Cacá Diegues, em 1978, a respeito das patrulhas ideológicas¹. A reivindicação do cineasta por maior liberdade de criação contra os cerceamentos impostos pelos compromissos ideológicos serviu, involuntariamente, ao propósito de difundir uma visão pejorativa do intelectual de esquerda, acusado de autoritarismo, isto é, de trair, na prática, os ideais libertários professados. O episódio deixou claro o investimento da grande mídia brasileira no processo de mudança da maneira de ver o intelectual – investimento que já vinha se realizando através de estratégias diversas, como negar espaço àqueles que ainda se colocavam como uma voz dissonante, ou, ao contrário, absorvê-los, sob a forma de intelectual midiático de plantão. Aliás, é também a partir desse momento que a discussão sobre a profissionalização do artista, bem como sobre sua relação com o mercado, passou a ocupar um lugar cada vez mais proeminente.

É importante lembrar, entretanto, que, ao longo da década de 70, os próprios artistas, em decorrência da derrota sofrida pelas esquerdas na América Latina, passaram a questionar a eficácia da arte como conscientizadora do povo e o papel do intelectual como porta-voz daqueles que não têm voz. Ao comentar os rumos tomados pelo cinema documentário, naqueles anos, Jean-Claude Bernadet ², destacando a ruptura com uma voz sociológica, observa:

Nos anos 70, essa atitude muda 180°. Faz-se uma crítica do intelectual superior que do alto de sua câmara julga cientificamente o comportamento do povo, lhe mostra seus erros e aponta para o caminho correto pelo qual evolui a história (1980, p.12).

Para o crítico, a destituição do documentarista sociológico, dominador, corresponderia à “destituição do príncipe, do caudilho, do presidente da República, do reitor, do pai, generoso ou não, bem ou mal intencionado, com suas aberturas e censuras”. O cinema documentário, naquele momento, estaria revelando uma nova compreensão do sujeito cineasta, da inserção do artista na sociedade. Em

contrapartida, o outro, o oprimido, assumiria o status de sujeito da história ao deixar de ser objeto do documentarista, do filme do saber.

A mudança de atitude assinalada por Jean-Claude Bernadet harmonizava-se com transformações que vinham ocorrendo nos grandes centros irradiadores de cultura: nos países centrais, a partir da segunda metade do século passado, intelectuais decepcionados com os rumos tomados pela utopia socialista deram início a todo um processo de autocrítica e revisão do papel que lhes cabia desempenhar. Os valores e saberes humanísticos foram postos sob suspeita, identificados com tendências totalizantes e essencialistas do pensamento ocidental, associados às elites aristocráticas, religiosas e educativas.

Em *Meditações Pascalianas*, publicado em 1997, Pierre Bourdieu, por exemplo, posicionando-se contra o que chama de “hipocrisia mistificadora do universalismo abstrato”, propõe uma abordagem histórica da constituição do campo erudito, assinalando o fato de que sua autonomia se fez às custas de uma ruptura com o universo da economia e do mundo da prática. O recalque das determinações materiais das produções simbólicas estaria relacionado com a desvalorização do trabalho produtivo, com a constituição de um olhar distante e altivo, que também exclui a dimensão da proximidade e o corpo como geradores do conhecimento, estabelecendo-se o divórcio intelectualista entre o espírito, percebido como superior, e o corpo, assim também como entre teoria e prática. A conquista do olhar soberano do homem culto seria tributária do ascetismo e indissociável de um sentimento de superioridade sobre o comum dos mortais condenados a viver o dia-a-dia, absorvidos pelas preocupações triviais. O poder de apropriação simbólica do mundo decorreria do privilégio social, isto é, estaria reservado àqueles que não estão sujeitos a pressões econômicas urgentes, que podem libertar-se das preocupações materiais imediatas. Diz Bourdieu: “Dentre as vantagens ligadas ao nascimento, uma das menos visíveis reside na disposição desprendida e altaneira que se adquire em meio a uma primeira educação relativamente liberta da necessidade”(2001, p. 28).

A desconfiança nas prescrições universalistas – que não passariam de produto da universalização do particular a serviço das culturas hegemônicas – a ênfase nos processos desiguais de distribuição do capital simbólico, assim como a crítica da dissociação entre o campo erudito e os problemas concretos, prepararam o terreno

para a construção de uma nova imagem do intelectual, já não mais como aquele que, com a força das idéias, do saber, luta contra a mentira do poder. Na direção contrária, destaca-se o seu papel como representante de uma elite, fechada em si, que pouco teria a acrescentar quando se trata de refletir sobre as mudanças ocorridas na contemporaneidade, estando fadado ao desaparecimento. Visto por esse ângulo, o intelectual, limitado pelo fetichismo da razão e pelo fanatismo do universal, seria incapaz de reconhecer a pluralidade das formas de inteligência, elegendando o distanciamento como único caminho para apreender os objetos, para captar seus traços significativos.

Tal representação do intelectual, como um prisioneiro do "obscurantismo das luzes", fez-se presente em narrativas ficcionais brasileiras, que assumindo uma atitude cética quanto à contribuição da arte para a mudança da realidade, procuraram se distanciar da tradição do realismo de cunho social, que sempre ocupou um lugar privilegiado em nossas letras. Alguns textos de Sérgio Sant'Anna são exemplares nesse sentido, propondo, através de seus personagens escritores, o rompimento com o modelo da literatura engajada. *Simulacros* (1977), um romance de formação, apresenta a trajetória de um jovem até ficar pronto para tornar-se escritor, o que só ocorrerá depois de encenar o ritual de matança do pai. Percebe, entretanto, que, para legitimar sua posição de autor, não basta simplesmente ocupar o lugar do pai e, movendo-se num esquema de valores semelhantes, acabar por repeti-lo. Conclui, então, que seria necessário rejeitar a história como processo generativo, rejeitar a estrutura paternal, em que o passado é um ancestral procriador, para afirmar a liberdade de escolher seus próprios modelos. As discussões entre os personagens do livro sobre a literatura de Jorge Amado situam o narrador como alguém que não pretende ser herdeiro desse tipo de literatura. Na mesma linha, em *Romance de Geração* (1980), o personagem escritor, ao ditar suas respostas a uma repórter que o entrevista, afirma:

Quanto aos outros, era tudo muito sério, ponto. E tome bóia fria, tome pivete, tome índio bom selvagem, tome falso bandido, orgasmo de garota zona sul com supermarginal, e tome tortura e tome cristianismo e tome Wladimir Herzog (p. 68).

As declarações do personagem buscam legitimar uma outra visão da literatura, questionando a relação entre linguagem e poder:

Mas aí é que está o meu ponto, garota, dois pontos: entre o Wladimir Herzog que foi morto numa cela do exército e aquele que aparecia em nossos livros havia uma diferença de grau e substância, ponto. Este último era apenas o personagem que nós, os escritores, precisávamos para manter acesa a "nossa chama", a "nossa fogueira", o JOGO, em maiúsculas, ponto de exclamação! (p.69).

Como fica claro no trecho acima, fazer de Herzog, assassinado pela ditadura militar, um personagem, não significaria lutar contra o regime que o matou. Significaria que o escritor se apropriou da figura de Herzog para transformá-la em peça do seu jogo. A literatura não traz a realidade para o texto: é encenação, apropriação de imagens e, desse ponto de vista, seria, também, um exercício de poder, como qualquer outro.

Já está presente, aí, todo o ceticismo, que norteará as narrativas posteriores do autor, quanto ao papel do escritor como intelectual, cuja obra pudesse intervir na realidade. Assim, em um conto como "O monstro"(1994), em que o assassino é um filósofo, ou em "Um discurso sobre o método"(1989), que ironiza a pretensão do intelectual de falar pelo outro, ou, ainda, no romance *Um Crime Delicado* (1997), no qual o crime em pauta decorre da arrogância do crítico racionalista, o grande protagonista é o discurso persuasivo dos narradores cultos, pois é através dele que se encena a violência simbólica. Violência exercida por personagens intelectuais, que detêm o poder da palavra, e se mostram atraídos pela diferença: seja a diferença física, seja a diferença social. Em "O monstro", a vítima é uma cega, estuprada e assassinada pelo filósofo e sua amante; em *Um Crime Delicado*, é uma moça com uma perna atrofiada, cuja fragilidade desperta, no crítico, o desejo de dominá-la, desempenhando o papel de seu protetor; e em "Um discurso sobre o método", é um operário oprimido sem direito a voz, que servirá de motivação para as elocubrações do narrador. "Um discurso sobre o método" é narrado numa falsa terceira pessoa,

porque tudo que é dito só serve para caracterizar a voz que narra e não o personagem pobre, tomado como mero pretexto para a exibição dos recursos interpretativos do narrador, o que põe sob suspeita o papel do intelectual como porta-voz do excluído. Os outros dois textos são em primeira pessoa: nas três obras, entretanto, o discurso do narrador é construído de forma a evidenciar o uso da linguagem por parte do escritor como instrumento de poder e não como instrumento de transformação da realidade.

Em "O monstro" e *Um Crime Delicado*, o intelectual, atraído pelo que foge aos padrões morais e estéticos estabelecidos, não consegue, no entanto, lidar com a diferença que o seduz e desafia, ficando preso nas malhas de um saber estéril, que, no entanto, lhe garante o direito à palavra e lhe fornece os argumentos de defesa. Em *Um Crime Delicado*, Antônio Martins, crítico de teatro, confiante na objetividade de suas apreciações sobre as peças, seguro da universalidade das categorias que utiliza para julgá-las e da isenção que o olhar distanciado lhe garantiria, vê suas convicções serem abaladas a partir do momento em que se apaixona por Inês, a moça manca que servia de modelo para o artista plástico Vitório Brancatti. As convicções de Antônio Martins se evidenciam quando define sua atividade profissional, como se vê, por exemplo, no seguinte trecho:

Ora, ser crítico é um exercício de razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas (p.18).

Ironicamente, os critérios de julgamento por ele adotados serão postos em xeque ao se deixar fascinar pela beleza de Inês, que desafia os padrões de equilíbrio estético, ameaça a crença num conceito único e universal de Belo, baseado na perfeição. Assim, Antônio Martins não conseguirá ler a cena em que Inês se insere, não conseguirá entender o papel que desempenha na relação que mantém com ele próprio, o crítico, nem com Brancatti, o pintor. Martins rejeita a diluição das

fronteiras entre palco e platéia, entre arte e vida, operada pela obra de Brancatti. Não pode compreender que o pintor coloque Inês morando num apartamento que reproduz o cenário de seus quadros, como se a modelo, em sua vida cotidiana, encarnasse a personagem. Rejeita também a interseção entre diferentes linguagens artísticas, razão pela qual não aceita a inspiração teatral da pintura de Brancatti. Tenta impor sua interpretação, mas não tem sucesso, sendo acusado de estuprar Inês e de ser um crítico que estupra a arte, além de ser absorvido como personagem da instalação exibida pelo pintor. O escândalo que envolveu o crítico, a partir do processo judicial movido por Inês, teve grande efeito publicitário para a obra de Brancatti, não deixando também de servir profissionalmente a Martins, contratado por um jornal concorrente do que trabalhava antes do processo: em função da notoriedade que adquiriu acabou sendo mais valorizado pelo mercado.

Através de Martins, Sérgio Sant'Anna faz a crítica da pretensa racionalidade dos críticos de arte, questiona a distância como condição única para o conhecimento e para o estabelecimento de juízos de valor supostamente isentos, além de chamar a atenção para as tensões internas ao campo artístico, para a intervenção do mercado e da mídia no processo de valoração das obras. Ou seja, busca expor os limites daquele olhar distante e altivo, que Bourdieu aponta como constituinte histórico da figura do intelectual.

Na adaptação do filme para o cinema³, o diretor Beto Brant acentua esse questionamento ao escolher o pintor mexicano Felipe Ehrenberg, para interpretar o papel de José Torres Campana, que corresponde, no livro, ao de Brancatti. O pintor, em seu depoimento no filme, afirma que a arte reside no gesto do artista, no indício de suas intenções, enfatizando a importância da proximidade em relação ao objeto, em detrimento da distância. Propõe a quebra de hierarquia entre pintor e modelo através da aproximação de seus corpos e da nudez de ambos, não só do modelo. Para Ehrenberg, quando modelo e artista estão nus, a relação de vulnerabilidade e poder se anularia: os dois seriam igualmente poderosos e vulneráveis. Ao contrário do personagem Martins, cujas opções estéticas são orientadas pela tradição racionalista ocidental, o pintor mexicano evoca as artes maia e asteca, ressaltando, nestas, a ausência das dicotomias entre vida e morte e entre corpo e espírito,.

Beto Brant encena, através da câmera fixa, o olhar distanciado do espectador do teatro e, aos poucos, vai minando a segurança deste lugar fixo. Martins, que vivia em terceira pessoa, contemplando as cenas do palco e da vida, vai deixando a platéia, como sugere, dentre outras, a cena do filme em que se imagina adentrando o palco para dançar com Inês. Tal movimento, desencadeado pela emoção, o desequilibra, abalando as bases que lhe davam sustentação na esfera psicológica e lhe conferiam poder como crítico imparcial e implacável. Na fatura do texto fílmico, a opção pelo híbrido, a dissolução dos limites entre diferentes linguagens artísticas, endossa a proposta estética de Enrenberg/ Brancatti, corroendo, por dentro, as fronteiras que a câmera fixa evocava.

O filme *Crime Delicado* ao se constituir pela intersecção entre diferentes formas de representação – literatura, teatro, pintura, cinema ficcional e documentário – coloca-se na contramão dos pressupostos estéticos de seu personagem principal, endossando a crítica dos paradigmas de valor da modernidade, já presente no romance de Sérgio Sant’Anna.

A representação paródica do intelectual pelos próprios intelectuais não pode, entretanto, ser igualada, quanto aos objetivos, à militância antiintelectualista que se encontra em certos segmentos da mídia, como, por exemplo, se viu na polêmica gerada pelo filme *Tropa de Elite* (Brasil, 2007), de José Padilha. Antigos ressentimentos contra o intelectual de esquerda, acompanhados de velhos chavões como o que lhe atribui um negro pessimismo, o culto da desesperança, o ódio contra as coisas boas do Brasil, como futebol e carnaval foram revitalizados nos debates suscitados pela obra⁴, ressuscitando-se, inclusive, a velha expressão “patrulha ideológica”: avaliações negativas do filme foram desqualificadas, em alguns textos publicados nos jornais, como patrulhamento ideológico. A utilização desta expressão visava vitimar o diretor, polarizar os debates, impedindo o seu aprofundamento no campo sociológico e no campo estético. Os conservadores saíram em defesa de Padilha contra as críticas que recebera de seus pares. A pretexto de falar do filme, mas sem de fato falar dele, discursos ideológicos se confrontaram na mídia, muitos deles evidenciando uma rejeição raivosa da posição humanista assumida pelos intelectuais, acusados, sobretudo, de fazer a defesa dos direitos dos “bandidos” em

vez de lutar pela repressão violenta aos criminosos: razão pela qual, segundo esta visão, muitos dos intelectuais teriam condenado *Tropa de Elite*.

Nesse sentido, o Especial "A realidade é só a realidade", da Revista *Veja*, sobre o filme, é bastante expressivo, até pelo título, que já exclui qualquer tentativa de ir além da superfície dos fatos. Com pontos de partida diferentes, todos os textos que compõem o Especial têm como objetivo combater a tese, atribuída aos "ideólogos de esquerda", de que a exclusão social gera criminalidade. Na matéria encimada pelo subtítulo do filme, "Missão dada é missão cumprida", pode-se ler:

A diferença é que esse filme o aborda (referindo-se ao tráfico de drogas) pondo os pingos nos is. Bandidos são bandidos, e 'não vítimas da questão social'. (...) Mas o Brasil, infelizmente, é um país de idéias fora do lugar por causa da afecção ideológica esquerdista que inverte papéis, transformando criminosos em mocinhos e mocinhos em criminosos. Aqui a "questão social" é justificativa para roubos, assassinatos e toda sorte de crime e contravenção – mesmo quando praticados por quadrilhas especializadas, compostas por integrantes que nada têm de coitadinhos (p.82).

A matéria seguinte, chamada "Abaixo a mitologia da bandidagem", opõe *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Tropa de Elite* ao cinema brasileiro anterior, que teria "fechado com os bandidos", "mitigando sempre a opção pelo crime em face da pobreza" e "aliviando o bandido mesmo quando não havia o que aliviar". Tal cinema do "bandido camarada", nas palavras da revista, é comparado, como era de se esperar, com o cinema americano, que teria sempre privilegiado o lado da lei. Os leitores da *Veja* são, então, levados a concluir que, se os problemas econômicos e sociais não importam quando se discute o crime, a visão do cinema brasileiro sobre o tema pode ser considerada uma das causas do aumento da criminalidade no Brasil. Ou seja, a conclusão encaminhada pelo texto é a de que os ideólogos dividem a culpa com aqueles que a reportagem faz questão de chamar de bandidos. Como parte da solução e invocando o bom senso da platéia do filme, a

articulista afirma a necessidade de uma nova sociologia para o cinema brasileiro. Evidentemente, uma sociologia bem distante do humanismo dos intelectuais.

O texto posterior, do mesmo Especial da *Veja*, chamado *Máquina letal contra o crime*, como não poderia deixar de ser, é sobre o BOPE. Depois de falar sobre o treinamento rigoroso do batalhão, a matéria ressalta que se trata de uma tropa considerada das melhores do mundo em operações de conflito armado em áreas urbanas, acrescentando-se: "hoje há até universitários interessados em desenvolver teses acadêmicas sobre os homens de preto do BOPE" (p. 89). Estaria insinuado aí, ao se destacar a existência de teses universitárias sobre o BOPE, o surgimento da nova sociologia reivindicada pela articulista da matéria anterior? Nesse caso, os intelectuais passariam a desempenhar um papel positivo na sociedade? Para obter a resposta, basta virar a página e ler o texto *Capitão Nascimento bate no Bonde de Foucault*, assinada por Reinaldo Azevedo. Arrogando-se em defensor de Padilha, Reinaldo Azevedo afirma:

Nunca antes neste país um produto cultural foi objeto de cerco tão covarde como *Tropa de Elite*, o filme do diretor José Padilha. Os donos dos morros dos cadernos de cultura dos jornais, investidos do papel de aiatolás das utopias permitidas, resolveram incinerá-lo antes que fosse lançado e emitiram a sua fatwa, a sua sentença: " Ele é reacionário e precisa ser destruído" (p.90).

Como se vê, a metáfora "donos dos morros dos cadernos de cultura dos jornais" dá continuidade à aproximação, já realizada nas matérias anteriores, entre traficantes de drogas e intelectuais, que estariam unidos contra o povo que, como a *Veja*, quer o fim da violência. Note-se que há a criminalização do intelectual como cúmplice dos "bandidos". Mas o Capitão Nascimento teria libertado o povo da subordinação ao pensamento de Foucault. Diz o jornalista:

Já empreguei duas vezes a expressão "Bonde do Foucault" para me referir à quadrilha ideológica que tentou pôr um saco da verdade na cabeça de Padilha (...) "Bonde", talvez vocês saibam, é como se chama, no Rio de Janeiro, a

ação de bandidos quando decidem agir em conjunto para aterrorizar os cidadãos (p.90).

O Especial da *Veja* sobre *Tropa de Elite* é um exemplo claro de apropriação de uma obra através de uma leitura ideológica arbitrária: arbitrariedade que se estende às próprias palavras do diretor, que são desautorizadas, porque contrárias à leitura do filme realizada pela revista, sendo consideradas por Reinaldo Azevedo, como "ligeiras e mal-pensadas", pronunciadas sobre coerção.

A avaliação do tratamento dado por *Tropa de Elite* à figura do intelectual, entretanto, não se realizou só pelo viés ideológico da *Revista Veja*. Ao encenar debates em uma aula de Direito na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), chamando a atenção para o divórcio entre teoria e prática, o filme provocou a reação de intelectuais contra o anti-intelectualismo que estaria implícito na sua mensagem. O professor do Departamento de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas, Laymert Garcia dos Santos, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, numa posição ideológica radicalmente oposta à da *Revista Veja*, afirma que a julgar pela ótica do filme, "a crítica teria ficado sem lugar e o pensamentos daqueles que poderiam ajudar a compreender as relações de poder e dominação – Foucault, Deleuze, Nietzsche e tantos outros – já pode ser desqualificado nas salas de aulas das universidades como surreais, juntamente com mauricinhos e patricinhas". Também para o jornalista Fernando de Barros e Silva, em texto publicado no mesmo jornal, o filme mandaria para o lixo da história o conjunto da mentalidade progressista: ações, valores, aspirações – tudo. Haveria, em *Tropa de elite*, uma tradução material da tese de que a esquerda é míope, quando André, o estudante negro (também policial a caminho do Bope), descobre e mostra aos colegas de ONG que o garoto favelado de que cuidavam ia mal na escola, porque não enxergava bem. Para Fernando de Barros e Silva, o sentido da cena seria o seguinte: "era um problema simples, que um par de óculos resolvia, invisível, porém, aos "ceguetas do progressismo."

Acrescente-se que a trajetória do personagem Matias, pouco abordada na maioria das matérias sobre o filme e bastante significativa quando se trata de pensar a representação do intelectual, em *Tropa de Elite*, poderia suscitar outras leituras, diversas das mencionadas, que acabam coincidindo ao atribuir ao filme uma posição

antiintelectualista, ainda que essa posição seja elogiada por um lado e repudiada pelo outro. Não seria descabido considerar, por exemplo, que, através de Matias, ressalta-se o fato de a atividade intelectual, no Brasil, ser reservada às elites econômicas. O personagem, aliando a origem humilde à sua vocação para os estudos, teria o perfil para se tornar um intelectual engajado na reflexão sobre as questões sociais brasileiras, unindo experiência e teoria. No entanto, de possível futuro intelectual, é levado, em função das circunstâncias, a abandonar a faculdade, enquanto a juventude dourada com a qual convive na universidade pode continuar os estudos, sem que estes contribuam, necessariamente, para que adquira maior consciência de sua responsabilidade na manutenção do *status quo*.

Assim, a releitura de matérias jornalísticas permite perceber que *Tropa de Elite* despertou, na classe média e em setores da mídia, o desejo de neutralizar as ambigüidades que pontuam a sua narrativa, imprimindo-lhe urgentemente um sentido único, capaz de conjurar os possíveis perigos decorrentes da recusa do diretor em dar um tratamento moral ao tema abordado. Fenômeno que ocorre com certa freqüência com obras cujo ponto vista inusitado desestabiliza certezas confortáveis, retirando-se o apoio de uma voz distanciada que sirva de guia para o leitor. No conto *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, para dar um exemplo da literatura brasileira, a transferência da voz para o assaltante, sem mediação de um narrador burguês que o condene ou mesmo absolva, deixa o leitor sozinho diante da cena relatada pelo discurso seco do Outro, o que contribuiu para a recepção polêmica do texto, na década de 70, e para a proibição do livro pela censura.

Em *Tropa de Elite*, Padilha assume o desconforto de dar voz ao policial violento, deixando ao público a tarefa de pensar sozinho esse lugar de fala. Ao procurar fugir dos enfoques tradicionalmente identificados como de direita ou de esquerda, o diretor construiu um discurso incômodo, que escapa às dicotomias, inclusive à que opõe estética documental e filme hollywoodiano de ação. Por outro lado, episódios que marcaram a produção e distribuição do filme se encarregaram de reforçar essa dissolução das polarizações, como o caso do roubo das armas cenográficas por traficantes reais e da venda das cópias piratas: o mundo do crime representado no universo ficcional extrapolou os limites impostos pelos

enquadramentos da câmera e penetrou nos bastidores do filme, apontando para os tênues limites entre realidade e ficção.

Enquanto a grande imprensa buscou pensar pela classe média, raramente abrindo espaço para que pesquisadores, estudiosos da violência urbana no país, trouxessem suas contribuições para a reflexão que o filme estimula, a recepção por parte dos consumidores da “Uruguaiana Filmes” (como tem sido chamado o camelódromo do Rio de Janeiro) continuou uma incógnita, sabendo-se apenas, por notícia dada pela Revista *Carta Capital*⁵, que *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), de Eduardo Coutinho, é vendido como *Tropa de Elite 2*, num pacote que inclui *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, e *Quase dois irmãos* (2004), de Lúcia Murat, este adquirido como *Tropa de Elite 4*. Continuidade criada pelos vendedores ambulantes, mas que talvez nos diga mais do filme de Padilha do que as apropriações que dele fizeram setores da grande mídia. Por outro lado, a julgar pelas perguntas feitas, em entrevistas, ao diretor de *Tropa de Elite*, perguntas que não dizem respeito ao filme como obra cinematográfica, mas aos problemas de que ele trata, solicitando-se de Padilha indicações dos caminhos a seguir para alterar a realidade⁶, pode-se indagar se o cinema brasileiro atual, na contramão de um certo anti-intelectualismo reinante, não vem recolocando em cena, através de alguns de seus diretores, o papel do intelectual – ainda que com perfil diverso daquele dos anos 60.

Em síntese, pode-se dizer que, na polêmica em torno de *Tropa de Elite*, evidenciaram-se duas atitudes opostas em relação à função do artista na sociedade, relacionadas com diferentes expectativas face ao papel do intelectual. De um lado, ficou claro que o modelo de intelectual que vigorou no Brasil até meados do século XX, isto é, como uma voz de dissenso que tinha como missão conscientizar o povo com o objetivo de mudar os rumos da História, ainda é referência, pelo menos quando se trata de pensar o cinema de ficção. De outro lado, colocou-se em pauta a crise desta mesma concepção de intelectual – crise que vem se manifestando na busca, por parte de cineastas, de outras soluções, no que diz respeito à representação dos dramas sociais, diferentes daquelas adotadas pelo Cinema Novo. Não é à toa que Fernando Meirelles, em entrevista à revista *Bravo*, afirmou que José Padilha é o anti-Glauber, acrescentando: “O Glauber era um cara que opinava em

cada diálogo, em cada plano. E *Tropa de Elite* é o oposto. Essa estratégia tem muito mais impacto na sociedade que qualquer filme que o Glauber fez” (p.58).

Em 2010, José Padilha lançou o seu *Tropa de Elite II*, que, ao contrário do primeiro, não gerou polêmica, já que, mesmo narrado em primeira pessoa, pelo Capitão Nascimento, como na obra anterior, nele sobressai o olhar do diretor: *Tropa de Elite II* é um filme de tese, construído de modo a comprovar que o culpado da violência urbana é o Estado. As palavras de Nascimento, culpabilizando “os intelectuaizinhos de esquerda” por amaciar a situação dos criminosos, não causam nenhum desconforto, porque são desmentidas pelo desenrolar da trama. Se o primeiro filme, incomodamente, terminava com a arma apontada para o espectador, o segundo termina com um sobrevôo sobre o palácio do governo, em Brasília. Ao mudar de estratégia, o cineasta devolveu ao público a tranquilidade, oferecendo-lhe uma explicação fechada e um culpado visto a uma distância confortável. A platéia de classe média sentiu-se absolvida e saiu do cinema aliviada por ter identificado o responsável pelos males que a afligem e, mais ainda, porque este responsável é uma instância impessoal.

Como se pode concluir, a diferença entre os dois filmes reflete a oscilação das expectativas em relação ao papel do intelectual na sociedade brasileira, ao sabor do momento histórico, das posições ideológicas e dos interesses do mercado de bens simbólicos.

Referência bibliográficas

AZEVEDO, Reinaldo. Revista *Veja*, ano 40, nº 41, 17 de outubro de 2007.

BARROS e Silva, Fernando de. Caveira Social. *Folha de São Paulo*, Caderno Opinião, 22 de outubro de 2007.

BERNADET, Jean Claude. A voz do outro. In: *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

HOLLANDA, Heloísa; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas Ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *A Senhorita Simpson*. S.Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O monstro*. S.Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Um Crime Delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Darwin em negativo. *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS!, 14 de outubro de 2007.

Notas

¹ Ver a este respeito Hollanda, Heloísa e Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas Ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

² Jean-Claude Bernadet refere-se, dentre outros, a filmes como *Congo*, de Artur Omar (1972), *Iaô*, de Geraldo Sarno (1975), *O amuleto de ogum*, de Nelson Pereira dos Santos (1975), *Rito e metamorfose das mães nagô*, de Juana Elbein dos Santos (1979).

³ *Crime Delicado* (Brasil, 2005).

⁴ Nas sessões de cartas enviadas pelos leitores aos jornais, em programas de entrevista na televisão e em matérias publicadas na grande imprensa, também se viu aflorar uma rejeição à figura do intelectual, expressa no uso de expressões como intelectualóide, humanista de biblioteca, universotário, intelectual esquerdopata, intelectual míope, em cima de um pedestal e distante da prática, dentre outras.

⁵ Revista *Carta Capital*, ano XIII, nº 465, 10 de outubro de 2007.

⁶ Veja-se, a título de exemplo, a entrevista de José Padilha na *Sabatina da Folha*, promovida pelo jornal *Folha de São Paulo* em 30/10/2007.