

Transe e trânsito: ansiedade dos intelectuais e posicionamento político

Mestranda Larissa Dantas¹ (UnB)

Resumo:

Partindo da distinção entre intelectual livre e intelectual responsável de Pierre Bourdieu e do conceito de ansiedade de Harold Rosenberg, pretende-se analisar e compreender a maneira a qual as personagens protagonistas de Terra em Transe, de Glauber Rocha, e Desonra, de J.M.Coetzee, como intelectuais, vivem o seu momento de embate social e que posições políticas tomam diante dos fatos da realidade a eles apresentados.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea, intelectual, posicionamento político, ansiedade.

Introdução

Do intelectual são exigidas uma posição e uma atitude exatas, não hesitantes sobre seu papel na busca de uma sociedade mais justa, principalmente em situações de extrema tensão e no embate da realidade com o que se esperava que ela fosse. Seriam estas exigências muito pesadas?

Sendo membros de uma elite e, portanto, diferentemente de outros grupos, tiveram acesso a produtos culturais que possibilitaram a construção do saber exigido para bem-compreender o mundo. Não somente, mas devido a este saber, são considerados e consagrados por outros, utilizando-se assim do prestígio de sua posição na sociedade. Por que não, então, dividir este saber e buscar transformar (ou reparar) os erros e injustiças presentes na sociedade? Obviamente, a atitude não parte de visão tão altruísta, no entanto é este o papel que muitos intelectuais assumem e assumiram em alguns países, em especial, nos países da América Latina e África.

Porém, há um determinado tipo de intelectual que não busca a posição de um salvador ou, para minimizar o peso da palavra, de um guia para um projeto de uma sociedade melhor. Muito pelo contrário. Não engajar-se, ser um “intelectual livre” e utilizar desta posição para esconder-se, e conseqüentemente, omitir-se diante de um quadro de transformações é atitude presente nesta classe. Numa postura conservadora, esses intelectuais defendem a manutenção de uma dinâmica social (a eles cômoda) e da moralidade, não conseguindo lidar com a nova ordem que se delineia no presente.

E como é possível mensurar a eficácia da participação na sociedade deste personagem, quando há? E aqueles intelectuais que não se posicionam, não assumem um compromisso claro dentro das exigências de um projeto de transformações? Como se configura a ansiedade destes personagens? A ansiedade, conceito do teórico das artes plásticas Harold Rosenberg, manifesta-se de formas diferentes diante dessas duas posições: concordar com o *status quo* e fazer de tudo para que a vida não se modifique, ou assumir o compromisso da ação. A ansiedade não deixa de existir em nenhuma dessas posições, mas assume formas e atitudes distintas.

Harold Rosenberg define a ansiedade da arte contemporânea a partir da mudança que se sucedeu nas manifestações artísticas do início do século XX. Isso se deve ao fato de, que como diz o próprio Rosenberg,

toda a base social da arte vem se transformando, e, ao que tudo indica, para melhor. A arte deixou de ser, como antes, uma atividade marcada pela rebeldia, pelo desespero ou pela auto-indulgência à margem da sociedade. Pela primeira vez, a arte, anteriormente denominada de vanguarda, foi aceita *en masse*, e seus ideais de

inovação, experimentação e rebeldia se institucionalizaram e oficializaram. Suas funções não são mais confundidas com as práticas aceitas na decoração, no entretenimento e na educação, e as recompensas ao talento e à diligência na arte vêm se tornando cada vez mais previsíveis. (ROSENBERG, 2004. p.20)

A ansiedade da arte é, portanto, depois do contexto apresentado na fala de Rosenberg, um constante convívio com uma pseudo-arte, ou uma arte fraudulenta e superficial. A ansiedade da arte é resultado da reflexão que os artistas e críticos fazem o tempo todo sobre o papel da arte diante das outras atividades presentes no mundo. Certa arte contemporânea é, então, extremamente auto-reflexiva porque busca compreender como sobrevive “dentro dos interstícios da mídia popular, do artesanato e das ciências aplicadas, e de que o termo ‘arte’ se tornou inútil para definir qualquer categoria de obra”². Este problema de identidade foi resolvido pela inclusão ou não das obras na história da arte, quando a obra em si é apenas mais um dos elementos a serem avaliados para definir a entrada de tal obra no campo artístico.

É neste ponto, do que é a produção de arte no contexto social presente, que algumas personagens da narrativa contemporânea se tangem. De forma diferente, os personagens intelectuais das duas narrativas que serão aqui analisadas apresentam (ou não) a preocupação com a arte e seu papel no mundo. Partindo de duas narrativas em que o lugar dos intelectuais na sociedade e sua relação com o fazer artístico encontram-se problematizados dentro das suas obras, pode-se dizer que, nesses dois objetos artísticos há uma ansiedade, nos termos de Rosenberg, presente na construção das personagens protagonistas. São eles: o poeta Paulo Martins, de *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha de 1967, e o professor universitário David Lurie, de *Desonra*, de 1999, romance do sul-africano J.M.Coetzee. A perspectiva de análise não busca apenas demonstrar que tipo de intelectual cada narrativa apresenta e sim, compreender a maneira na qual cada um vive o seu momento de embate social e que posição política tomam diante dos fatos da realidade a eles apresentados, já que, em sua estrutura composicional, percebe-se a presença dessa ansiedade de que fala Rosenberg. As personagens das duas narrativas são “paridas” em um ambiente ansioso e, por isso, se tornam, cada um, a sua maneira, protagonistas ansiosos.

Terra em transe, filme exibido em 1967, pouco mais de um ano antes do Ato Institucional nº. 5, conta a história de Paulo Martins, poeta e jornalista, consciente e assolado pela necessidade de “fazer política” (ROSENBERG, 2004. p.20), uma política que modifique a realidade de seu país, o fictício Eldorado. Porém, apesar de fictício, Eldorado é facilmente reconhecido com sendo uma das muitas ditaduras latino-americanas que se estenderam por mais de vinte, trinta anos no século XX. Ditaduras estas financiadas e apoiadas ideologicamente pela política externa norte-americana, nas quais uma série de direitos dos cidadãos foram cassados e proibidos, para que a ordem e o progresso da nação fossem mantidos. Em *Desonra*, romance de 1999 do sul-africano J.M. Coetzee, também centra a narrativa em um intelectual, o professor universitário David Lurie que, após ser afastado da sala de aula por ter excedido os limites éticos da relação professor-aluno, muda-se para o interior do país e vê-se diante da África negra pós-Apartheid, extremamente diferente dos tempos dos verdes e pacatos campos universitários da Cidade do Cabo. O foco, portanto, da ansiedade dessas personagens encontra-se não apenas na sua estrutura composicional, e sim na tentativa dessas personagens intelectuais de produzirem arte em um contexto de mudanças sociais e políticas e como esta reflete, invariavelmente a dificuldade de se assumir um posicionamento político.

De que forma essas duas personagens que ocupam lugares tão semelhantes, enfrentam a realidade social que lhes é apresentada? Pierre Bourdieu comentou sobre seu próprio lugar de intelectual: “Eu não me sinto jamais plenamente justificado de ser um intelectual; não me sinto ‘em casa’; tenho o sentimento de ter contas a prestar – a quem? Eu não sei – do que me parece ser um privilégio injustificável”? (VIEIRA,1998). Qual dos dois percebe sua posição incômoda, inquietante e mesmo ansiosa de intelectual na sociedade e no momento histórico em que vivem como sentiu o sociólogo francês?

1 O transe do poeta

Paulo Martins, o protagonista do filme de Glauber Rocha, *Terra em transe*, é um poeta que vive atormentado pela decisão de se aliar a dois mundos muito distintos: a poesia ou a política. Já no início do filme, numa longa tomada que se repetirá ao final da película, versos do poeta Mario Faustino retratam o sentimento e o conflito em que Paulo se encontra.

não conseguiu firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura
.....
.....
gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)

Nestes versos, a tensão entre violência e beleza encontra na narrativa outros pares similares: situação e revolução, combate e exílio, política e poesia. Os versos antecipam para o espectador o conflito de Paulo e também determinam a tom do filme que, em termos formais, é temporalmente fragmentário, por assim dizer, exige atenção e cuidado para perceber a trajetória da personagem.

A inquietude de Paulo quanto a seu papel na sociedade o impele a mudanças de postura e de crença ao longo da narrativa. Ao romper com Porfírio Diaz, senador corrupto e grandiloquente de Eldorado, de quem era uma espécie de afilhado, Paulo Martins decide que a solução é “fazer política”, uma política diferente da de Diaz e encontra na poesia uma maneira de “escrever coisas sérias”, ou seja, encontra nas palavras a paz para seu conflito. Esta nova crença, este posicionamento demonstra-se, no entanto, ingênuo, como é possível perceber nos versos do poeta logo depois de seu rompimento com o senador:

Vejo campos de agonia,
velejo mares do não...
Na ponta de minha espada
trago os restos da paixão que herdei daquelas guerras,
umas de mais, outras de menos,
testemunhas enclausuradas do sangue que nos sustenta.

Os versos ainda mostram o conflito, a consciência do poeta da crueldade do mundo em que vive e que, diante deste, é impossível nada fazer. Porém, a poesia não é suficiente para sua “sede” de revolução; Paulo quer engajar-se, quer agir. Empenha-se, então, na construção da figura de Felipe Vieira, uma espécie de líder popular - na verdade, um populista - para o governo de Alecrim, um estado de Eldorado. Neste momento, Paulo torna-se um intelectual nos termos de Sartre. Torna-se participante ativo e parece estar fazendo a política que tanto almejava, uma política de mudança.

Como é uma personagem cindida pela poesia e pela política, ou seja, pela abstração e pela realidade, Paulo Martins se desilude com o governo de Vieira, depois que este chega ao poder. Desilude-se não apenas porque o governo não demonstrou ser fiel às promessas de campanha, mas porque ele próprio não soube lidar com sua posição e com a responsabilidade de ter colaborado com aqueles que agora estão no poder. “Como reagiríamos nós?”, diz ele.

Este problema é reflexo da dificuldade que a intelectualidade de esquerda encontra em representar politicamente o povo. Os intelectuais pretendem agir de acordo com os interesses populares, mas esbarram em uma produção de discursos inacessíveis às massas, no que, segundo Foucault, é conferida muita mais pela distinção inerente ao campo intelectual e muito menos ao conteúdo do discurso em si, ou seja, os discursos, tanto dos intelectuais, quanto das massas, tem sua

compreensão comprometida devido à posição e à distinção hierárquica dos discursos na sociedade, do valor e prestígio que cada um tem ou não. O que é dito é muito menos importante do que quem fala e para quem se fala. Portanto, a dificuldade passa pela identificação e pela distinção que o intelectual tem claramente entre ele e o povo. Ou seja, o povo pode ser considerado, mas daí a ter sua voz ouvida é uma outra questão. Paulo Martins age assim algumas vezes ao longo do filme e, em duas cenas especificamente, é mostrado o encontro dele com representantes do povo. Estas cenas marcam fortemente a relação de incompreensão entre essas duas classes.

A primeira cena é a do encontro de Felício, morador de uma região invadida e requerida por uma empresa estrangeira, com o governador Vieira, seus capangas e o poeta. Paulo assume um tom agressivo e, partindo para cima do homem, com a comitiva composta pelo governador e seus capangas atrás, oprime o camponês. O plano médio, enquadramento de personagens entre a cabeça e cintura, mostra Felício saindo da cena de costas e sendo empurrado dela pelo corpo opressor e forte de Paulo, que encobre inclusive a câmera.

Outra cena que demonstra essa frágil relação do intelectual com o povo ocorre ao final da película quando, novamente, o personagem de Paulo Martins impede que um representante da classe sindical proclame suas idéias. Censura a fala da personagem tapando-lhe a boca e, dirigindo seu olhar à câmera, ou seja, ao espectador, pergunta: “Está vendo o que é o povo? Um analfabeto, um despolitizado”. Marca aqui sua diferença e reforça a importância de sua figura, o intelectual, como o “iluminado” guia e representante do povo, mas também a sua posição de traidor diante do que pregou para o povo.

No entanto, os exemplos destas duas cenas são reflexos do desconforto de Paulo Martins com o lugar que ocupa. Apesar da brutalidade com que atua em ambas, em outros momentos da narrativa o poeta apresenta-se vulnerável. A inquietude, a ansiedade está presente nos momentos em que a poesia entra em conflito com a política. Nesta perspectiva, Paulo não só resalta mais uma vez suas contradições pessoais diante de sua atuação política, mas também evidencia, como criador, a fragilidade e a insuficiência da arte em tempos onde as palavras não alcançam a crueldade da realidade.

Num plano geral do interior de sua casa, Paulo e Sílvia, sua mulher, são acompanhados pela câmera em um travelling pelas escadas; esta pára exatamente diante de uma estante repleta de livros – esperada na casa de um intelectual? – enquanto, Paulo diz:

Quando a beleza é superada pela realidade, quando perdemos nossa pureza nestes jardins de males tropicais, quando no meio de tantos anêmicos respiramos o mesmo bafo de vermes em tantos poros animais, ou quando fugimos das ruas e dentro de nossa casa a miséria nos acompanha em suas coisas mais fatais, como a comida, o livro, o disco, a roupa, o prato, a pele, o fígado em raiva arrebatando, a garganta em pânico, e um esquecimento de nós inexplicável. Sentimos, finalmente, que a morte aqui converge, mesmo com forma de vida, agressiva.

A consciência de que há algo de podre, de infectado nas coisas banais, nas coisas das quais compartilham a classe média, é notável nesta fala. Estes objetos – livros, discos, roupas – estão no mesmo ambiente do “anêmico”, estão no mesmo “bafo de vermes” que exalam dos “poros animais”. Não há como passar incólume por tudo isso. E Paulo tem noção de que está cercado pelas “mil notícias amargas que definem” o mundo em que vive e que, portanto, “as palavras são inúteis”.

Sara, militante de esquerda e aliada de Vieira, é, na narrativa de *Terra em transe*, o contraponto de Paulo. Diante da imobilidade dele, que vive o conflito entre a abstração das palavras e a realidade da ação, Sara é pragmática. Para ela, “um homem não pode se dividir assim... A política e a poesia são demais para um só homem”.

Mas, Paulo não consegue se livrar da sua inquietude entre estes dois mundos que, para ele, parecem tão distintos: a abstração das palavras, da poesia e a realidade que lhe exige um posicionamento mais ativo, menos hesitante. O intelectual do filme de Glauber Rocha, portanto, vive em um transe, não no sentido antropológico, ligado à religiosidade, mas num sentido mais ordinário, significando “viva inquietude, momento problemático”².

Então, o transe de Paulo Martins gera o quê? Para a sociedade, o “quase” surgimento de um mártir. Para ele, a morte. As seqüências finais da película que apresentam a confirmação de Diaz no poder (cena do coroamento), a tentativa de assassinato do mesmo por Paulo, Sara abraçando-o e a retomada da cena inicial - o poeta só, em um deserto, de arma em punho - demonstram a decisão do poeta em imolar-se para que ocorra “o triunfo da beleza e da justiça”. Em meio a esta decisão, ouve-se, ao fundo, entre tiros de espingarda, a voz de Sara, com seu pragmatismo: “O que prova sua morte”? Para a sociedade, nada. Para Paulo, o fim do transe na união pacífica entre a beleza da poesia e a justiça social alcançada através com sua morte como ato político. No entanto, este final apoteótico de Paulo, sua escolha pelo caminho da morte, politicamente é um fracasso. Mártires como ele não modificam a sociedade com sua decisão. Sua “ação política” é uma ação que modifica a vida de um só, dele mesmo.

No entanto, o conflito de Paulo entre a poesia e a política diz mais sobre seu posicionamento político do que seus atos propriamente ditos. Paulo reage a este conflito produzindo poesia o tempo todo, durante toda a narrativa. Suas falas não são naturais, são poéticas e estilizadas, representam suas angústias sobre como se posicionar politicamente diante do quadro social que lhe é apresentado. Sua poesia é, portanto, sua “válvula de escape”, mas é um produto ansioso, pois está marcado pela dificuldade de compreender seu estar-no-mundo e, principalmente, se seu papel e o papel da poesia são eficazes para se fazer política. Sem perceber, Paulo contradiz Sara. Demonstra que é sim possível viver com poesia e política, pois sua arte está impregnada desta e é, em si, um objeto ansioso.

2 Um intelectual em trânsito

Em *Desonra*, romance de J.M.Coetzee, diferentemente de *Terra em transe*, a narrativa se passa não em um país fictício, mas numa muito verdadeira África do Sul pós-Apartheid. Em princípio, a cidade que é mostrada ao leitor parece muito mais européia do que africana. Isso se deve ao ambiente retratado no começo da história – a Universidade Técnica do Cabo – ambiente acadêmico e distante dos conflitos entre descendentes de colonos e africanos presentes, em sua maioria, no meio rural do país.

Mas, estar distante do meio rural não é uma desculpa cabível para a postura de total alienação em que se coloca o protagonista da narrativa, o professor universitário David Lurie. De 1948 a 1994, a África do Sul viveu sob um regime que impunha a separação entre brancos e negros nos espaços públicos. O Apartheid durou tempo demais e deixou muitas marcas de violência na sociedade sul-africana. Porém, para os membros da elite econômica e intelectual do país e para todos aqueles cuja cor da pele não fosse escura (entende-se por pessoa de “pele escura”, todos aqueles que são descendentes de europeus, não-mestiços), a realidade cômoda e incontestada, manchava de sangue as mãos daqueles que achavam não contribuir para a manutenção do Apartheid. Todos estavam envolvidos com a segregação racial na África do Sul e isso se fazia presente tanto nas práticas do cotidiano, como nos discursos e nas práticas veladas.

David Lurie, como professor universitário, é um intelectual. Detentor do “Saber”, é consagrado e considerado pela sociedade como alguém que possui algo a dizer sobre o mundo, algo a contribuir. Mas, Lurie é um intelectual a serviço de um pensamento que não se encaixa mais na

² Segundo verbete “transe” no Dicionário eletrônico Houaiss.

atual conjuntura de seu país. Sua atuação na Universidade Técnica do Cabo se resume a aulas nada estimulantes sobre alguns poetas românticos, em especial Wordsworth e Byron. Ele próprio tem consciência de que está deslocado nesse novo contexto, transformando-se em um “sacerdote em uma era pós-religiosa”. Seus alunos “não o olham quando ele fala, esquecem seu nome”. Mesmo assim, “ele continua ensinando porque é assim que ganha a vida” (COETZEE, 2000. p.11). Porém, perceber que está deslocado não o coloca em um movimento de mudança e adaptação. David continua a não compreender a sociedade em que vive e os alunos que o cercam, porque acredita em outros valores, valores de um momento no passado, mas que perdura devido ao discurso de pessoas como ele: branco, membro de uma elite econômica e intelectual e homem. Interessa a ele manter o sistema opressor sul-africano, a ele nada incomodava, ele não sofria com aquela realidade; muito pelo contrário, este sistema o mantinha seguro na posição que ocupava.

Como intelectual, David Lurie, portanto, não é aquele preocupado com a transformação da sociedade, nem se sente responsável em dar voz ao povo. Ele representa uma parcela da sociedade que se preocupa com a manutenção de sua situação, muito embora o discurso utilizado por este tipo de intelectual pareça (intencionalmente, talvez) imparcial e descomprometido com qualquer posicionamento político. David é o tipo de intelectual que nem considera a possibilidade de uma produção de pensamento militante, ou seja, ele quer ser um intelectual livre e não um intelectual responsável (Bourdieu, 1984. p.66).

Essa noção de responsabilidade, pensada em termos mais amplos e dentro de um sistema de leis e normas a qual todo cidadão responde e, portanto, qualquer pessoa, seja ela um intelectual ou não, em princípio, deve responder por seus atos e posturas. David, sendo participante de um mundo que vinha perdendo espaço gradativamente, de um sistema de leis e normas que estava sendo substituído por outro, não conseguia mais escapar incólume, não conseguia ser “irresponsável”, “livre” diante de atitudes que antes passavam despercebidas. Esse quadro político e social de modificação na África do Sul pós-Apartheid é exatamente aquele quando os sul-africanos de pele negra retomam seus direitos de cidadãos. Tal situação impôs àqueles que não costumavam ter seus direitos cerceados, mas que, no entanto, sempre permaneceram à sombra e com medo dos excluídos, comesçassem a se sentir ameaçados pelas mudanças sociais e individuais. É o caso claro da experiência com Melanie, sua aluna. Era-lhe tão comum envolver-se com alunas que não entendeu o que ocorreu com esta última conquista, achando melhor culpar os pais e o namorado da moça pela acusação de estupro. Estupro? Não, como David mesmo pensa:

Estupro, não, não exatamente, mas indesejado mesmo assim, profundamente indesejado. Como se ela tivesse resolvido ficar mole, morrer por dentro enquanto aquilo durava, como um coelho quando a boca da raposa se fecha em seu pescoço. De forma que tudo fosse feito, fosse feito, por assim dizer, de longe. (COETZEE, 2000. p.33)

É interessante perceber como o uso do discurso indireto livre permite que participemos do olhar das duas personagens envolvidas na ação. O ponto-de-vista de David se mistura à sensação de morte de Melanie. Esta escolha impede que o leitor identifique-se inteiramente com o protagonista, personagem de valores e moral seriamente contestáveis.

Porém, as próprias peripécias do destino presentes nesta narrativa trágica demonstram o quanto David está imerso em uma cegueira que não percebe e continuará não percebendo, mas os fatos emaranhados na trama dos acontecimentos fazem o papel de, pelo menos para o leitor, deixar claro que este professor está passando por um movimento de transição. Ele está diante de um contexto histórico e político de transição, sua vida profissional não está mais segura dentro das paredes da Universidade Técnica, seu corpo já não é mais tão atraente quanto antes, em suma, a realidade a sua volta não é mais a mesma. David Lurie está em trânsito.

Retomando, porém, a cegueira de Lurie a que falávamos, esta é perene na narrativa. David continua não compreendendo o que acontece a sua volta, mas é evidente que ocorre alguma

mudança dentro dele, principalmente depois da invasão da fazenda e do estupro da filha, Lucy. O dilema deste intelectual, refugiado na pequena propriedade rural da filha, é sua dificuldade em se adaptar às mudanças que lhe ocorrem. Lucy, assim como Sara para Paulo em *Terra em transe*, é o contraponto de David. Ela, diferentemente do pai, percebe o que está ocorrendo a sua volta, adapta-se, resignada da violência que sofreu e consciente do seu papel na história da África da Sul, do ódio que sua cor gerou e do peso que é ser uma mulher sozinha cuidando de terras.

David, também como Paulo Martins, é um criador, ao menos é o que almeja ser. Tem planos de produzir, desde o início da narrativa, uma ópera sobre os últimos anos de Byron na Itália. Esta “obra” acaba por não se concretizar. Ele não consegue tirar substância da história que quer contar ainda que seja a única coisa que lhe restou acreditar. A ópera tanto não prospera que Lurie chega a cogitar:

Será que teria coragem de fazer uma coisa dessas: colocar um cachorro na peça, permitir que o animal solte o seu lamento aos céus entre as estrofes do sofrimento amoroso de Teresa? Por que não? Sem dúvida tudo é permitido num trabalho que nunca será representado. (COETZEE, 2000, p. 241)

Ora, parece evidente que uma ópera com a temática que David se propunha não podia vingar em meio a tanta violência e falta de referenciais contemporâneos para sua produção. Byron na Itália é mais um texto (não-texto) que busca manter um discurso antigo e não consegue concretizar-se porque está também em trânsito como o próprio Lurie. Esta obra então não é ansiosa. Ela não está em consonância com uma arte contemporânea que se incomoda com a realidade social e política que se delineia. Byron não faz sentido numa África do Sul pós-apartheid. A ópera de Lurie nada diz sobre este mundo, portanto, diferentemente da obra de Paulo Martins, a obra de David Lurie não é ansiosa. A ansiedade de Lurie em relação às mudanças não reverbera na sua obra. O professor universitário, então, não consegue amparar a ansiedade em posicionamento, mesmo que seja vacilante como Paulo. Sua posição é, porque sua obra o é, alienada.

Transição. Trânsito. Mudança. Essas são as palavras que detonam a ansiedade no intelectual de *Desonra*. Sua diferença em comparação a Paulo Martins encontra-se na posição que cada um toma diante da realidade: David está na contramão da mudança e não sabe como viver com ela. Paulo quer a mudança, mas não sabe de que forma fazê-la. Ao contrário de Paulo, portanto, David não é hesitante em engajar-se em alguma causa. Esta não é sua questão. Ele apenas luta sozinho, inerte, para que as coisas fiquem pelo menos um pouco parecidas com o que eram e o projeto de sua ópera é reflexo disto.

Conclusão: Intelectual livre X Intelectual responsável

A similaridade sonora entre “transe” e “trânsito” facilitou a análise contrastiva das duas personagens, protagonistas de suas histórias. As palavras ajudaram a encontrar o ponto que diferencia Paulo Martins e David Lurie, ambos intelectuais: o transe do primeiro demonstra sua inquietude, seu estado de aflição, de angústia, enquanto, o trânsito de outro, que remete a movimento, mas não necessariamente em “chegar a um ponto estável”, traz a sensação de passagem, que parece viver o professor universitário.

Porém, o fato de Paulo parecer mais ansioso por ser contestador de da realidade que o cerca, não diminuem em David a possibilidade dele também ser ansioso, a sua maneira, como dito anteriormente. Lurie não quer a mudança, mas a sente e esta o está forçando a modificar-se independente da sua vontade. E isto é que gera nele uma inquietude, diferente, que também acontece em Paulo.

O que resta, portanto, é confirmar o que foi dito no tópico anterior: serem ansiosos e tão diferentes, não é a questão de diferença principal entre as duas personagens, a posição política de ambos diante da realidade que os cerca são diametralmente opostas. No entanto, a ferida, a marca

da ansiedade está nos dois como reflexo da estrutura composicional ansiosa das duas narrativas. Paulo Martins, apesar de ter sido aliado de Diaz, “converte-se” a militante de esquerda e David é um conservador, por assim dizer, não quer que “mexam no seu queijo”. A posição política de ambos, então, contamina seus lugares de intelectuais; a liberdade de um é cegueira e a responsabilidade de outro é inquietude.

Referências Bibliográficas

- [1] BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- [2] _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [3] _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- [4] COETZEE, J.M. *Desonra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- [5] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- [6] MICELI, Sérgio. *Intelectuais a brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [7] ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- [8] VIEIRA, Luiz R. *Consagrados e Malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.
- [9] *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha, 1967.

¹ **Larissa DANTAS, Mestranda**
Universidade de Brasília (UnB)
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
lali.dantas@gmail.com