

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

CRISTIANE PAULA ARANTES

**O AMOR NA PÓS-MODERNIDADE: OS LIMITES DA
TRANSGRESSÃO NO FILME “A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO
SER”**

Uberlândia

2010

Luiz

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

CRISTIANE PAULA ARANTES

**O AMOR NA PÓS-MODERNIDADE: OS LIMITES DA
TRANSGRESSÃO NO FILME “A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO
SER”**

Monografia apresentada ao curso de Graduação em História, no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Spini.

Uberlândia

2010.

CRISTIANE PAULA ARANTES

O AMOR NA PÓS-MODERNIDADE: os limites da transgressão no filme *A*
insustentável Leveza do Ser.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Carneiro

Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl

*À memória de
Anderson Franklin Magalhães
1973-2010*

AGRADECIMENTOS

É difícil expressar em poucas palavras o sentimento de gratidão que carrego neste momento. Tentarei expressar alguma formalidade, mesmo diante da emoção sentida ao citar os nomes que aqui estarão presentes.

A priori, agradeço à Deus.

Agradeço à banca composta por intelectuais, mulheres e seres humanos tão espirituosos. Profa. Maria Elizabeth pela prontidão em ajudar (não esqueço da sua paciência quando precisei da sua tese para a confecção de um material didático sobre as amas de leite) e discutir questões. Aproveito este espaço também para reconhecer e cumprimentá-la pelos trabalhos desenvolvidos no CDHIS, lugar tão importante para os pesquisadores, para minha formação, em particular e, porque não, para o mundo. Enfim, agradeço, por mais esta sua participação neste momento tão decisivo: minha defesa de monografia.

Sinto-me igualmente grata ao ter a participação de Luciene Lehmkuhl, professora em três disciplinas, proporcionou-me uma tomada de consciência por meio de um “puxão de orelha” dado meu baixo comprometimento. Isto gerou uma retomada de minha dedicação aos estudos e, conseqüentemente, repercutiu nos últimos acontecimentos. Posto isto, estou ainda mais grata pelo aceite em examinar este trabalho, embora igualmente ansiosa pelos novos “puxões de orelha” tão construtivos na minha formação.

À Profa. e orientadora Ana Paula Spini, obrigada pela sensibilidade, pela paciência, compreensão, companheirismo e cumplicidade. Foi muito importante poder contar com a senhora durante todo este tempo, especialmente pelas suas palavras sempre tão sábias ao pensar assuntos acadêmicos e cotidianos. Fui muito feliz em ser sua orientanda.

Meus amigos Jaqueline (Jac) – musa inspiradora nos meus momentos difíceis, grande mulher, companheira e guerreira –, Thiago (Thithi) – síntese da simplicidade, paz e evolução espiritual e Aline Ludmila (Lud) – musa da doçura, da intemperividade, da sinceridade e, sobretudo do companheirismo. Vocês três são para mim seres atemporais! Muito mais do que me companheiros na luta diária pela sobrevivência neste mundo tão injusto, vocês ensinaram o significado da palavra AMIGO! Vejo pessoas discutindo se amigo é aquele presente nas horas difíceis, por nos estenderem as mãos, ou humanos presentes nas épocas felizes por não sentirem inveja do sucesso alheio. Mas

vocês são tudo isto. Entre risadas e lágrimas, fofocas e discussões, as noites, tardes e manhãs ainda nos esperam.

Agradeço, claro, ao amigo meu amigo mais “maluquinho”, Rafael (Rafa). Alguém que suporta todo o meu mal humor, intempestividade e alegria momentânea. Serei eternamente grata ao seu apoio diário, tanto ao discutir, quanto viver em um mundo tão selvagem. Espero que onde quer que estejamos, você nunca se esqueça de mim, porque jamais esquecerei você!

Ao prof. Alexandre Avelar, pela ajuda na construção intelectual de uma visão sobre o mundo pós-moderno.

Ao prof. Florisvaldo Ribeiro por todo apoio dado diante das pressões na vida acadêmica.

Minha irmã, mesmo longe, pelo apoio, saudade e amizade!

Às minhas tias Lucimar (Lú) e Jerônima (Jê), pelos exemplos de vida e de mulheres lindas e inspiradoras que são!

Toda a minha melhor vibração a você, Anderson. Não sei como agradecer por toda a felicidade proporcionada à minha mãe: PESSOA MAIS IMPORTANTE DO MEU MUNDO! Você é digno da melhor luz, onde quer que esteja, e sei que a tem, pois você me mostrou. Paz!

Minha mãe Cida, não há como agradecê-la ou mesmo citar seu nome, sem lembrar daquilo que o amor verdadeiro se propõe: a beleza, a ternura, a simplicidade, incondicionalidade, companheirismo, amizade, força... É você que me faz crer diariamente que há felicidade, pois você é toda a representação de que ela existe e é isto que me fortalece a continuar. Mãe, amo-te!

*Que toda e qualquer forma
de amar nos conduza a
liberdade. (Cristiane Paula
Arantes)*

Resumo

O presente trabalho se pauta na tentativa de compreender as possibilidades de mudança e entraves na representação das relações amorosas no filme *A insustentável leveza do ser* que aborda uma relação triangular, de uma maneira aparentemente transgressora. Para tanto, fora feita uma historicidade do sentimento amoroso e, posteriormente, uma análise fílmica para iluminar como a mensagem do filme em questão é anulada perante os valores sociais mostrados nele presente.

SUMÁRIO

Considerações iniciais.....	09
Capítulo 1: Uma historicidade da idéia de amor.....	13
1.1- Conceito e prática historiográfica.....	13
1.2- Amor em perspectiva: formas de amar no tempo.....	14
1.3- A experiência da modernidade: a efemeridade das relações humanas.....	22
Capítulo 2: <i>A insustentável leveza do ser</i> : uma leitura possível.....	32
2.1 – Resumo do filme.....	32
2.2 – Um triângulo amoroso.....	33
2.3- O alçar da subversão triangular.....	40
2.4- A leveza e o peso: o paradoxo.....	48
2.5- Do mundo fúnebre ao caminho da luz: a morte.....	54
2.6- Notas sobre a mensagem filmica.....	58
Considerações finais.....	60
Referências bibliográficas.....	61

Considerações iniciais

Os caminhos percorridos pela historiografia após a ampliação das noções de documento, especialmente as concepções da Nova História¹ contribuíram, decisivamente, para o nosso campo de estudo ao permitir o uso de documentos e fontes dos mais variados campos e de diferentes manifestações artísticas e sociais.

Em uma oportunidade um amigo convidou-me para assistir um filme intitulado *A insustentável leveza do ser* do diretor americano Philip Kaufman², cuja produção cinematográfica é uma adaptação da obra, de mesmo título, do escritor tcheco Milan Kundera. A obra fez-me indagar sobre os laços afetivos na atualidade dado o enredo que envolve, predominantemente, os personagens Tereza, Tomás e Sabina com diferentes concepções de mundo e do que seria o amor. A adaptação do romance de Kundera possui algumas pequenas diferenças a serem enumeradas em um breve resumo que logo apresentaremos, entretanto, podemos dizer que é fiel ao livro, pois traz as inquietudes e inseguranças que o amor transmite.

Acerca da relação do historiador com o seu tempo pode-se considerar que, segundo o filósofo Giorgio Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.³

Sendo assim, há relação direta entre historiador e o seu tempo e perspectiva historiográfica. Incômodos causados pelas vicissitudes contemporâneas, nas quais atuamos como sujeito social, aliados às nossas perspectivas de uma História construída através de interações com outros campos do saber – seja a filosofia, a psicologia,

¹ Denominação permeada pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre na Escola dos Annales, em fins da década de 20, em que ambos questionavam a “historiografia tradicional” (positivismo, linhagens do historicismo, entre outros) a qual almejava uma cientificidade na análise histórica, pensando os documentos como fontes em si mesmos, assim como de um “factualismo” ao narrar a História. Porém, o apressado dos Annales por uma “psicologia social” não fora pioneiro. Michellet e Burckhardt já haviam discorrido uma atenção para as formas de sentir e pensar dos homens nas temporalidades históricas.

² A filmografia de Kaufman contempla ainda outros conhecidos filmes conhecidos no Brasil, a exemplo de *The Right Stuff* (traduzido no Brasil como “Os eleitos”) e *Quills* (no Brasil, “O Marquês de Sade”). É relevante ressaltar que o diretor também atua como roteirista e produtor.

³ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 58-59.

sociologia, antropologia, entre outros – e da arte – o cinema, a literatura, teatro, etc. – levou-nos a um itinerário que busca apreender as transformações das relações humanas na *pós-modernidade*⁴, *modernidade líquida*⁵, *modernidade tardia*⁶, *capitalismo tardio*⁷, entre outras designações que exprimem uma inquietação com o tempo.

Algumas das noções que identificam as formas de amar contemporâneas (e em outras temporalidades históricas) são a sexualidade, erotismo, prazer, fidelidade, duração, comprometimento e instantaneidade/ efemeridade. Assim, nosso objetivo fora desvelar as possibilidades de mudança e entraves na representação das relações amorosas no filme que aborda uma relação triangular, de uma maneira aparentemente transgressora.

Portanto, meu texto monográfico está embasado, especialmente, no pressuposto de uma historiografia que eleve a concepção de documentação como já dito anteriormente. Isto consiste em pensar o tempo não por uma cronologia objetiva e/ ou específica, mas na temporalidade concernente ao imaginário e como este se materializa nas interferências da emoção e da racionalidade humana.

A escolha em estudar a adaptação da obra de Milan Kundera se deu por minha predileção pela arte cinematográfica, os jogos de imagens, a sonorização, a fotografia, dentre outros fatores técnicos que, embora dificultem mais o trabalho podem ajudar a compreender a visão de mundo inscrita na obra.

Para apreender esses aspectos nossa escolha pautou-se, no primeiro capítulo, por traçar uma historicidade do conceito amor e sua relação com noções de tempo, iniciando pelo clássico *O Banquete*⁸ de Platão, em que a partir dos elogios de Aristófanes nos oferecem uma dimensão dos sentidos idealizados do amor e a perspectiva de completude do outro, a qual fora enfatizada no Romantismo.

Em seguida, elaboramos uma leitura do ideal de *amor caritas*, em que o sentimento amoroso incorre em uma idealização e um movimento íntimo em direção à felicidade, situada e/ou encontrada além da vida, na medida em que o homem se encontraria com Deus – o amor, o Bem.

O amor cortês é relatado a partir dos escritos de André Capelão, que apresenta a arte e os preceitos de amar na corte real, apreendemos nos escritos do autor e na citação

⁴ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

⁶ GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

⁷ JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

⁸ Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf.

acima, que amor pressupunha quebrar regras e convenções de lugares sociais dos homens daquela época, o que permitiu ascensão social de jovens nobres. As características do amor cortês, especialmente a “transgressão” provocada por paixões exteriores ao casamento, precede o amor romântico, o qual seria uma reação aos padrões da sociedade de corte porque induz a um questionamento da estrutura social monárquica.

O processo de laicização do amor, a transferência do objeto amado, antes divino para o homem e o transgredir das convenções sociais são expressos no relacionamento de Abelardo e Heloísa, narrado no cinema pelo filme *Stealing Heaven* do diretor Clive Donner. A partir deste itinerário engendramos os ingredientes para suscitar as alterações na percepção do amor ao longo do tempo.

Estas mutações do sentimento amoroso e a percepção temporal da modernidade são trabalhadas no sentido de identificar as categorias que sinalizam o progresso, individualidade, liberdade, progresso, razão e ciência para um diagnóstico da contemporaneidade. Este movimento se deu no sentido de clarear a historicidade do conceito pós-modernidade, tão enfatizado e rechaçado nas ciências humanas. Isto acontece devido à perda de referenciais do próprio modernismo e são acelerados pelas mudanças ocorridos na esfera econômica, política e social, além de uma experiência do tempo calcado na aceleração sem precedentes. O processo de racionalização atinge seu momento ápice e contribui para a difusão do cinema, assim como do sentimento amoroso.

Nessa perspectiva, o interesse em trabalhar a obra cinematográfica se dá pelo entendimento dela como representação do vivido, não desconsiderando os caracteres da autonomia da obra e o mundo ali construído. Mas, sendo o cinema um produto sócio-cultural, ele constrói verdades e sentidos, em muitos casos similares aos sociais, em outras palavras, encena aspectos da sociedade: valores, comportamentos e ideias. elementos intrínsecos em um determinado filme são reflexo de um contexto. Estes elementos muitas vezes são recorrentes a outras épocas, a exemplo da permanência da perspectiva romântica de amor, da sexualidade atrelada ao amor, entre outros.

A metodologia de análise do documento filmico escolhida consiste na decupagem do material, constituída por etapas de observação e descrição para posterior análise da narrativa e da linguagem cinematográficas. O processo de análise filmica fora árduo e desencantador, pois acabou por dessacralizar a obra em questão, ao mesmo

produto sócio-cultural
de uma época
da sociedade
reflexo?

tempo em que nos ilumina a entender melhor o enredo, suas predileções, seu ponto de vista.

No 2º capítulo, por meio da decupagem perscrutamos o filme com o intuito de interpretá-lo a luz do objetivo proposto: entender as noções correlatas ao amor na pós-modernidade ou modernidade líquida, a fim de suscitar um debate acerca das possibilidades transgressoras do amor no discurso fílmico em questão.

As cenas analisadas foram escolhidas por permitirem investigar as possibilidades e os limites da transgressão nas experiências amorosas dos personagens representados em suas ambigüidades...

Vale ressaltar que a explanação construída se vale de determinados lugares sociais, no caso, uma concepção de História que visa desvelar normas sociais e convenções que bloqueiam formas narrativas do eu e da própria escrita da História, “escravas” de determinismos, preconceitos e visões fechadas à métodos e ideologias cristalizadas. Posto isso, o lugar social deste trabalho é do debate aberto e, assim sendo não encerra a reflexão acerca do tema proposto, o amor e da interpretação da fonte: o filme. O intuito primordial é estabelecer um diálogo crítico e construtivo.

Uma historicidade da idéia de amor

Historicizar sempre!
Fredric Jameson

1.1- Conceito e prática historiográfica

A prática historiográfica constitui, após a contribuição da escola francesa, os Annales, uma tentativa de problematização do passado mas, como sabemos, com os olhares voltados para as inquietudes do presente vivido. As variadas linhagens de abordagem da História demonstram uma fragmentação da área, assim como uma especialização nos temas estudados. Independente de qual corrente se veicule um trabalho, a tentativa do historiador de pensá-lo se faz pela elaboração de conceitos, os quais para além de servirem como mecanismos de análises, são construções para situar a pesquisa no tempo. Sendo assim, o projeto historiográfico, deve, acima de tudo, pautar-se na historicidade não apenas do objeto, também das conceituações que o ancoram. Sabemos, porém, que as terminologias ou conceitos denotam uma perspectiva pragmática, pois detêm uma noção metodológica na escrita da História e sua linguagem específica, a do historiador – um pensador que fala e silencia, demonstra e esconde, constrói e desconstrói, narra e se posiciona –, pois

Os acontecimentos históricos não são possíveis sem atos de linguagem, e as experiências que adquirimos a partir deles não podem ser transmitidas sem uma linguagem. Mas nem os acontecimentos nem as experiências se reduzem à sua articulação lingüística. (...) linguagem e história permanecem dependentes uma da outra, mas nunca chegam a coincidir inteiramente.¹⁰

Então, aquele que pensa o homem no tempo ou vice-versa, mesmo limitado às suas experiências e perspectivas, locuciona um fato, o qual representa esta articulação entre linguagem e História, a primeira funciona como mecanismo de apreensão do passado, o qual se dá pelo acontecido e seu posterior registro, a construção historiográfica. O conceito, enquanto uma elaboração pragmática e cognitiva posterior ao vivido, nem sempre identifica os agentes que compõe a temporalidade a ele inerente. Todavia é uma interpretação que ancora o estudo deste tempo em questão. Por esse motivo, deve ser

¹⁰ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 268.

² Ibidem., p. 301.

Historicidade de
objeto
conceituações

locuciona
um fato
o registro do
acontecimento
História ou
documentos?

historicizado, para evitar que não se transforme em slogan¹¹ e ferramenta ideológica desprovida de críticas, as quais inviabilizam não só sua historicidade, mas também a sua sustentabilidade teórico-metodológica.

Essa importância dada ao processo de conceitualização emerge de nosso viés analítico e, a partir da escolha da temática correlata ao amor na contemporaneidade, percebemos as transformações da idéia e do sentimento amoroso ao longo do tempo. O amor, por sua vez, sofre mutações na maneira com a qual é sentido e vivido, desde a Antiguidade até a era moderna.

1.2- Amor em perspectiva: formas de amar no tempo

Algumas das noções que identificam as formas de amar contemporâneas são a sexualidade, erotismo, prazer, fidelidade, duração, comprometimento e instantaneidade. Tentaremos elaborar uma narrativa que possibilite diagnosticar como estas imagens emergem historicamente, faremos uma viagem no tempo iniciando na Grécia Antiga até a exaustivamente debatida e/ou combatida pós-modernidade.

Sexualidade, fator da concepção do amor contemporâneo, na Grécia antiga configurava uma construção identitária ao atender as necessidades da *pólis*, já que o prazer não era voltado apenas para a atividade e o desejo sexual. Os prazeres, nesse viés, não se restringiam ao sexo porém, era um dos meios de se sentir prazer através do corpo. Isso se deu pelo exercício da ascese grega – técnica de controle do prazer e outras satisfações, no caso, as sexuais, a qual contribuía para a purificação e, desta forma, direcionava ao bem fazendo com que Eros se configure em amizade – a qual se assemelha ao amor a Deus, pois conduziria o homem à virtude.

→ Os estudos sobre a sexualidade grega foram, em grande maioria, elaborados por Foucault. De acordo com Costa, Foucault trouxe uma desvinculação da temática amorosa com o sexo, ao enfatizar que há um processo de transformação de amor em amizade, a qual é trabalhada minuciosamente por ele como sendo uma forma de amar.¹²

É consenso entre pesquisadores de várias áreas das ciências humanas que os sentidos idealizados do amor – sublime, bom, importante, belo – é um produto ocidental

¹¹ Ibidem., p. 301.

¹² COSTA, Jurandir F. *Sem Fraude Nem Favo estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 28-31.

que apareceu nos diálogos contidos em *O Banquete* de Platão¹³. Escrito aproximadamente em 385 a.C., o mito platônico de Eros se dá pela narrativa de Apolodoro ao descrever a um amigo suas lembranças do relato de Aristodemo (um dos presentes no jantar), os vários discursos sobre o amor, debatidos também por Agatão, Sócrates, Erixímaco, Pausânias, Aristófanes e Fedro, primeiro a abordar a importância de celebrar Eros, o mais velho dos deuses

Eros
em
Platão

[...] – Não é estranho, Erixímaco, que para outros deuses haja hinos e peãs, feitos pelos poetas, enquanto que ao Amor todavia, um deus tão venerável e tão grande, jamais um só dos poetas que tanto se engrandeceram fez sequer um encômio?¹⁴

Eros está traduzido por Amor, no trecho. Faz-se importante resgatá-lo e reverenciá-lo. Aristófanes, por sua vez, também o defende:

Com efeito, parece-me os homens absolutamente não terem percebido o poder do amor, que se o percebessem, os maiores templos e altares lhe preparariam, e os maiores sacrifícios lhe fariam, não como agora que nada disso há em sua honra, quando mais que tudo deve haver. É ele com efeito o deus mais amigo do homem, protetor e médico desses males, de cuja cura dependeria sem dúvida a maior felicidade para o gênero humano.¹⁵

Percebe-se uma relação direta do amor com a felicidade humana, assim como ocorre na posteridade, porém trataremos disso a seguir. Aristófanes, finalmente apresenta outra característica marcante no ideal de amor romântico e contemporâneo: a união de duas partes e o desejo latente de ficarem juntos. Para tanto, discorre sobre a origem da natureza humana, por meio da união de três partes

Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, [...], o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, [...]; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, [...], semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, [...]. Eis por que eram três os gêneros, e tal a sua

¹³ Obra na íntegra disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>> Acesso em out./2010. Vale ressaltar que esta fonte se dá a partir da tradição oral pautada na oralidade e na memória, a qual esquece e (re)elabora narrativas. Sendo assim, estamos trabalhando com um tipo ideal para compreender sua importância quanto à idealização do amor no Ocidente.

¹⁴ PLATÃO, *O Banquete*. Disponível em

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>> Acesso em out./2010, p. 4.

¹⁵ *Ibidem*, p. 11.

constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua, pois também a lua tem de ambos; e eram assim circulares, tanto eles próprios como a sua locomoção, por terem semelhantes genitores. Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses, e o que diz Homero de Efiltes e de Otes é a eles que se refere, a tentativa de fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses. Zeus então e os demais deuses puseram-se a deliberar sobre o que se devia fazer com eles, [...]. Logo que o disse pôs-se a cortar os homens em dois, [...]; a cada um que cortava mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse mais moderado o homem, e quanto ao mais ele também mandava curar. [...] Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher - o que agora chamamos mulher — quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo. Tomado de compaixão, Zeus consegue outro expediente, e lhes muda o sexo para a frente - pois até então eles o tinham para fora, [...]; pondo assim o sexo na frente deles fez com que através dele se processasse a geração um no outro, o macho na fêmea, pelo seguinte, para que no enlace, se fosse um homem a encontrar uma mulher, que ao mesmo tempo gerassem e se fosse constituindo a raça, mas se fosse um homem com um homem, que pelo menos houvesse saciedade em seu convívio e pudessem repousar, voltar ao trabalho e ocupar-se do resto da vida [...]. Cada um de nós portanto é uma tésseira complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento. [...] Quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, tanto o amante do jovem como qualquer outro, então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento. [...]¹⁶

A necessidade e impulso dado à figura do outro, a noção de completude de dois seres do sexo oposto, a dificuldade de viver com a ausência do amado e alegria na presença nos mostram que desse ângulo, a erótica platônica, de fato, desenvolve semelhanças com a idéia de amor romântico atual, outrossim, influenciou o imaginário amoroso do medievo, em especial no tocante à busca pelo Bem e pelo amor *cáritas*.

No discurso de Diotima, entretanto, Sócrates mostra uma outra face de Eros em nada semelhante aos amores do romantismo. Amor aparece como uma resposta humana ao reconhecimento prévio do verdadeiro

¹⁶ Ibid., p. 11-12.

Bem e da verdadeira Beleza, estes, sim, valores permanentes aos quais o homem sábio deve aspirar.¹⁷

Os escritos filosóficos de Santo Tomás de Aquino assumem tonalidades similares às da Antiguidade, pois o amor é assim pensado em parâmetros divinos, na procura pelo Bem e sua contemplação. Amar consiste, na ótica grega e cristã, no sentido transcendente da vida na Terra e sua eternidade. Santo Agostinho, por sua vez, define estas características ao apregoar que a verdade do amor é aquela imanente a Deus, o chamado amor *cáritas*, compete que esse sentimento seja inacessível à vida mundana, isto é, amar incorre em uma idealização e um movimento íntimo em direção à felicidade, situada e/ou encontrada além da vida, na medida em que o homem se encontraria com Deus – o amor, o Bem.

É interessante apreender essa visão teleológica no medievo, pois sabemos que advém de uma nova concepção de tempo. Como o próprio Agostinho nos fala, a história desenvolve-se “à sombra do futuro”¹⁸, já que a vinda de Cristo rompe com o tempo cíclico e natural – obstáculo para o devir na Antiguidade – e se assume um caráter linear e um sentido que está no futuro, imaginado como uma promessa (o juízo final e volta do messias). Isso explica a busca pelo amor *cáritas*¹⁹, somente alcançada a partir de Deus, assim é permeada pelo alcance de um fim, um vir a ser – o juízo final.

No cotidiano medieval, o amor cortês (designação nascente na literatura do século XII) também desempenhou destaque na forma como passou a ser tratado, a qual pode ser explicada por essa mudança na concepção de tempo, por laicizar o ideal do amor. Isto se dá pelo fato de se transferir o objeto amado, antes a figura divina, para aquele que é cortejado, no caso a dama. No *ethos* do amor cortês, ao contrário, a felicidade está na aceitação da própria renúncia, e o que se discute é se isso é possível sem sofrimento²⁰. Sofrer passa a ser a natureza inerente ao ato de amar, além da erotização, uma espécie de valorização da figura feminina por parte do amante e uma tentativa constante de impressioná-la.

A mais intrigante característica desse amor medieval é a submissão absoluta do homem à dama. E mais: ele é solteiro, jovem; ela, casada,

¹⁷ COSTA, Jurandir F. *Sem Fraude Nem Favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 37.

¹⁸ KUMAR, Krishan. *Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. p. 81.

¹⁹ O amor verdadeiro, na perspectiva agostiniana.

²⁰ COSTA, Jurandir F. *Sem Fraude Nem Favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 40.

mais velha! Naquele jogo, onde a mulher era quem sempre vencia, a capacidade do homem em se prostrar, mesmo sendo fisicamente mais forte, é notória. Por amor, ela se tornou a senhora, a dama, e ele o vassalo, o submisso, aquele que prestava juras de fidelidade absoluta e agia sempre com moderação para não corromper a reputação da mulher amada, já que era uma mulher casada. Nos textos, o amor da dama é inacessível, intocável, distante. Claro, o segredo era a arma poderosa contra os fofoqueiros que existiam na vida cotidiana das cortes.²¹

Assim, o amor cortês continua a procura objetiva de um Bem, como ocorre no amor cristão e greco-romano e será ainda um suporte para o entendimento dos romantismos nos séculos XVII ao XIX. A obra de André Capelão²², supostamente composta no século XII, nos traz uma espécie de índice amoroso, no qual Capelão um homem do clero que apresenta a arte e os preceitos de amar na corte real, apreendemos nos escritos do autor e na citação acima, que amor pressupunha quebrar regras e convenções de lugares sociais dos homens daquela época. Jurandir Freire Costa, ao citar Duby, aponta como estas mudanças foram capazes, também, de cooperar para a ascensão social de jovens nobres – elemento substancial para catalisar a cortesia dos homens para com as mulheres, mesmo em casos daquelas que ainda são solteiras, a prática cortês se estende nesse aspecto, até porque são os desprovidos de herança, os futuros grandes cavaleiros e cortejadores das damas ricas e casadas com esses jovens encarregados manterem o estatus social ameaçado pelos costumes testamentários –, pois as heranças eram destinadas ao parentesco lateral dos senhores feudais, vale lembrar que poder na sociedade feudal era sinônimo de terras, isso poderia ser resolvido se casassem com uma noiva de posses:

Desnecessário insistir no fato de que todo casamento era então um assunto decidido, conduzido e concluído pelo pai e pelos membros mais velhos da linhagem. Estes, naturalmente, tratavam do casamento do primogênito. Mas, como essa união punha em jogo o futuro da casa, eles agiam com muita prudência; aguardavam a ocasião verdadeiramente boa, e isso prolongava outro tanto a “mocidade”. Quanto aos outros filhos, sua atitude era muito mais circunspecta ainda, mas por outras razões. Importava, como efeito, não autorizar muitos filhos mais moços a casar-se, por receio de que se multiplicassem em excesso os ramos laterais da linhagem e de que estes viessem a abafar o tronco principal. Além disso, e sobretudo, casar um filho era sempre amputar o patrimônio para estabelecer o novo esposo e garantir o “dote”, isto é, as arras esponsalícias de sua

²¹ DUBY, G. “Entre a Pintura e a Poesia: o nascimento do Amor e a elevação da condição feminina na Idade Média”. Disponível em < <http://www.ricardocosta.com/pub/amor.htm> > Acesso em 13/04/2010.

²² CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

mulher. Todos resignavam a isso o mais velho. Mostravam-se muito mais reticentes em fazê-lo novamente em favor de outro filho. Os filhos mais moços eram votados a uma “mocidade” mais longa.²³

André Capelão, por sua vez, em seu tratado, apresenta sua compreensão do amor

Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor²⁴.

Como algo idealizado sensivelmente pelo amante e, desta forma naturalizado, percebe-se também que o amor é uma forma de arte que deve ser seguida e aprimorada pelo casal, emerge a paixão, a qual nesse contexto está ligada ao sofrimento.

Fácil é ver que o amor é uma paixão. Isto porque angústia nenhuma é maior que a provocada por ele, pois o enamorado está sempre no temor de que sua paixão não atinja o resultado desejado e de que seus esforços sejam baldados²⁵.

Sofrer e angustiar-se pelo amor são elementos recorrentes, mesmo diante dos esforços daquele cortejador de conquistar sua dama, esta aparece como algo que se alça diante do amante e dele é o objeto desejado e seu objetivo final. O jogo erótico no amor cortês envolve esse desejo incessante pela amada,

(...), quando vê que uma mulher é digna de ser amada e convém a seu coração; depois, quanto mais pensa nela, mais se abraça de amor por ela, até que seu pensamento seja todo invadido por esse amor. Logo começa ele a imaginar o modo como ela é feita, a delinear seus membros, a conjecturar suas ocupações; procura penetrar os segredos de seu corpo e deseja possuir cada uma de suas partes sem exceção²⁶.

A qual não pode ser “qualquer uma”, isto significa que há critérios para ser amado e são eles determinantes para o amor e a imaginação erótica dos amantes. Um deles se ancora na fidelidade de ambos, o cavaleiro e a dama, pois o amor é a aspiração por um só, dado que é fantasiado, o amado se torna algo “sobrenatural”, em outras palavras, esse encantamento parece ser religioso, mesmo sendo humano. O valor da fidelidade é cultuado no sentido do amor entre os amantes. A dama casada é preservada, ao que tudo

²³ COSTA, 1998 apud DUBY, 1989. p. 44.

²⁴ CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 05-06.

²⁵ Idem., p. 07.

²⁶ Idem., p. 08.

indica, o amor cortês codifica um jogo entre os amantes, não se sabe ao certo, se consumado. A lealdade amorosa, provavelmente serve mais como parâmetro para amar do que uma exigência intrínseca a um relacionamento concreto ou em vias de realização. Nas palavras de Capelão

(...), quando uma mulher é tão dominada pela sexualidade desenfreada que não consiga ligar-se a nenhum homem, mas deseje satisfazer seus desejos com grande número deles, não se pode absolutamente falar em amor. (...). Pois o homem que é atormentado pela luxúria a ponto de nunca ter profundo apego ao contato com uma mulher apenas, mas deseja impudicamente todas as mulheres que vê, não merece o nome de amante.²⁷

Para nós, herdeiros dos códigos sociais contemporâneos, essa fidelidade por ser interpretada como contradição, já que a mulher cortejada em muitos casos é casada. Contudo, isto pode ser explicado pelos parâmetros da época, pois as pesquisas nos dão conta de que os casamentos, nas sociedades denominadas “pré-modernas” tinham como eixo de sustentação a questão econômica e a manutenção da ordem aristocrática. Casar significava, antes de tudo, um empreendimento social, por isso, a sexualidade “casta” no casamento e o caráter erótico ou apaixonado dos casos extraconjugais era absolutamente comum entre outras aristocracias, além daquelas da Europa.²⁸

As características do amor cortês, especialmente a “transgressão” provocada por paixões exteriores ao casamento, precede o amor romântico, o qual seria uma reação aos padrões da sociedade de corte porque induz a um questionamento da estrutura social monárquica. Ao mesmo tempo, os meios transgressores unem-se a regras a serem respeitadas, como bem nos diz os escritos de Capelão sobre as denominadas Cortes ou Tribunais de Amor, onde se julgavam casos que infringiam os preceitos amorosos daquele momento. Os amores tidos como impossíveis passam a ser o foco das produções culturais, a laicização do amor é interiorizada ao máximo, concomitante, amar se torna um processo individual que infere sentimentos como ciúmes, instabilidade, competição na procura sujeito amado, entre outros.

Um exemplo dessa secularização amorosa é o caso de Abelardo e Heloísa, um caso potencializado pela filosofia, pois Abelardo, famoso filósofo da época, muda-se para a casa de Heloísa, sobrinha de um cônego que o contrata para educá-la, esta,

²⁷ Idem., p. 205-206.

²⁸ GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p. 50.

porém, já detinha conhecimentos calcados na literatura, como bem identificado por ele, (...) tão raros entre as pessoas de seu sexo que ela exercia uma atração irresistível, e sua fama já corria pelo reino²⁹. As aulas se tornam momentos de vivenciar esse amor laico e proibido pelas convenções da época.

Sob o pretexto de estudar, entregávamo-nos inteiramente ao amor. As lições nos propiciavam esses *tête-à-tête* [grifo de Abelardo] secretos que o amor anseia. Os livros permaneciam abertos, mas o amor mais do que nossa leitura era o objeto dos nossos diálogos; trocávamos mais beijos do que proposições sábias. Minhas mãos voltavam com mais frequência a seus seios do que a atenção os dirigia sobre o texto. Para melhor afastar as suspeitas, o amor me levava às vezes a bater nela: o amor e não a cólera, a ternura e não a raiva; e a doçura desses golpes era para nós mais suave do que todos os bálsamos. Mais ainda? Nosso ardor conheceu todas as fases do amor, e também tivemos experiência de todos os refinamentos insólitos que o amor imagina. Quanto mais essas alegrias eram novas para nós, mais as prolongávamos com fervor, e o desgosto não veio jamais³⁰.

É possível depreender da fala de Abelardo uma expectativa de vivência necessária daquele sentimento, íntimo e único a ambos, um estímulo de tom passional e imperativo, como bem assinalado por Norbert Elias³¹. Tais atributos manifestam uma espécie de radicalização do projeto romântico, ao tencionar toda e qualquer ação em prol da apreciação sentimental do casal. O Romantismo, muito relatado na literatura, *a priori*, experimenta um tom pastoril de volta a valores fixados na beleza e simplicidade, em que suas práticas adquirirem nuances revolucionárias e/ou infratoras da lógica moral do período.

No caso de Abelardo e Heloísa, culminará na gravidez e no casamento secreto, seguido da trágica castração de Abelardo e perseguição à sua filosofia “rebelde”. A vida dos dois possui uma narrativa divida no antes e depois de se conhecerem, a totalidade da mesma se dá no amor que os divide e os une, ao mesmo tempo que decai com suas vidas, pois se entregam ao amor e, em conseqüência, são punidos pela sociedade. Não

²⁹ De Abelardo a um amigo. In: *Correspondência de Abelardo e Heloísa*. Texto apresentado por Paul Zumthor. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 39. Segundo Paul Zumthor, as correspondências de Abelardo a um amigo e aquelas que o casal trocaram, advêm de manuscritos conservados e copiados no século XII., distância temporal entre a composição e sua reunião em cópia são de, aproximadamente, cento e cinquenta anos. Não se sabe ao certo, se os textos tratam de uma narração fictícia ou biografias, a questão transcende à veracidade, nosso foco está na importância e nas características das visões de mundo e, sobretudo, nos caracteres correlatos ao amor e suas transformações, no caso específico, de Abelardo e Heloísa. Em suma, a obra é visualizada como representação, problematizaremos esse conceito posteriormente.

³⁰ De Abelardo a um amigo. In: *Correspondência de Abelardo e Heloísa*. Texto apresentado por Paul Zumthor. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 41.

³¹ Vide COSTA apud ELIAS. p. 66.

sabe-se ao certo a veracidade dessa história, visto que tratamos de documentos não oficiais, mas a consideramos emblemática para essa transformação do amor, da intimidade e afetividade. Esse amor foi adaptado para o cinema contemporâneo em 1988 – mesmo ano do lançamento de *A insustentável leveza do ser*, cujo título em português é *Em Nome de Deus* (*Stealing Heaven* título original) do diretor Clive Donner. Além dessa história, ainda temos outras que do mesmo modo são emblemáticas para entender essas alterações na percepção de amor e a forma como são trabalhados tragicamente. *Tristão e Isolda*, *Romeu e Julieta*, entre outras.

1.3- A experiência da modernidade: a efemeridade das relações humanas

Sob a finalidade de um entendimento mais elaborado das modificações na esfera íntima das relações e suas implicações no plano sócio-cultural e ainda, filosófico, traçaremos uma leitura de como se deu esse processo e o que se entende como moderno, por meio do resgate já iniciado pelos prismas do amor cortês, enquanto estrutura legitimadora de valores sociais e, paralelamente, modificador dos mesmos.

Krishan Kumar nos oferece um estudo detalhado da noção respeitante aos escritos filosóficos acerca das transformações globais a partir da modernidade. Como foi assinalado anteriormente, a modernidade é uma invenção medieval, na medida em que a significação dada ao tempo assumiu uma atitude teleológica, emerge o futuro em contraposição à tal história cíclica, pois a nova essência está no futuro. As terminologias *modernus* e *modernitas*, surgem no medievo sem a devida atenção, isso só ocorre a partir do século XII, de acordo com o sociólogo. É interessante esta assertiva, visto que explica, ao menos parcialmente, a pujante produção e compilação de obras, como as citadas (*Correspondência de Abelardo e Heloísa*, *Tristão e Isolda*, *Tratado do Amor Cortês*) nesse mesmo século. O período vive assim uma experiência sensitiva de seu próprio tempo, dada a certeza desses novos tempos, os quais conferiam a volta de Cristo à Terra e uma era de felicidade plena e eterna, esta visão de eternidade ocorre pela imutabilidade da fé, sua essência. Pois, a filosofia medieval dessa época se prepara então para este momento de glória e, em muitos aspectos estava carregada de preceitos da Antiguidade, consideremos é claro, o interesse e referencial de cada uma. O que ocorre na época moderna é uma secularização desta ideia, transfere-se ao homem e ao espírito desse tempo, não mais a Deus, a crença no futuro e um fim próspero. Habermas, a esse respeito nos diz

© Época moderna e
no^a modernidade ©

Enquanto no Ocidente cristão os “novos tempos” significavam a idade do mundo que ainda está por vir e que despontará somente com o dia do Juízo Final – como ocorre ainda na *Filosofia das idades do mundo*, de Schelling –, o conceito profano de tempos modernos expressa a convicção de que o futuro já começou: indica a época orientada para o futuro, que está aberta ao novo que há de vir.³²

Ambos os autores [Kumar e Habermas] sinalizam a construção moderna da filosofia da História. O Renascimento sai de cena como época originária da modernidade, embora fora a partir dele, século XIV, que surgiu a tríade Antiguidade, Idade Média e Moderna. O mundo antigo é então tomado como modelo, afinal, *renascer* consistia na recuperação de sua arte, filosofia e demais formas de vida e, em especial, o interesse pela historicidade secular, a qual no universo antigo conformava a chamada história cíclica. Todavia, isto vinha na contramão do futuro e do progresso tão enfatizado no paradigma moderno.

Não havia a consciência de um novo tempo na renascença, como mostram alguns autores³³, ao contrário de sua convencional visão como origem da modernidade. Isto só foi acontecer no século XVIII quando a perspectiva correlata à época medieval era sua caracterização como sendo uma época das trevas, por isso foi convencionalmente enunciá-la como algo que está no meio – Antiguidade e depois a modernidade, o novo e o mais recente. A “renascença”, por conseguinte, como origem da modernidade se faz contraditória aos estudos históricos ao eleger o passado [Antiguidade clássica] como modelo, visto que concomitante à esta inspiração estão também situadas noções como individualidade, progresso e liberdade.

A individualidade renascentista, segundo Jacob Burckhardt³⁴, provém de um processo de subjetivação – o qual é trabalhado pelo historiador como um tipo ideal – em que o homem torna-se um indivíduo ao se reconhecer e ser reconhecido, uma vez que o chamado humanismo desenvolve o caráter individual que se conhece após os desdobramentos da modernidade nos séculos posteriores ao XIV. Pois, o homem da renascença almejava um aperfeiçoamento da personalidade a partir de uma harmonia entre razão e sentimentos, a qual inaugura o preceito do homem universal enquanto uma ética a ser seguida, já que ele se fragmenta para ser uno. Todavia, essa fragmentação

³² HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 09.

³³ KOSSELECK, 2006. HABERMAS, 2000.

³⁴ BURCKHARDT, Jacob Christoph. *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

confere uma espécie de ampliação dos domínios da consciência, ele é assim, multifacetado.

Ao ampliar o seu ser consciente, o humanista se volta para o exterior e é por ele visto de acordo com o talento desenvolvido e aperfeiçoado. Isto se dá pela preocupação com o novo. A novidade revela o ponto de vista desses sujeitos sociais no que toca à História, uma vez que ao aperfeiçoarem seus talentos e se glorificarem externamente (serem reverenciados pelo público), são celebrados pelas biografias. A escrita biográfica no Renascimento teria um caráter evocativo e exemplar não só os dons e feitos desses personagens sociais, mas também seus caracteres psicológicos, em conformidade com a suposta glória renascentista.

Permaneceriam, com efeito, na memória da posteridade ao se destacarem no campo artístico, científico, técnico e político. Burckhardt, ao definir a perspectiva de “inovação” dos humanistas, nos oferece esta faceta contraditória do homem moderno, a volta aos modelos da Antiguidade. O novo reivindicado se eleva por meio da volta aos moldes antigos e sua reprodução, ao se contrapor à tudo relacionado ao medievo:

Agora, porém, uma nova cultura contrapõe-se àquela da Idade Média, àquela cultura, sem essência, sempre eclesiástica e cultivada por eclesiásticos; uma nova cultura que se apega predominantemente àquilo que se encontra para além da Idade Média. Seus representantes ativos tornam-se personagens importantes porque sabem o que faziam e porque começam a pensar, e logo também a sentir, como pensavam e sentiam os antigos. A tradição à qual se dedicam converte-se, em milhares de pontos, em pura reprodução.³⁵

Jacob Burckhardt menciona o medievo para apregoar o triunfo do humanista e o desenvolvimento de sua personalidade que se volta não para seu tempo, porém, para o passado clássico, o antigo, não o seu mais contemporâneo, o medieval, porque este não convém ao humanismo dado que a essência ideal não é mais a divina, é a humana. A vida doméstica é, nos dizeres do autor supracitado, organizada de modo a ser racionalizada ao fazer parte dos debates sobre a vida em comum. A família centraliza-se na figura do chefe da casa

O mais importante, contudo, é a educação, que o chefe da casa dá não somente aos filhos, mas a todos que nela habitam. (...), transforma sua esposa, uma moça tímida, educada em cuidadosa reclusão, em uma senhora da criadagem, uma verdadeira dona de casa; em seguida, educa

³⁵ Idem, p. 198.

os filhos, sem qualquer vigor inútil, por meio de uma cautelosa vigilância e de conselhos, “mais com autoridade do que com a força”; por fim, escolhe e trata também seus empregados e criados segundo princípios tais que vinculam, fieis e satisfeitos, definitivamente à casa.³⁶

A intimidade, nesse contexto, produz papéis que vão da importância da educação desse homem, detentor de um humanismo que terá relação com o individualismo decorrente do paganismo e dessa secularização das esferas. Pressupõe-se um cerne humano universalizado, responsável pela centralidade no individualismo moderno. A função feminina, diante dessa totalidade humanista se reduz ao ambiente doméstico, esta doutrinação das mulheres será colocada em cheque posteriormente e, na crítica pós-moderna encontrará alento.

Agnes Heller também contribui para a apreensão das noções de progresso e individualidade e, avança ao tratar a liberdade enquanto síntese social e política dos homens daquela época.

Os escritos de Heller³⁷ desenham a liberdade como uma síntese do livre arbítrio cristão com a noção estoica e epicurista de liberdade – a relação com a natureza. Se libertar consiste em escolher, sai-se então da dicotomia entre o bem e o mal, visto que o homem não é mais responsável apenas por qualquer destas categorias, mas é responsável por tudo, sendo assim co-autor do mundo, ao contrário da visão medieval em que Deus era o centro de tudo. Inaugura-se a ideia moderna de progresso, atrelado ao desenvolvimento humano, o qual é, conseqüentemente, o caminhar da história. A liberdade, segundo Heller ao citar Ficino, não é um atributo absoluto, uma vez a *hybris* moderna não possui limites:

[...] De acordo com Ficino – como se torna claro nas citações – a busca do infinito, mesmo no que respeita aos prazeres, é uma propriedade da mente. O seu gênio viu que não eram as necessidades fisiológicas, biológicas, que se conservavam “insatisfeitas”; antes era a “mente” que tornava impossível satisfazê-las. Nada é bom ou mau, como disse Hamlet, ao falar da ética; [...]. Também para Ficino a insaciabilidade dos sentidos é uma questão da “mente”, ou seja, do homem completo. [...].³⁸

Percebemos que os sentidos dados ao limite, alteram a estrutura de caráter na modernidade, visto que a essência humana enquanto ser livre no mundo para

³⁶ BURCKHARDT, Jacob Christoph. *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 215.

³⁷ HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Ed. Presença, 1984.

³⁸ *Ibidem*, p. 358.

transformá-lo desconstrói a ordem dicotômica mencionada acima. Isto está diretamente relacionado com o significado atribuído ao progresso.

Paolo Rossi³⁹ nos traz considerações elucidativas sobre a questão do progresso e da racionalidade modernos. O primeiro, segundo o autor, se dá pela recusa no caráter secreto e iniciático da ciência em prol de um ideal “laico” e “democrático” do saber.⁴⁰ Assim como, uma idéia da história como evolução, como lenta e gradual passagem da rusticidade de uma primitiva barbárie para as “ordens civis” e a vida social⁴¹. O autor mostra ainda que o conhecimento, ainda no século XVII, se dava na combinação da razão, experiência e iniciação, isto é, na tradição hermética. Ciência e religião, material e mágico, fundem-se e assim estabeleciam o controle da *hybris*.

As categorias respeitantes ao cenário moderno - individualidade, liberdade, progresso, razão e ciência - culminaram na quebra do então *Ancièn Regimen*, o qual na historiografia é faticamente representado pela Revolução Francesa de 1790, pois é sentido um desejo de dissolução das lealdades tradicionais, os direitos costumeiros e as obrigações que atavam pés e mãos, impediam os movimentos e restringiam as iniciativas⁴². Atitudes insurgem contra os rastros daquilo que era considerado passado, é claro, foi experimentado um novo tempo, pois o progresso assume a marcha da História. O homem passa a se ver não apenas como indivíduo, ele se transforma em sujeito histórico capaz de agir no tempo.

Uma nova intuição histórica, brotada pelo paradigma moderno, configurou uma noção evolutiva e ilimitada, aquela noção de progresso do século XIX. O progresso é, enfim, banalizado, visto que passa a ser compreendido como o aperfeiçoamento da técnica. A ciência é a nova religião, destituindo toda e qualquer sensibilidade superior à razão, o guia de ação humana. O progresso da humanidade confere, a partir daí, uma lei na História, um aperfeiçoamento contínuo da ciência, técnica, moral e política.

Iniciativas que não construíram totalmente a sonhada liberdade e igualdade, mas sim a proliferação definitiva da desigualdade a qual, para muitos, principalmente aos olhares pós-modernos é irreversível, devido ao liberalismo econômico ancorado, é claro, na acumulação de capital⁴³. O modernismo, por sua vez, confere uma gama de

³⁹ ROSSI, Paolo. *Naufrágios sem espectador: a ideia de progresso*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

⁴⁰ Ibidem, p. 79.

⁴¹ ROSSI, 2000, loc. cit.

⁴² Bauman, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 10.

⁴³ A acumulação de capital é explicada detalhadamente em Marx, Karl. *A origem do capital: a acumulação primitiva*. São Paulo, Ed: Fulgor. 1977. Marx mapeia as origens da acumulação desde fins da Idade Média até a era do chamado capitalismo industrial, valendo-se do seu materialismo histórico

intelectuais – o próprio Marx é o maior expoente, pelo menos foi e ainda é o mais lido – artistas, escritores e arquitetos que refletem sobre a modernidade, projetando-a político e ideologicamente.

Johann Wolfgang von Goethe, ao apropriar-se do herói *Fausto* demorou mais de 80 anos para que sua obra fosse publicada, Karl Marx com o lendário *Manifesto Comunista* escrito em 1848 para a Liga dos Comunistas, assim como o poeta francês Charles Baudelaire ao narrar a possibilidade de encontro de várias pessoas nas ruas parisienses em *O Pintor da Vida Moderna*, são obras inquietantes à luz da historiografia, apesar do distanciamento entre as perspectivas e as temporalidades expressas em anos e até séculos, esses pensadores nos mostram como pensam e vivem a modernidade e, assim modernos, confluem de certo modo porque, segundo o trabalho de Marshall Berman:

São todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual “tudo que é sólido desmancha no ar”⁴⁴

Percebemos claramente, a partir a trama traçada por Berman, que a experiência da modernidade, sendo assim uma época histórica, conferiu um compromisso e inspiração ao problematizá-la para a posteridade, visualizando neste período singularidades antes não vividas.

A célebre frase de Marx, citada pelos escritos de Berman: “tudo que é sólido desmancha no ar”, confere uma representação da fugacidade, transitoriedade e aceleração da vida, em prol da proeminência do trabalho e dos desafios. Se antes, no cotidiano da tradição feudal, o projeto se dava para além da vida, na modernidade experimenta-se desafio de viver o agora, projetando o amanhã, embora se tenha consciência da efemeridade do tempo. É interessante perceber que a racionalidade moderna não é problematizada pelo primeiro pensador, o qual sinaliza na ascensão do modo de produção capitalista uma etapa necessária para o devir, visualizando desta forma, uma importância na época moderna nela mesma, ao não criticar sua proposta de

dialético para entender as transformações ocorridas pela transição nos chamados modos de produção feudal para o capitalista.

⁴⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1986, p. 13.

racionalidade. A modernidade para Marx, abarca um momento histórico significativo e necessário, dada a emergência do modo de produção capitalista.

Sendo assim, a modernidade enquanto época histórica, caracteriza a sensação de mudança na base econômica: a infra-estrutura, significativa por ser o motor da história, condicionante da superestrutura: a ideologia que potencializa a revolução. O tempo moderno em Marx denota a capacidade humana de superação da autoridade que submete a classe operária, por meio do comunismo. A filosofia marxista propõe então essa igualdade não conquistada plenamente nas revoluções do século XVII e XVIII. Em suma, o marxismo é uma forma de interpretar o mundo elaborando uma consonância ao unir o pensamento à ação política, isto é, uma filosofia da *práxis*.

As principais utopias modernas – comunismo, anarquismo e liberalismo – ancoradas na idéia de incompletude do projeto iluminista (expresso na Revolução Francesa) refletiram em movimentos revolucionários de massa. Um exemplo foi a mobilização de trabalhadores na Rússia, mesmo considerando que estas acabaram produzindo formatações políticas pautadas no totalitarismo e na repressão por meio da vulgarização dos escritos marxianos (os revisores da teoria de Marx provavelmente ainda não encontraram a alínea correspondente aos campos de concentração povoados pelos inimigos de Stálin aliás, como este mesmo defendera efusivamente, opositores da causa revolucionária aderente às idéias comunistas).

Se caminharmos um pouco na História veremos que nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial ocorre uma expansão dos mercados a partir do afrouxamento das fronteiras nacionais e a emergência de outros tipos de fiscalização alfandegária. Aliado a esses movimentos que em muitos aspectos demonstraram a derrota do anarquismo e comunismo pelo *ethos* capitalista, os processos revolucionários de 1960 condicionados pelo autoritarismo político e econômico sofreram derrotas em diversas partes do globo.

Nas palavras de Avelar,

O triunfalismo da economia de mercado e da democracia política liberal confirmava a idéia de que evolução da humanidade em direção a níveis cada vez maiores de progresso e realização material chegava, nesse momento, a um termo decisivo. Esgotava-se, dessa forma, toda a crença no *dever histórico* (grifo do autor), não sem as agruras de duas guerras mundiais, uma crise sistêmica sem precedentes do capitalismo e a ascensão de regimes de forte coloração totalitária, tanto à esquerda quanto à direita. A vitória americana representava, a um só tempo, a realização e a liquidação do projeto iluminista.

Decretava-se, dessa forma, o fim das grandes narrativas ideológicas – marxismo e liberalismo – o declínio das utopias e a era do conformismo político.⁴⁵

A nova ordem capitalista necessitava então de expandir e otimizar as informações, seguiu-se assim a era informacional a qual possibilita estar em qualquer lugar do globo. O indivíduo, desta forma, vivencia a plena perda de referencial antes descrita por Jameson,

E já sugeri que esse alarmante ponto de desarticulação entre o corpo e seu meio ambiente construído – que está para a perplexibilidade inicial do antigo modernismo como as velocidades das naves espaciais para as do automóvel – pode afigurar, ele próprio, como símbolo e análogo do dilema ainda mais agudo que é a incapacidade de nossa mente, pelo menos na atualidade, de mapear a grande rede global multinacional e descentralizá-la de comunicações em que nos vemos apanhados como sujeitos individuais.⁴⁶

Ao que tudo indica as perdas sofridas nos processos revolucionários ocorridos na década de 60, aliada à flexibilização da economia e, conseqüentemente do indivíduo “ultra-moderno”, dão conta da emergência de uma lógica específica da produção cultural, ancorada no terceiro estágio do capitalismo ou pós-modernidade.

O diagnóstico da denominada pós-modernidade se dá pelo foco na experiência sensorial do tempo, visto que esta seria uma nova época histórica ou desdobramento da modernidade, dependendo, é claro do enfoque teórico de cada autor. A fragmentação do sujeito, perda da sua historicidade face o capitalismo reinante, em conseqüência, a idéia de um presente contínuo ao se perder uma filosofia da história. Um aparente fim da história, dissolução dos laços tradicionais, flexibilização das relações de trabalho e sociais e uma aceleração do tempo sem precedentes, resultam no consenso de que há mudanças sociais que aparentemente escapam ao exame dos intelectuais. Esta trasmutação sistêmica foi responsável por uma (re)configuração das sensibilidades e códigos, que alterou sobremaneira as noções correlatas ao amor e ao tempo.

⁴⁵ AVELAR, Alexandre de Sá. *Pós-modernismo e os ataques à História*. Cadernos UNIFOA. Ano III, n. 6, abril/2008, p. 03.

⁴⁶ JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000, p. 121.

Para melhor compreender isto, nos valeremos de um filme, o qual também é um reflexo da então lógica cultural do capitalismo tardio⁴⁷. Adotaremos, uma perspectiva que visa entender uma obra cultural como reflexo de um tempo, discurso e sensibilidade histórica. Um dos grandes pensadores do cinema enquanto vestígio para o ofício historiográfico é Marc Ferro. Nas palavras deste historiador:

[...] tento descobrir métodos de análise aplicáveis à História contemporânea, mais difícil de se estudar devido à falta de distanciamento. O filme foi a grande ajuda nesse caso, tanto os filmes de ficção quanto os cine-jornais. Na verdade não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História.⁴⁸

Percebemos que para Marc Ferro, o cinema é um documento por ter sido concebido pela sociedade. Sendo assim, as produções cinematográficas não estão fadadas apenas à idéia da arte ou do produto a ser consumido, mas agrega a visão de mundo de quem a produziu, no caso, a equipe de Philip Kaufman.

Vale ressaltar que se existe uma idéia por traz da película, é social, o filme, embora tenha o estatuto artístico, é um produto a ser consumido ao considerar valores das práticas sociais e seus conflitos. O cinema produz figurações ficcionais e da própria realidade. A arte cinematográfica produz, em outras palavras, representações múltiplas, em outras palavras, um filme encerra uma versão do real, pautada na identificação de signos e contra-senso de outros⁴⁹.

Ressalte-se, a contraponto, que embora ressaltaremos rastros das imagens sociais no referido filme, não podemos desconsiderar a autonomia artística imbuída de encenações e de toda uma composição e visão de mundo.

Deste modo, é a partir desta idéia que nos valeremos do ponto de vista do filme *A insustentável leveza do ser (Unbearable lightness of being, título original)*⁵⁰ em

⁴⁷ Conceito extraído por Jameson na obra do economista Ernest Mandel. Vide: MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

⁴⁸ Vide FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 77.

⁴⁹ Sobre o conceito de representação, baseado na leitura do historiador Roger Chartier e suas interpretações dos trabalhos de Marcel Mauss e Émile Durkheim, podemos afirmar que representar condiz com a identificação de algo por um objeto ou não, presença ou ausência, a imagem, seja a fixa ou em movimento, representa espectros do vivido. Neste sentido, as produções imagéticas serão compreendidas, a partir da idéia de representação, como lampejos do universo e da psicologia social. Vide a obra: CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa / Rio de Janeiro: DIFEL / B. Brasil, 1990.

⁵⁰ Ficha técnica: Título: *Unbearable lightness of being*. Direção: Philip Kaufman; Elenco: Daniel Day-Lewis, Juliette Binoche, Lena Olin, Derek De Lint, Pavel Landövsky, Erland Josephson, Donald Moffat, Daniel Olbrychski, Stellan Skarsgård; Roteiro: Jean-Claude Carrière & Philip Kaufman; Fotografia: Sven Nykvist; Desenhista de produção: Pierre Guffroy; Desenhista de vestuário: Ann Roth; Edição: Walter

adaptação de um romance de mesmo título traduzido para o português, do escritor tcheco Milan Kundera⁵¹.

Na obra Johan Huizinga.

Porém, apesar disso, mais o amor
cortês (romântico) e o amor cavalleresco (ideal)

• estabilizar o amor - modo de regular a vida erótica

Roman de la Rose XIII - Honório, Meuz :

Murch; Produção: Saul Zaentz, Duração: 172min.; Ano/País: 1988/ EUA; Gênero: Drama; Cor; Distribuição: The Saul Zaentz Company.

⁵¹ Milan Kundera publicou o livro *Nesnesitelná lehkost bytí*, título original, em 1984 a qual está disposta em sete capítulos correspondendo a duzentas e sessenta e uma laudas. Ressalte que o escritor fugiu da invasão russa na Tchecoslováquia (contexto histórico do filme), fato que provavelmente inspirou a composição da obra literária.

A insustentável leveza do ser: uma leitura possível

2.1 – Resumo do filme

A versão cinematográfica de *A insustentável leveza do ser* é datada de 1988, com tempo estimado de duas horas e cinquenta e quatro minutos. Podemos dizer *a priori*, que a versão de Kaufman para o romance de Kundera traz privilegiadamente uma relação triangular vivida por Sabina – interpretada pela atriz britânica Lena Olin – Tomas – vivido pelo também britânico Daniel Day-Lewis – e Tereza – pela premiada atriz francesa Juliette Binoche. Apesar de relevante no romance, na adaptação, a performance do holandês Derek De Lint⁵² restringe-se a ser amante de Sabina.

Podemos dizer, portanto, que se trata de um triângulo relacional entre os três primeiros – é sabido que um dos roteiristas Jean-Claude Carrière era amigo pessoal do autor e participou durante a filmagem. Há outras diferenças quanto aos escritos de Kundera: a ausência do filho de Tomas, o tratamento com a infância de Tereza, a vaga menção de seus conflitos com a mãe e sua obsessão com espelhos, deslocada para a personagem Sabina. Esses elementos, ao que tudo indica, não alteram o mote trazido por este trabalho: os laços amorosos na pós-modernidade.

A história se passa em Praga, no ano de 1968, onde Tomás, que se propunha a viver uma relação de amizade e também sexual com Sabina, é um cirurgião renomado na cidade, sendo ela uma pintora. Tomás sai da capital tcheca, para realizar uma cirurgia em uma pequena cidade, onde conhece a garçonne Tereza. Alguns dias depois, ela o procura em seu apartamento, ambos passam a noite juntos e não se separam mais. No entanto, Tomás continua tendo encontros com Sabina e outras mulheres. Sabina consegue um emprego de fotógrafa para Tereza, até que suas fotos saem em um jornal local. O contexto da invasão soviética na Tchecoslováquia é o ponto de virada da trama. Sabina foge para a Suíça, Tereza e Tomás, já casados, também o fazem. Em Zurique, o triângulo amoroso persiste com a entrada em cena do professor casado Franz, o qual se torna amante de Sabina.

O cotidiano em Zurique era tortuoso em demasia para Tereza, pois não conseguia emprego como fotógrafa e, em uma redação de jornal quando mostrara seus registros da chegada soviética em Praga, foi convidada a fotografar mulheres nuas.

⁵² Este ator foi protagonista do já citado *Stealing Heaven* do cineasta inglês Clive Donner, no mesmo ano de 1988.

Diante da impossibilidade de trabalhar e os constantes encontros de Tomás com outras mulheres, inclusive Sabina, esta é convidada por Tereza a modelar nua. Convite aceito. Franz aparece no apartamento de Sabina, quando esta fotografa Tereza, também despida. Ele declara que acabou com seu casamento e queria morar com Sabina. Posteriormente, esta abandona Tomás e abandona sua casa na Suíça e desloca-se para América. Tereza, por sua vez, volta para Praga com Karênin (o cachorro do casal). Tomás também volta.

O retorno a Praga é marcado pela perseguição soviética a Tomás, em função de um artigo mal interpretado que publicara antes do retorno comunista à capital tcheca, a qual repercutiu na inviabilidade do personagem continuar o exercício da medicina, passando, então, a lavar vidraças. Além disso, dá continuidade aos encontros “proibidos” com outras mulheres. Tereza volta a trabalhar como garçoneiro e é, aparentemente, vítima de uma conspiração ao confiar em um homem desconhecido que a defendera em um incidente no bar que trabalhava. A confiança depositada no indivíduo reflete na sua única experimentação do sexo fora do casamento. A angústia de Tereza diante da dura realidade em Praga faz com que o casal e o animal de estimação mudem-se para um sítio. Lá passam a viver humildemente em companhia de amigos. Karênin falece posteriormente, vítima de câncer. Após uma noitada em um hotel o casal – Tomás e Tereza – sofrem um acidente e morrem. Sabina continua seu trabalho artístico e se entristece com a morte dos amigos.

Este breve resumo do filme é necessário para situá-los sobre a organização da história. Entretanto, não dá conta da complexidade das questões levantadas pelo filme, bem como da complexidade de sentimentos vividos pelos personagens no decorrer da trama. Por isto perscrutaremos parte do emaranhado que compõe esta película cinematográfica, elaborando uma interpretação possível de acordo com nosso foco de análise: as relações amorosas na pós-modernidade e suas implicações e/ou contradições no tocante às ambivalências contidas em seu bojo. As numerações das adotadas não respeitam a lógica seqüencial do filme, mas são as seqüências e cenas que mais atendem aos interesses propostos.

2.2 – Um triângulo amoroso

Prólogo:

↓
poderia explicar sentido.
sua essência e
método utilizados
como organizador
sua fonte e objeto
de análise

Risos e sussurros, música. É apresentado o personagem Tomás, um cirurgião que trabalha em Praga, no ano de 1968.

1ª cena: A câmera fecha na imagem de uma mulher, vestida de enfermeira, acendendo um cigarro. O plano abre-se, está em um vestiário, entra um homem vestido de branco, com aparência estressada e senta-se na mesa, ela se levanta. Ele a olha e diz para que ela tire sua roupa, ela assusta-se. Olham-se sedutoramente, ao lado, uma vidraça que oferece uma visão esmaecida acompanha a cena, no mesmo ângulo de visão do telespectador do filme, junto com ele está um paciente. Ela abre o casaco. Tomás olha seus seios e sorri.

É apresentada Sabina, a amiga que mais o compreendia.

2ª cena: Imagem fechada no rosto de Sabina, ela está deitada apoiando levemente o rosto, coberto à esquerda por um chapéu. Ao se ampliar o plano da imagem, ela retira o de seu rosto e se vê Tomás apoiado em seus seios. Ele diz que precisa ir embora, ela pergunta se ele nunca passa a noite na casa de uma mulher. A resposta é “nunca”. Ela declara que Tomás é o oposto do *kitsch*. Eles começam a fazer sexo em frente a um espelho oval. Forma-se um reflexo de Sabina sob Tomás (com o chapéu), ao mesmo tempo há uma dupla imagem, pois há outro espelho em frente ao focado pela câmera.

Narrador explica que o médico fora enviado a um spa para realizar uma cirurgia.

3ª cena: Ênfase nos olhos verdes de Tomás, este dirige. Abre-se o plano, ele está numa estrada com paisagem idílica. Ao entrar na cidade, vê-se um cenário decadente. Tomás olha tudo com uma espécie de revolta. Ao adentrar no spa, sorriso insinuante para a recepcionista e, de repente, abre-se uma porta que oferece passagem para uma piscina. Ele observa e segue. Fora do spa uma orquestra toca, as notas do som são combinadas com a bolsa de ar do paciente na sala de cirurgia. Tomás está compenetrado no trabalho. Retorna imagem da orquestra, imediatamente para o interior do spa, Tomás já está terminando. Uma enfermeira, posicionada atrás dele acompanha sincronicamente os movimentos do médico. Ela está ofegante e parece sentir prazer nos movimentos realizados por ele, que assovia ao som da marcha tocada pela banda.

Fim do prólogo.

4ª cena: Plano horizontal que permite visualizar toda a área do spa, foco em Tomás que passa observando a banda. Ao sentar-se em um banco vê duas mulheres, uma delas cruza as pernas permitindo que ele visse a roupa íntima que usava. Ele prossegue. Reaparece na sala com a piscina. Em um grupo, senhores jogam xadrez. Enquanto Tomás se inclina para ver o jogo, uma mulher mergulha. O impacto da água desfaz o jogo. Tomás observa e fixa seu olhar na mulher que nada. Toca uma música com tonalidade calma: *The Holy Virgin of Frydek* de Leos Janacek. Ela apenas atravessa a piscina e sai para se arrumar apressadamente e veste-se com roupas simples e comportadas. Tomás tenta se aproximar. Ela sai e ele a persegue. No trajeto ouvem-se gemidos, conversas e uma visão de uma mulher tomando banho. A câmera acompanha o trajeto dele. O corredor o direciona para um bar. Imagem já dentro do bar foca em Tomás. Ele a olha, sentado na cadeira. No bar, ela olha ao redor, todos os homens são mais velhos e estão bebendo, o único lendo é Tomás. Eles se olham, ela o serve. Ao pedir que ela coloque na conta do hotel, ele mostra o número 6. Ela diz que condiz com o horário que termina seu turno. Marcam um encontro.

5ª cena: Relógio marca 6:01, o sino toca. A câmera se desloca mostrando a bandeira da Tchecoslováquia. Tereza sai procurando alguém com um livro na mão. Vê surpresa Tomás ^{sentado} em banco lendo. Pedes que ele a espere. Ela sobe degraus de uma escada. Em seguida a banda toca e um coral a acompanha em uma música de tom resignado e melancólico. Ela volta e aparece sentada ao lado dele. Timidamente diz a ele que utiliza aquele banco para ler diariamente. Mostra que está lendo *Anna Karenina* de Tolstói e se justifica por não ter ido antes, com desconforto fala da mãe. Ele tenta se despedir, abre-se uma imagem horizontal – plano geral – que mostra o campo com árvores e aves. Tereza demonstra insatisfação com a cidade, por não existir “discussões”. Tomás despede-se e vai embora.

Estas cenas apresentam os personagens principais desta narrativa fílmica. No prólogo, o recurso narrativo, traz, primeiro, o personagem Tomás inserido em um determinado espaço (Praga) e a temporalidade na qual podemos designar como diegética; a do filme. Sabemos que o ano citado pelo narrador (1968) contou com inúmeras transformações. Um sentimento de liberdade tomou conta da juventude tcheca que, apoiada em movimentos formados por intelectuais marxistas, afinados com uma

leitura menos doutrinária e repressiva do marxismo – em oposição ao totalitarismo stalinista⁵³ - empreenderam reformas para garantia de direitos e quebra gradativa das formas de controle da imprensa, além de outras medidas, como liberdade para a abertura de partidos políticos, tolerância religiosa, entre outras⁵⁴. Embora fosse um projeto de aspirações comunistas, detinha caracteres democráticos.

Entendemos que a sexualidade feminina, expressa pela amiga de Tomás, representa todos os movimentos do dado período. A mulher que aparece na primeira cena fuma e traz um ar de liberdade na imagem e na sua fala. O movimento feminista e a problemática do gênero já era latente na década de 1960, questionando o sucesso feminino restrito ao casamento e criação dos filhos em um contexto de suposta “revolução sexual”⁵⁵. A contracepção, por sua vez, como marca desta década potencializou a sexualidade feminina e permitira, conforme as reivindicações do feminismo, que se separasse sexo de reprodução. Em outras palavras, segundo Anthony Giddens (1993) a noção de gênero, surgida na década de 1960, permitiu uma autonomia sexual não antes experimentada pelas mulheres, além do florescimento da homossexualidade feminina e masculina.

Mas esta autonomia sexual percorrida pelo sociólogo supracitado só foi possível pela crítica do sujeito universal, nos expoentes de Gilles Deleuze⁵⁶ e Michel Foucault⁵⁷ e, em especial pelo movimento feminista, o qual questiona, especialmente a ideia machista de sujeito universal. A crítica foucaultiana foca-se na dissolução e historicização das identidades, a desnaturalização de inúmeras dimensões da vida social, cultural e sexual, um novo olhar se construía.⁵⁸ Em suma, um novo olhar se estabeleceu entre sexualidade e vida conjugal nas últimas décadas do século XX.⁵⁹ As subjetividade e sentimentos passam a ser analisados pelo viés que definiam as normas sociais e assim

⁵³ A conceituação “totalitarismo” se fez valer do viés analítico de Hanna Arendt. Vide: Arendt, H. *As origens do totalitarismo*: totalitarismo, o paroxismo do poder. Rio de Janeiro: Documentário, 1979.

⁵⁴ Sobre este momento histórico foi consultado no site: <http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/identidade_genero_revisado.pdf> Acesso em 01/11/2010.

⁵⁵ Utilizamo-nos deste conceito, a partir das concepções de Giddens. Confira: GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade*: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p. 38.

⁵⁶ Sobre o posicionamento filosófico que questiona categorias universais no pensamento de Deleuze conferir: CARDOSO JR., Hélio Rebello. *Pragmática menor*: Deleuze, imanência e empirismo. Livre Docência – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Campus Assis, 2006.

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1983. _____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. _____. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Graal, 1984.

⁵⁸ RAGO, Margareth. *Descobrimos historicamente o gênero*. Cadernos Pagu. Nr. 11, 1998. pp. 92.

⁵⁹ BOZON, Michel. *Sexualidade e conjugalidade*: a redefinição das relações de gênero na França contemporânea. Cadernos Pagu. Nr. 20, 2003. p.p. 133.

questionados. A categoria gênero fora ampliada em prol de uma atenção à multiplicidade de ações e sentidos dado à sexualidade, ao amor e outras representações que escapavam ao *ethos* racional do iluminismo. A superação da lógica binária contida na proposta da análise relacional do gênero, nessa direção, é fundamental para que se construa um novo olhar aberto às diferenças.⁶⁰

Mas estes “avanços” rumo a uma atenção ao gênero e questionamento das normatizações sociais no tocante às identidades a ele atreladas, sofreram inúmeras críticas, especialmente daqueles que vêem o pós-modernismo como a expressão do fim das narrativas totais, dada a crítica à ideia de que os sujeitos sociais deveriam ser orientados por um ponto de vista uno (já que são universais). Os estudos pós-estruturalistas, em especial as pesquisas foucaultianas e o movimento feminista, mostraram que o ‘homem universal hegeliano’ nada mais confere que um silenciamento de atores sociais outros.

O feminismo, por sua vez, passou a ser combatido e inserido na lógica do “ser pós-moderno”. Todavia, como mostra Judith Butler⁶¹ a noção de pós-modernismo é imprecisa e que, partindo do pressuposto da síntese, enquanto narrativa que dê conta de uma totalidade, entende-se que questionar a universalidade do sujeito, confere por si só, um signo pós-moderno. Isto significa que toda e qualquer teoria que questione conceitos e categorias do paradigma moderno é considerada pós-moderna. Butler ainda completa:

Se o termo pós-modernismo tem alguma força ou significação na teoria social, e na teoria social feminista em particular, ela talvez possa ser encontrada no exercício crítico que busca mostrar como a teoria, como a filosofia, está sempre implicada no poder, e que talvez seja isso que sintomaticamente está em funcionamento no esforço para domesticar e recusar um conjunto de críticas fortes sob a rubrica de pós-modernismo.⁶²

Não apenas domesticar, mas legitimar valores sociais, mesmo em um momento em que a sexualidade feminina aflora como no século XX, dado que se impõe limites à ‘revolução sexual’ de que trata Giddens, os quais são comprovados na prática. Segundo os escritos de Bozon, há um *código regulador* da prática sexual feminina, o qual nos deteremos posteriormente. O importante aqui neste momento é frisar que a transformação da intimidade é confrontada com os valores sociais que muitas vezes

⁶⁰ RAGO, Margareth. *Descobrendo historicamente o gênero*. Cadernos Pagu. Nr. 11, 1998. pp. 98.

⁶¹ BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. *Cadernos Pagu*, n. 11, 1998. p. 15.

⁶² *Ibidem*, pp. 15.

acabam por (re)elaborar as mudanças e captando-as de forma a reforçar valores anteriormente instituídos.

Aprendemos na primeira cena que Tomás era invejado pelos amigos, dado suas relações com as mulheres. Tomás, por sua vez, aparece como um médico sério e muito comprometido, dada a aparência de estresse e, também, um homem que detém um certo “poder” sobre a figura feminina em questão e parece, inclusive, gostar disto.

Retomando a apresentação de Tomás, o narrador nos traz Sabina, sua cúmplice. A amizade de ambos é regada a sexo e uma espécie de admiração dela pelo desprendimento de Tomás com compromissos, ao se negar, por exemplo, a dormir com mulheres. Sabina sugere que ele é homem de várias mulheres e mantém inúmeros relacionamentos. O sentimento de vertiginoso de Tomás seria uma representação do “garanhão”. O aparente “medo” da presença feminina expressa a figura do garanhão contemporâneo, ou mesmo pós-moderno, aquele que se desespera para ir embora, porque a continuidade, a duração, demonstra a dependência que possui das mulheres – sob uma ótica freudiana – mesmo que efemeramente. Durar é dispendioso demais, Tomás prefere que cada encontro seja o prelúdio de outro.

Na modernidade líquida, como discorrido por Zygmunt Bauman, o sistema capitalista atual (aquele do pós-guerra) que desenvolveu o consumismo acelerado a partir de criação e aumento do número de necessidades, torna-se a vanguarda do desejo. Neste sentido, consumir, muito menos do que satisfazer um desejo, é atender ao impulso, por isto, a duração é abreviada. Nas palavras do sociólogo:

A curta expectativa de vida é o trunfo dos impulsos, dando-lhes uma vantagem sobre os desejos. Render-se aos impulsos, ao contrario de seguir um desejo, é algo que se sabe ser transitório, mantendo-se a esperança de que não deixará conseqüências duradouras capazes de impedir novos momentos de êxtase prazeroso. No caso das parcerias, e particularmente das parcerias sexuais, seguir os impulsos em vez dos desejos significa deixar as portas escancaradas “a novas possibilidades românticas” [...].⁶³

Até que ponto Tomás seria um ‘monstro no reino do *kitsch*’? Não seria ele alguém conectado com seu tempo, em outras palavras, um contemporâneo a um tempo histórico que, não preocupado em consumir objetos, consumiria também, corpos? Sobre isto, Bauman completa:

⁶³ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 27.

O desvanecimento das habilidades de sociabilidade é reforçado e acelerado pela tendência, inspirada no estilo de vida consumista dominante, a tratar os seres humanos como objetos de consumo e a julgá-los, segundo o padrão desses objetos, pelo volume de prazer que provavelmente oferecem e em termos de seu “valor monetário”.⁶⁴

Chapéu
O chapéu presente na cena, muito mais que um artefato, aparece como um elemento que simboliza aquela relação e é recorrente em várias passagens do filme, neste sentido o chapéu tem uma função simbólica de identificação do laço entre Sabina e Tomás. O chapéu é, em outras palavras, a representação do pacto amoroso apenas para eles, a relação decifrável é postulada entre o visível (o chapéu) e o referente significado – a forma de amar por eles estabelecida. Aparece como um código erótico em todas as cenas que estão juntos e assim só detém um significado para ambos. A conexão entre signo e significado é que permite a representação ser um instrumento de um conhecimento mediado.⁶⁵

A permissão de durar, na relação que irá se estabelecer entre Tomás, Tereza e Sabina admite que a duração contínua seja mesclada ao instante sem repetição, ou melhor, sem um retorno impositivo. Para o filósofo Gaston Bachelard, durar possui um ritmo que é responsável pela intensidade deste mesmo instante. A temporalidade, por sua vez, alude a uma unicidade porque o instante não se repete, assim o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada⁶⁶. Mas se não há passado e futuro, apenas instante, como se explica esta amizade e/ ou parceria? Não há uma continuidade e/ ou uma duração? Certamente que pensar em instantaneidade, como na filosofia bachelardiana, não consiste em desconsiderar uma continuidade, mas Tomás e Sabina sabiam que aquele momento acabaria, afinal o impulso seria saciado.

A mútua admiração de ambos confere um resquício romântico, dada a idealização, ao mesmo tempo que uma confiança, em detrimento da imposição de poder. Porém lembremos, para nos trazer Sabina nua como a outra “amiga” de Tomás, o narrador evocá-lo novamente. Será apenas um recurso narrativo?

Ainda sobre Tomás, a narração do encontro com Tereza coloca fim do prólogo e, ainda sim traduz alguns traços daquilo que o personagem compõe. Enfatiza-se a beleza do médico e os desejos que causa nas mulheres, mostra-se uma paisagem idílica e romântica mesclada com uma espécie de estagnação daqueles que vivem na cidade. A

⁶⁴ Idem, p. 96.

⁶⁵ CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, 5 (11), 1991. p. 184.

⁶⁶ BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus Ed., 2007, p. 17.

orquestra toca um hino e há uma sincronia entre os movimentos do interior do spa e a música, a qual sugere um estado de coisas harmônico e melancólico. Kaufman trabalha com um naturalismo erótico ao se ver corpos e sons. É nesse cenário que há uma virada na trama: Tereza na piscina, uma sensação de encantamento na sua aparição.

A personagem traja roupas simples, confortáveis e é acompanhada pelas notas de Leoš Janáček (1854-1928)⁶⁷, compositor tcheco de ópera e dedicado ao folclore. Com composições românticas e naturalistas, muito aplaudido por Kundera (provavelmente a escolha pelas músicas do músico fora sugestão do autor), o qual era amigo de Kaufman e Jean-Claude Carrière. Além de uma jovem simples, Tereza é apresentada com uma leitora de clássicos e isto catalisa seu interesse por Tomás. Elementos simbólicos são explorados como a presença da bandeira tcheca, o hino orquestrado na banda e uma insatisfação da personagem com a mãe e com o clima estagnado da cidade e das pessoas que nela vive, assim como o número 6, o qual é mencionado três vezes. Será um código que identificará ambos?

Por que usar
estes elementos?

Tereza é apresentada como uma mulher romântica, apaixonada, tímida e descontente com seu contexto espaço-temporal, além de manter uma atividade intelectual independente. A miscelânea entre a paisagem natural e o tom melancólico, nos dá os ingredientes do caráter construído para Tereza: a figura romântica. Sua aparição impactou não apenas a água da piscina, mas desfez o jogo de xadrez e foi a única que Tomás perseguiu. Assim, faz com que a trama caminhe em outra direção, conforme vemos no filme.

Dada a tentativa de desconstrução do discurso filmico na seqüência analisada, compõe-se um triangulo que, diante do encadeamento da narrativa concluímos que seu vértice se dá na figura masculina, Tomás. Tereza, o lado romântico e contestador, Sabina a liberdade e cumplicidade na satisfação do impulso. Temos então na primeira a *solidez* moderna e na segunda a *liquidez* ou a caricatura da mulher enquanto agente de seu tempo. Funcionará este sistema triangular de forma harmônica?

2.3- O alçar da subversão triangular

⁶⁷Mais informações confira: <<http://new.music.yahoo.com/leos-janacek/>>. Acesso em 02/11/2010.

6ª cena: Tomás olha a cidade pela janela. O sino da pequena cidade onde vive Tereza toca ao fundo. Abre-se o plano de visão que nos permite visualizar um espelho oval que mostra as costas de Sabina. Na sala, há uma escultura em formato de corpo feminino. Ela o chama, ele se vira e pega o chapéu-coco, em seguida o coloca na cabeça de Sabina e abre seu roupão. Em clima erótico conversam sobre o que ele procura em uma mulher, examinando o corpo da "amiga" confessa que ela se diferencia das outras por utilizar o chapéu. Após isso coloca o espelho no chão e acena para que ela se posicione sobre ele. A imagem é de Sabina vestida com o artefato que a diferencia das demais mulheres explicando a origem familiar do mesmo. Tomás acena para ela e a câmera, focada no reflexo do espelho, desloca-se para a mão dele colocada sobre a genital frontal e traseira de Sabina.

7ª cena: Tomás está em casa trabalhando. No cenário há uma vista para a cidade, mostrando edifícios e luzes. Há uma pequena biblioteca e uma escultura. Alguém bate a porta: Tereza. Surpreendido com a visita, ela explica que está em Praga para procurar emprego. Ao entrar, Tomás ordena que ela tire a roupa, ela espirra. Ele observa e tenta examiná-la. Levanta sua blusa, Tereza tenta resistir mas acaba cedendo. Durante o exame os corpos roçam-se entre si. Ao mostrar sua língua, acaba beijando-o. Ambos beijam-se caminhando e derrubando móveis pela casa. Toca uma música: *Pohadka (Fairy Tale) III: Allegro* de Leoš Janáček. Durante o sexo, ela grita.

8ª cena: Despertador acorda Tomás. Após levantar, senta na cama e percebe que está de mãos dadas com Tereza, a qual dorme respirando profundamente. Ouve-se *The Holy Virgin of Frydek* de Leoš Janáček. Ele tenta soltar sua mão, mas ela segura firmemente. Então resolve substituir sua mão por um livro (*Édipo Rei* de Sófocles). Ele sai, na rua há um grupo de jovens que cantam e dançam. Tereza o avista pela janela. No hospital, um colega de trabalho o adverte de uma possível intervenção soviética e o sugere um emprego em Genebra, um outro companheiro de trabalho duvida afinal o mundo não permitiria já que em Praga reinava um 'socialismo humano'. Tomás e chefe duvidam. Encontram um paciente (Pavel) o qual trouxe consigo um porquinho e presentes para Tomás.

9ª cena: Tomás entra correndo no vestiário e encontra a "amiga" da primeira cena. Ela propõe que se encontrem a noite, ele não pode. Ao demonstrar que sabe sobre seu convívio com Tereza, Tomás nega. Ela sai e ele fica desolado.

10ª cena: A imagem de Tereza na janela retorna e é cortada por uma cena em que aparecem Tomás e Sabina fazendo sexo. Posicionados, como anteriormente, em frente ao espelho. Ele olha o relógio, ela percebe e esconde uma de suas meias.

11ª cena: Estão no quarto, Tomás procura sem sucesso a meia escondida por Sabina. Ela oferece uma meia e reclama de sua distração e pressa, nos últimos tempos. Ele justifica-se por estar morando com Tereza por sentir que a vida é muito leve e um contorno incorrigível e que não sabe se tomou a decisão correta. Enfim, pede a Sabina que o ajude a encontrar um emprego de fotógrafa para Tereza. Sabina assusta-se. Por fim, Tomás e Sabina aparece brincando com a meia.

12ª cena: Tereza e Sabina saem da sacada. Tomás espera-as desconsertado e, ao se direcionar para cozinha, pisa na tinta utilizada pela artista, Tereza ri até visualizar o chapéu-coco sobre a cama desarrumada. A imagem de Tomás aparece no espelho ao encontrar sua meia, sorri ironicamente para Sabina, esta explica a Tereza que a bagunça de sua casa é devido a seu desgosto pela ligação à pessoas e lugares. Mostra fotos de Man Ray e Lee Miler para Tereza, Sabina sugere que ela fotografe nas ruas. Conversam baixo, Tomás parece incomodado com diálogo. Ao terminar o chá, as interrompe. Começa a tocar *In the Mists*, outra composição de Leoš Janáček.

13ª cena: *In the Mists* continua e adquire um tom mais perturbador. Tomás e Tereza dormem juntos em uma cama de solteiro. Ele acorda com ela se debatendo e a acorda. Tereza levanta. A música pára. Ela descreve o sonho: ela estaria olhando Tomás e Sabina fazendo sexo. Tereza indaga-o sobre o motivo pelo qual ele fazia isso com ela. Ele responde que fora apenas um sonho e tenta fazê-la dormir. Toca *The Holy Virgin of Frydek* de Leoš Janáček.

Algo parece permanecer na memória de Tomás, dado o toque do sino da cidade onde ele conhecera Tereza. Estaria Tomás pensando nela? Mais uma vez Sabina o indaga sobre a função das mulheres em sua vida, o qual assume um papel de “coleccionador” ao afirmar que valoriza os pequenos detalhes de cada uma. Lembremos // que segundo a corrente pós-estruturalista, a qual teria dado o pontapé inicial ao pós-modernismo, não haveria uma essência universal nas coisas e agentes sociais, mas uma estrutura pautada na significação dos signos, palavras, discursos. Esta concepção fez da análise psicanalítica de Freud, insuficiente para entender a auto-identidade sexual, de

acordo com algumas vertentes do feminismo, preocupadas em enfatizar as minorias (mulheres e homossexuais, basicamente). Todavia, de certa forma a concepção do mesmo psicanalista contribui para entendermos alguns aspectos enunciados nos jogos de imagens da obra em questão. Mas por que isto é importante na cena citada? Desconsiderar uma polaridade – enfatizar homens e mulheres em sua particularidade –, como se faz importante para enxergar a completude do amor nas palavras de Erich Fromm⁶⁸, ao discutirmos a cena seria simplificar demais, por mais que a atitude de Sabina seja de concordância com as atitudes de Tomás.

Ambos os personagens, mesmo em aparente consentimento, colocam-se em diferentes identidades de gênero e se, assim, estão dispostos é porque esta cumplicidade é limitada. A necessidade de Tomás em entender os detalhes de Sabina nos mostra o quanto é importante para o personagem responder às minúcias que ele anseia encontrar na figura feminina. A particularidade de Sabina é a presença do *chapéu*. Levando em consideração que o documento imagético é elaborado a partir de uma premissa e interesse daquele que o produz, não sendo assim, constituído inocentemente, a fotografia tirada de um momento do filme esta embasada na idéia de que assim como a imagem em movimento, a imagem fixa também é texto ser lido, compreendido, indagado.⁶⁹ Portanto, o uso desta imagem é para discutir a simbologia do chapéu. Este aparece na apresentação da personagem Sabina (figura 1), é a que nos referimos anteriormente para pensarmos o símbolo como código “erótico-identificador” da relação entre os personagens Sabina e Tomás



⁶⁸ FROMM, Erich. *A arte de amar*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 44.

⁶⁹ Sobre a discussão acerca da metodologia utilizada para pensar imagem fixa. BERGER, John. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições, 1982. KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.12, 2006. Disponível em: www.artcultura.inhis.ufu.br/ArtCultura%2012_knauss.pdf

//
] @ ?
por que
usou ?
" p/ justificar
a imagem
fixa ?

treinador? DVD
blogueiro película

Figura 1 – foto tirada da 3ª cena do filme *A insustentável leveza do ser* – 2:10min – 1988.
Ressaltamos, porém, que na capa do DVD, o chapéu comporta Tomás e Tereza:



Figura 2 – foto tirada da capa do DVD do filme *A insustentável leveza do ser* – 1988.

Podemos afirmar então que o desprendimento de Tomás e a respeitosa aceitação de Sabina constituem-se no alicerce do compromisso edificado, doravante, entre ele e Tereza, o qual é definido pela permanência, pelo amor que dura além do ato sexual. Tomás e a leveza de sua relação com Sabina, calcado no amor sem compromisso e no sexo casual, exprimem as possibilidade por outro lado de sustentação de um relacionamento não pautado na duração e quebra da instantaneidade (característica do envolvimento de Sabina e Tomás). Um aspecto interessante ao pensarmos a segunda imagem é o olho tampado de Sabina e sua conotação de que ela só quer ver uma parte, nega-se a pensar o todo, isto terá mais clareza quando abordarmos a necessidade de fugir que ela desenvolve ao longo da trama. Sabina é, portanto, a certeza de que ele suportará o peso que se impõe o compromisso matrimonial e ela, por sua vez, indisposta para relações permanentes, será o eixo perfeito de sustentação da leveza da vida, ‘o contorno incorrigível’, como dito por Tomás.

Já a atitude compulsiva de Tomás em se relacionar com várias mulheres é explicada por Giddens como uma resposta à transição edípica, é explicada pelo trauma ocasionado pela perda da mãe no inconsciente, o qual vem acompanhado pela liberdade e formação de uma auto-identidade sexual no inconsciente masculino. Por isso,

olho
tampado
ver parte

acreditamos que sua presença na cena do filme não aparece apenas para ilustrar a personalidade dos personagens, mas para imprimir um ponto de vista a ser analisado. Neste sentido, a interpretação elaborada sobre o trauma da perda sofrido por Tomás justifica sua atitude de conquistador que encontra a felicidade na busca.

Para o sociólogo, o viés freudiano é a resposta primordial para a compreensão das compulsões sexuais na modernidade tardia⁷⁰. Homens e mulheres respondem à sua maneira a inveja do poder fálico que, nos alcances atuais da vivência no mundo moderno, é centralizado no pênis, identificando e historicizando a qualidade de ser homem ou mulher. Neste sentido, se há um processo que identifica um gênero existe ou existirá, sim, um conflito, mesmo em uma relação que se pretende tão leve quanto a de Sabina e Tomás.

O lugar social do personagem Tomás demonstra seu interesse pela arte (literatura, pinturas e outros), como antes evidenciado por Tereza. O (re)encontro de Tereza com Tomás sela o relacionamento entre ambos. Ao som de *Pohadka (Fairytale) III: Allegro*, composta em 1910, o terceiro tempo da música como sugere, confere um momento de alegria, no caso, o encontro entre ambos. Pois, o medo da duração e do ato simbólico de acordarem juntos e, além disso, de mãos dadas, nos mostra que houve uma particularidade naquela noite. Eis a abertura de Tomás para a “possibilidade romântica” e sua continuidade. A tragédia mitológica *Édipo Rei*⁷¹ na versão do romancista grego Sófocles aparece na cena, além desta conhecida obra, é também atribuído ao autor uma variante do drama *Electra*. A referência ao primeiro drama nos obriga indagações acerca da funcionalidade mitológica na psicanálise.

Ao nos indagarmos sobre esta correlação, devemos considerar que o mito representa uma forma de entender o mundo entre os gregos, nas palavras de Mircea Eliade, o mito fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência⁷². Os mitos, por sua vez, atravessam toda a psicanálise formulada por Freud, afinal conforme este, o homem da pré-história é ainda, em certo sentido, contemporâneo nosso.⁷³ Apesar de discordamos do conceito “pré-história” aplicado para designar o mundo antigo, é importante nos debruçar sobre esta contemporaneidade dos mitos para a *psique* freudiana. Sendo o mito uma narrativa com

⁷⁰ GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p. 129.

⁷¹ SÓFOCLES. *Édipo Rei. Antígona*. São Paulo. Martin Claret, 2005.

⁷² ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 08.

⁷³ FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999. p. 21.

pretensões ao real, visto que regula e expressa formas de viver e imaginar o mundo, o chamado *complexo de Édipo*, desenvolvido a partir leitura da versão de Sófocles em *Édipo Rei*, funciona como o núcleo da teoria freudiana⁷⁴.

O conceito *complexo de Édipo* chave é um estágio do desenvolvimento humano em que a criança inconscientemente apreende a diferenciação entre os sexos e, com isto, uma atenção especial a sexo oposto, no caso a mãe. Tanto meninos e meninas passam por esta pela durante esta fase de “descobrimento”, passando a amar possessivamente o ente familiar do sexo oposto e odiá-lo. Só o *complexo da castração* poderá libertar o homem da mãe, mas isto se faz a partir da busca de uma outra mulher. Isto consistirá na procura por uma identidade sexual, em que o poder fálico, conscientiza não só a masculinidade, mas também a feminilidade de sua posição sexual. A atenção ao falo é importante tanto para meninos quanto para as meninas.

Para a mulher, o *complexo da castração* funciona a partir de sua diferenciação anatômica do órgão sexual do masculino, o qual mesmo sendo uma fonte de prazer, é diferente do que possui. A menina olha-se, apreende uma “ausência” e sente-se decepcionada e desenvolve um ressentimento com a figura materna ao mesmo tempo que a mantém uma afetividade e, enfim, volta-se para o pai, a fim de resolver sua dor edípica. A menina, enquanto agente que, por si só, já seria castrada por anatomicamente ser desprovida do instrumento sexual, busca uma completude para o que dispõe fisicamente. Tereza, ressent-se com a mãe pela incompletude da vida que leva na pacata cidade e assim busca Tomás, encontrando nele os parâmetros amorosos importantes para sua felicidade. O amor e sexualidade para Tereza estão entrelaçados.

De acordo com Ávila, é por isso que mulher é amor⁷⁵. Tereza, nesse sentido, ama de acordo com seus princípios e por isso, fiel aos mesmos incompreende e não aceita a situação de traída, expressa pelos seus sonhos, os quais conformam uma circunstância triangular dada e real, mas não aceita por ela, apenas entre Tomás e Sabina. A traição para Tereza compete uma patologia no sistema relacional, para Tomás é condição necessária para a satisfação de seus impulsos e sua condição masculina, mas para Sabina *traição é um termo caro*, na medida em que tem uma conotação ambígua ao ser uma condição para sua liberdade feminina, ao mesmo tempo que condiciona a partilha de seu amor, Tomás.

⁷⁴ ÁVILA, Lazslo A. Psicanálise e mitologia grega. *Pulsional Revista de Psicanálise*. Anos XIV/XV, n. 152/153, 7-18. Disponível em <http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/152_153_01.pdf> Acesso em 01/11/2010.

⁷⁵ Op. cit., p. 12.

Sabina, ao contrário de Tomás, não desejou ao longo do filme desfrutar do maior desejo dos indivíduos contemporâneos: usufruir das regalias de uma conjugalidade sem compromisso e juntá-la com liberdades de solteiros, como faz seu amor Tomás. Jurandir Freire Costa explica esta ambivalência entre os discursos e as práticas amorosas:

Em seu berço histórico, o amor foi embalado por adiamentos, renúncias, devaneios, esperanças no futuro e “doces momentos do passado”. Ele nasceu na “Era dos Sentimentos”, do gosto pela introspeção e por histórias sem fim de apostas ganhas e perdidas. Hoje entramos na “Era das Sensações”, sem memória e sem história. Aprendemos a gozar com o fútil e o passageiro e todo “além do princípio do prazer” é só um vício de linguagem ou da inércia dos costumes. Em suma, vivemos numa moral dupla: de um lado, a sedução das sensações, de outro, a saudade dos sentimentos. Queremos um amor imortal e com data de validade marcada: eis sua incontornável antinomia e sua moderna vicissitude.⁷⁶

Tomás, retrato da dificuldade em se entregar completamente ao amor, enfim em se engajar na relação amorosa que vivia com Tereza, esta, por sua vez, acreditava que amar pressupunha um único parceiro. Amar para ela era então engajar-se, era um projeto. Tereza é o retrato do amor sólido – aquele que exige dedicação exclusiva – em que amar Tomás e ser fiel parte da crença de que o sentimento amoroso parte de sentir-se fiel a si próprio. O amor para Tereza, configura assim o amor a si, suas perspectivas, esperanças e adiamentos – amor da “Era dos Sentimentos”. Já Tomás não ama partindo de uma certeza e um engajamento construído nas bases da fidelidade, mas no amor efêmero e sentimental, sedutor e frívolo. Tomás ama de acordo com a “Era das Sensações”, a qual seus traumas edípicos são mesclados às possibilidades, pois não basta resolvê-lo em uma vivência contínua, deve estar unido ao gozo instantâneo. Neste sentido, a interpretação elaborada sobre o trauma da perda sofrido por Tomás justifica sua atitude de conquistador que encontra a felicidade na busca.

Voltando à personagem Sabina, indagamo-nos sobre sua particularidade ao encarar o amor, assim como Tomás ela se entrega ao universo sensitivo e efêmero. A figura dramática de Sabina revela sua concordância com a lógica de Tomás, assim como um entrelaçamento entre o amor que se pauta sensações momentâneas acrescido de uma tolerância com a figura de Tereza, a ponto de contribuir com o casamento de Tomás ao ajudar a sua suposta oponente. O ponto de inflexão na quanto o sentimento amoroso em

⁷⁶ COSTA, Jurandir F. *Sem Fraude Nem Favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. pp. 21.

Sabina, dá-se no eixo de sustentação a que ela se encontra na relação, mesmo sendo Tomás o vértice. Até que ponto a disponibilidade de Sabina tem a ver apenas com seus traços personalísticos?

2.4- A leveza e o peso: o paradoxo

14ª cena: Tomás e Tereza encontram Sabina, além de Jiri e o cirurgião-chefe do hospital onde trabalhava Tomás, em uma danceteria. As duas se abraçam comemorando a publicação das fotos feitas por Tereza em um jornal de Praga. Jiri atesta que as fotos feitas por Tereza evidenciam mudanças, todavia, Tomás acena para a mesa localizada atrás: uma mesa composta por políticos soviéticos e conclui que algumas pessoas não mudam. Passam a discutir ética na política e a tortura do estado stalinista. Um dos políticos levanta-se e conversa com um músico da banda que animara a casa. Começam a tocar um hino, as pessoas da pista de dança desanimam, algumas até vão. Tomás compara a circunstância política da base soviética à moral de Édipo e conclui que a moralidade contemporânea a seu período mudou se comparada à Antiguidade. O melodia do hino acelera-se. As pessoas voltam a dançar e namorar. Tereza e Jiri também. Tomás olha ambos dançando e é convidado a escrever um artigo fazendo a analogia exposta, mas diz que não se importa com política. Sabina também observa ambos dançando e pergunta a Tomás com o que ele se importa.

15ª cena: Tomás chega em casa e abre a porta cuidadosamente, cumprimenta o cachorro tentando impedi-lo de fazer barulho. Tereza estava deitada, mas levanta-se e o chama. Pede em devaneio que ele a leve às outras mulheres propondo-se a despi-las. Tomás assusta-se e a indaga. Tereza afirma que sabe das “traições” de Tomás. Ele olha uma bandeja com copos que treme sobre uma mesa. As portas também tremem. Ela se irrita e diz que tenta entendê-lo. Em seguida, veste-se e sai. O cão a acompanha. O telefone toca, Tomás atende e grita o nome dela. Há um barulho fora do apartamento, Tereza corre e se depara com uma luz. Uma pessoa vem correndo em sua direção. Tomás aparece e pega Karênin. Avistam um tanque de guerra e fogem. A imagem torna-se “preto e branco”.

16ª cena: Imagem “preto e branco” dá continuidade à anterior. Há tanques na praça e pessoas (maioria jovens com bandeiras, sapatos, panelas) em protesto, em uma mistura de imagem da época com as produzidas no filme. Tereza fotografa, mesmo sendo ameaçada por um soldado. Em seguida, ela e Tomás andam pela rua observando e assustados. Sabina chama Tomás e avisa que irá para Suíça. Ouve-se tiros. Alguém é atingido, ela fotografa. Toca *Jož, Jož, Jož* da cantora tcheca Jarmila Šuláková. Um músico toca um violino, imagem de uma caveira, escultura com olhos vendados. Tereza desfila com jovens em caminhões com bandeiras e jornais. De repente, um tanque derruba uma árvore, as pessoas correm e um jovem segura a bandeira tcheca suja de sangue. A imagem torna-se colorida. Mostram-se repórteres fotografando. Tereza entrega filmes de sua câmera à holandeses e pedem que as publique. Após isso perde-se de Tomás. Aproxima-se de um dos tanques com soldados em cima e volta a fotografar. Um deles saca uma arma e aponta para ela. Mescla-se imagem da época. Ela fotografa a arma apontada para a câmera.

17ª cena: Sabina participa de uma reunião com imigrantes tchecos. Um senhor faz um discurso afirmando que aqueles que não lutam contra os invasores da Tchecoslováquia não merecem a liberdade. Sabina questiona o motivo pelo qual ele não voltou para lutar. Em seguida, sai e chega a uma praça. Um homem a acompanha: Franz. Ambos discutem e ele reconhece a dificuldade de estar exilado. Ela declara que não suporta imposições e punhos levantados, depois desconversa e insinua que saiam para comer algo.

18ª cena: Sabina quebra partes de um espelho para colocá-las em seu quadro. Ao lado está o espelho oval das cenas anteriores. Quando experimenta uma parte reflete Franz a observando. Ela não gosta. Parece impaciente. Sabina veste o chapéu-coco e tira seu casaco. Está vestida apenas com roupas íntimas. Franz aproxima-se, toca-lhe e a convida para uma viagem retirando dela o chapéu. Sabina questiona a razão de Franz nunca fazer sexo com ela em Genebra. Enfim, ela aceita o convite e se despedem. Na imagem de fora do ateliê, Franz passa por Tomás o qual também foi embora com Tereza e Karênin para a Suíça. Ele bate a porta de Sabina. Tomás levanta o rosto vagarosamente ao vê-la. Toca *In the mists II: Molto adagio* de Leoš Janáček. Ambos parecem emocionados. Sabina pergunta por Tereza e fala sobre sua relação com Franz exaltando suas qualidades exceto, seu desprezo pelo chapéu-coco. Tomás despede-se.

Ela veste o chapéu novamente e olham-se mutuamente. Toca *String Quartet No. 2 IV: Allegro* e emocionadamente se abraçam insinuando que fariam sexo.

19ª cena: Sabina e Tomás na cama. Ela pensa em parar de correr e na possibilidade de ter assumido um compromisso sólido com Franz. Posteriormente, convida Tomás a acompanhá-la em sua mudança para a América, apaixonadamente, ele recusa. Sabina chora, pois é a despedida.

O cenário na danceteria reflete a situação histórica de Praga naquele momento, em que um “socialismo mais humano” pensado por uma “Nova Esquerda” estava sendo implantado com vistas a recusar o modelo stalinista que constrangeu a esquerda internacionalmente, dada a dura repressão e a simplificação do pensamento marxiano. Mas este constrangimento, como bem enfatiza o personagem Tomás, não era unânime. Uma vez que os políticos, a exemplo daqueles presentes na danceteria, justificaram que não sabiam das atrocidades do governo de Stálin foram “absolvidos” juridicamente. Porém, a isenção da culpa não apaga o fato, em consequência, não os impede de serem associados à lógica do horror e da repressão. Mesmo assim, o discurso calcado na lógica do “nada sei” permite uma introjção tamanha na mente daquele que emite esse tipo de discurso que o emissor o naturaliza, permitindo assim que sua culpa seja silenciada em prol das relações políticas.

A problemática ética é suscitada por Tomás a partir de uma comparação com o personagem da tragédia grega *Édipo Rei*, o qual arranca seus olhos pela culpa por ter matado o pai, casado com a mãe, mesmo por sua culpa não ter sido direto. Além disto, Édipo procurou a verdade sobre sua origem sem medo da realidade vir à tona tragicamente. Mas os políticos ligados ao stalinismo definiram que o cinismo como aquele pensado por Slavoj Zizek: eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas fazem assim mesmo [...]⁷⁷. Como bem lembrara o personagem Tomás, a moral mudou ao longo do tempo. O chamado cinismo contemporâneo, remete à uma problematização da consciência do indivíduo, pois a racionalidade e transformações capitalistas, permitiram uma alteração da estrutura de caráter do homem, assim como seus discursos e idéias, os quais são flexibilizados de acordo com o contexto.

⁷⁷ ZIZEK, Slavoj. “O Espectro da Ideologia”. In: *Um mapa da ideologia*; Rio de Janeiro: Contraponto, 1999. p. 14.

Esta transformação na estrutura de caráter contribui para que Tomás não trave uma discussão sobre sua própria prática. Aparentemente, Tomás não sentia que estava traindo Tereza, aparentemente nos demonstra que para ele era normal, mas o sentido de normalidade perde sua dimensão, dada sua tentativa de esconder da esposa. Na era da modernidade tardia⁷⁸ *amor confluyente*, designação que exprime uma atitude de igualdade e negociação mútua entre o casal, a fidelidade torna-se uma característica de vontade e equilíbrio entre as partes. A sexualidade, diferentemente da ética no amor romântico que apregoava o “amar e ter apenas um” nas palavras de Giddens:

Diferente do amor romântico, o amor confluyente não é necessariamente monogâmico, no sentido de exclusividade sexual. O que mantém o relacionamento puro é a aceitação, por parte de cada um dos parceiros, “até segunda ordem”, de que cada um obtenha da relação benefício suficiente que justifique a continuidade. A exclusividade sexual tem um papel no relacionamento até o ponto em que os parceiros a considerem desejável ou essencial.⁷⁹

Na relação de Tereza com Tomás há um descompasso na importância da exclusividade, se para a primeira o amor é condição para o sexo, para o segundo não e, assim, mantinha uma vida sexual ativa com outras mulheres. Este modelo relacional tem um duplo caráter. Tereza ao vincular amor do sexo demonstra resquícios das tendências românticas, ao mesmo tempo que paralisa uma abertura para a vivência do amor com interesses diferentes do valor de “ser o único”. Tomás, mesmo visando um sentido libertário de amar e viver a sexualidade, reforça o modelo tradicional de homem “garanhão”. Em suma, o personagem repete e reforça um estereótipo antigo que diferencia homens e mulheres quanto a busca do sexo.

Podemos afirmar também que o amor confluyente não era a tendência recorrente na união entre Tereza e Tomás. Havia entre ambos um conflito de interesses no sexo: se para Tereza a sexualidade estava restrita ao casamento é porque sua convicção de amor e sexo estavam imbricadas, Tomás não sentia dessa forma. A negociação não era um caráter recorrente entre ambos quando se tratava de plasticidade sexual, dada o nervosismo de Tereza que, mesmo dissimuladamente, tenta se enquadrar na lógica de

⁷⁸ Designação proposta por Giddens para explicar os processos de mudança ocorridos no pós-Guerra, os quais alteraram sobremaneira o comportamento humano, conforme tratamos no capítulo I. Confira a obra: GIDDENS, Anthony.. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

⁷⁹ GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p. 74.

Tomás, ao sugerir o sexo em grupo – ele, suas amantes e ela – o que causa um estranhamento no marido.

Tomás, ao assustar-se, manifesta que a transgressão é conflituosa (seja a relação triangular ou qualquer outro tipo que inclua mais de agentes no casamento de ambos). O casal conflitava, mas era Tomás o agente que potencializava o embate, visto que tentava esconder e, se assim o fazia, é porque não admitia que Tereza fizesse o mesmo. Afinal, ressentiu-se ao vê-la dançando com outro homem e, em outro momento do filme, Tereza declara que sabe do amor dele por ela, mas que se ela saísse com outros homens, ele a rejeitaria. Tomás se cala diante desta declaração.

O choque de expectativas entre o casal emerge simetricamente à situação histórica da película. A batalha íntima converge, como mostra a cena, pela invasão soviética em Praga e o fim da estabilidade e construção de um projeto político socialista e mais “humano”. O fim do maio de 1968, tanto em Praga como na França e em outros lugares é lido com uma certa descrença na visão da esquerda, e é assim mostrado pela cena. A luta dos manifestantes é tão enfatizada no filme que é conjugada com imagens da época, a dura repressão soviética e um amadurecimento da personagem Tereza que prova o quão fiel era aos seus ideais, ao representar a juventude que ocupara a capital tcheca de maneira a enfrentar a imposição russa. Tereza, mais do que uma mulher apaixonada por Tomás, era, acima de tudo, alguém que acreditara e mantinha uma coerência naquilo que acreditara e perseguia, a exemplo, como já discorrido, do seu entendimento do significado do sexo.

Mas a temporalidade diegética, a do filme confundida com um momento histórico “real”, em que a situação histórica assume uma tonalidade fúnebre, diante da morte de manifestantes ao som de *Joj, Joj, Joj* da cantora tcheca Jarmila Šuláková e a tristeza instaurada pelas cores, cenário e o retrato composto pelas lentes de Kaufman alteraram também a vida dos personagens.

Sabina, em sua experiência no exílio, em Genebra, revela sua aversão à autoritarismos e atitudes revolucionárias questionando a posição política daqueles, cujos valores impostos aos outros decorre de uma visão vanguardista de esquerda, a qual em outras atitudes, confere uma verdade própria sobre aos demais. No momento em que o personagem presente na reunião diz que aqueles que não lutam, não merecem a liberdade, está, em outras palavras, aplicando aos seus interlocutores o seu ponto de vista que podem, ou não, identificarem-se com a causa em questão. Walter Benjamin, entre outros autores, trazem uma crítica a esta postura da esquerda, a qual segundo ele,

ao traçarem uma concepção materialista de história, faz com que se trabalhe com uma verdade, em detrimento de outros aspectos subjetivos⁸⁰.

A perspectiva revolucionária de Sabina se dava no seu gosto individual, não coletivo, pela fuga daquilo que não suporta, seja a censura soviética ou quaisquer tipo de laço que altere seu cotidiano libertário. Ela não se sentia parte de um todo social e não suportava partidos, convenções, decisões brotadas de mentes alheias, não suportava sequer a discussão do assunto. Pois, como citado anteriormente (figura 2, pág. 32), Sabina vê apenas uma parte e nega-se metaforicamente, como mostra a imagem, a enxergar o lado que lhe aflinge. Toda e qualquer dor, para a personagem, incorre na evasão daquela realidade que possivelmente a fere, seja uma fuga de ponto de vista, já que ela não lutara contra a relação de Tomás com Tereza, ou mesmo a escapatória espacial, saída de Praga e Genebra.

Este traço personalístico irá contribuir com a ligação desenvolvida e término com Franz, um professor universitário, casado e que sentia culpa na relação que matinha com Sabina, afinal negava-se a fazer sexo com ela na mesma cidade que morava com a esposa, assim como não via sentido no chapéu-coco da amante. A consciência de Franz fez com que deixasse a esposa para relacionar-se unicamente com Sabina a qual, não consultada da possibilidade de ser a única e, mais, ao ocupar o espaço da esposa, foge. O laço permanente para ela não era possível com outro homem, o único era Tomás, aquele que compreendia o significado do chapéu-coco: sua forma de amar.

A falta de identificação, por parte de Franz, com o artefato é decorrente do significado do mesmo para Sabina e Tomás. Era o chapéu-coco que emitia uma mensagem para estarem juntos e o que isto tinha como conotação: a liberdade, a aceitação, a cumplicidade, o sexo fugaz. E mais, naquela circunstância, as recordações e a presença de algo que estava ausente: Tomás. O diálogo dela com Tomás demonstra que a ambivalência de suas atitudes a angustiava. Sendo assim, reiteramos a tese de que, mesmo sendo Tomás o vértice, era Sabina que suportara toda a gravidade das escolhas dele. O convite de Sabina a Tomás, expressa que a fugacidade presente na sua visão de mundo detinha um entrave: o sentimento que alimentara por ele, pois acreditara numa ideia que desvincula o sexo do amor – invenção Ocidental e romântica. Sabina desejava estar com ele, seja de qual forma for.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 223-225.

Em suma, o viés do sentimento amoroso para a personagem Sabina denota uma aceitação das ansiedades de Tomás, possibilitada pelo seu entendimento e regra de como, quando, onde e com quem viver as emoções que sentia e acreditara, ou mesmo o amor que perseguia. Sabina já não mais suportava a situação angustiante a que se submetia, pois ela amava e queria Tomás para si porém, ele optara por Tereza. A saída era fazer o que sempre fez: fugir.

de mandado de prisão
de Tereza (mas diz)

2.5- Do mundo fúnebre ao caminho da luz: a morte

20ª cena: Tomás chega à sua casa e encontra uma carta de despedida escrita por Tereza, a qual voltara à Praga. Na carta ela explica que se sente um peso material e psicológico para o marido. A imagem de seu retorno à capital tcheca, a imagem é de controle soviético, a música acelera no encontro de Tereza com a polícia soviética.

21ª cena: Tereza e Tomás caminham pela rua. O clima está chuvoso. Ambos conversam sobre a perseguição sofrida por ele para a assinatura de uma retratação aos soviéticos pela publicação do artigo em que fazia uma analogia entre a moral política vigente em Praga na década de 1968 com a antiga, em que cita *Édipo Rei*. Tomás explica a pressão para que ele assine uma retratação à censura da URSS. Tereza declara seu apoio na resistência de Tomás em assinar. Enquanto caminham há vários passantes trajados de preto, um em particular, andando em sentido contrário observa o casal.

22ª cena: Tereza trabalhando em um bar, um senhor é chamado de excelência por ter sido Embaixador em Viena da tomada soviética. Entra um rapaz no bar e pede conhaque, ela mostra-o a inscrição na parede que proíbe a venda de bebidas alcoólicas a menores. Ao pedir a identidade do moço, ele tenta a agredir verbalmente. No balcão há um senhor que troca olhares com o referido rapaz, posteriormente o adverte e o enfrenta. O moço que a agride sai. Tereza agradece ao senhor que a defende, o qual se apresenta como um engenheiro elogiando-a, em seguida, despede-se entregando um endereço.

23ª cena: Tereza desce uma escadaria e chega a um cortiço, ouvem-se gritos. Ao chegar ao endereço, bate a porta, mas decide voltar. O então engenheiro abre a porta e a

convida para entrar. Tereza assusta-se com a quantidade de livros na prateleira do senhor, um deles *Édipo Rei*. Após buscar café, reaparece e a convida a sentar-se. Enfim, começa a desnudá-la. Tereza diz que não deveria ter ido e olha um cortinado, desconfiando de que há outra pessoa no local. O moço abre as cortinas mostrando que não há e volta a beijá-la. Ela chora e tenta esconder o rosto do senhor enquanto é penetrada.

24ª cena: Tereza olha o lago assustada. Ouve-se um som de tonalidade conspiratória do mesmo compositor tcheco Leoš Janáček *JW 7/8: III*. Objetos bóiam no lago e ela parece estar tonta. Na ponte, avistamos Tomás, o qual vai a sua direção investigando o motivo do estado em que ela se encontra. Tereza diz que quer ir embora, mas Tomás lembra-lhe que seus passaportes foram confiscados. Ela se cala ao passar um homem com vestimentas de espião. Tereza aponta que há uma possibilidade.

25ª cena: Música alegre toca ao fundo. Enfatiza-se o cenário idílico. Pavel, amigo e expaciente de Tomás chega irreverente com Mephisto, seu porquinho o qual é apresentado à Karênin. Tereza e Tomás estão em uma casa simples no pequeno sítio. Tereza, sorridente, serve sopa e pão à Tomás e Pavel. Eles comem e bebem. Os animais de estimação brincam. Pavel enuncia as dificuldades que passam até para conseguir bebida e alertam o casal da dificuldade que enfrentarão, caso queiram voltar. Tomás olha para Tereza e diz que nunca irão embora.

26ª cena: Imagem focada no rosto de Sabina, a qual pensa em algo em uma praia, abre-se um plano geral onde vê-se pessoas, ondas. Ao caminhar a imagem foca em uma onda, em que o olhar da personagem é confundido com o do espectador.

27ª cena: A imagem da cena anterior dilui-se em uma pintura sendo composta por Sabina a ofegar, há um casal de idosos na sala. No reflexo da porta de vidro, Sabina encontra um carteiro e o olha demonstrando intimidade, ao pegar a carta, abre-a apreensiva e assusta-se ao ler o conteúdo. O senhor a pergunta o motivo de seu espanto e ela conta que um casal de amigos faleceu. Enfim, a cena termina com Sabina chorando a morte dos amigos.

28ª cena: Imagem de uma festa, Tereza e Tomás flertam-se. A câmera faz um movimento de *close-up* nos pés do casal. Tomás, com as mãos vendando os olhos de Tereza, levando-a a porta de um quarto o número seis. Eles entram e a porta se fecha.

29ª cena: Ao som de *The Holy Virgin of Frydek*, a câmera posicionada em meio à mata verde apreende a passagem de um caminhão na estrada. Em seguida, aparece através do pára-brisa, uma esmaecida imagem de Tereza, a qual sussurra inauditas palavras para Tomás. Com a câmera já em plano geral, ele responde o quão feliz se encontra. Ao fundo a música dilui-se juntamente com a tomada final.

Assim como Sabina se despedira de Tomás, Tereza também o faz, mas ambas vão embora por motivos diferentes, a primeira pelo fim do romance com Franz e impossibilidade de manter a relação com Tomás, o homem que ama, a segunda por sentir-se traída e por não ter conseguido fixar uma independência material do marido. Tereza, nos momentos anteriores à vida em Praga, conseguiu guardar para trabalhar e assim manter um laço exclusivamente amoroso com Tomás. Em Genebra, apesar das tentativas, não conseguira trabalho e, as fotos da invasão soviética, para ela tão importantes, foram recusadas pelas redações dos jornais suíços.

Somada à conjuntura econômica e necessidade de Tereza de se afirmar como mulher e sujeito social ativo, a fim de consolidar uma narrativa pessoal engendrada em seus princípios, a mesma sofria com a certeza das traições do marido. O conflito ensejado pela exclusividade sexual permanecia. A atitude que a dignificaria era voltar à Praga, pois seu sentimento era de fraqueza como mulher mesmo sendo alguém amadurecida psicologicamente.

No retorno à Praga a aparência da cidade é de estagnação permeada pela presença soviética. Posteriormente, Tomás volta para Praga e reconcilia-se com Tereza. As imagens remetem ao luto com presença de cores escuras, acinzentadas e um clima conspiratório. O artigo escrito por Tomás fora deturpado pela “inteligência” da polícia soviética e o pedido de retratação marca o posicionamento dele e de Tereza contra a lógica repressora da política soviética. Ao caminharem na chuva, o tom melancólico e conspiratório toma conta da cena e sugere que ambos estavam sendo espionados constantemente.

O clima de medo é instaurado na capital tcheca, mas a posição de enfrentamento de Tereza e Tomás adquire força na proporção que são subjugados por isso. O diálogo entre ambos descrito na decupagem da cena 21ª cena, sugere uma piora na situação que

Praga
estagnação

|| cor das
imagens
luto ?
quais ?

se encontram e uma atmosfera conspiratória contrai força, especialmente o episódio ocorrido no bar em que Tereza sempre convicta de suas ações, nega bebida alcoólica a um menor de idade que a agride. A sensação de insegurança e a atitude gentil do senhor que a defende mostra que apesar de consistente em suas ideologias a personagem estava fragilizada pelo controle estatal.

Mas esta fragilidade não estava restrita à esfera externa a vida íntima de Tereza, pois andavam de mãos dadas em um movimento que, apesar da saída de Sabina da cena, a "atuação galanteadora" de Tomás continuava. Tereza trai sua coerência emocional e experimenta o sexo sem amor. Suas lágrimas e tentativa de não ver aquele que consigo sexualiza demonstra o quão perturbador fora aquele momento, ao negar vê-lo, Tereza nega aquilo que não fazer e sentir. Todavia ela sente e faz, usufrui do sexo irrestrito ao casamento e nele encontra prazer. Embora a perturbação de ordem moral e política. A presença do livro que inspirou o artigo mal interpretado pela política soviética e as evidências de que o então engenheiro era alguém a serviço da espionagem soviética.

O universo pertence à Tereza perdera cores fortes e tornara-se demasiadamente esmaecido, inseguro e sem vida. Ela propõe que se mudem da capital tcheca e isto findará a trama de modo particular.

De um cenário sombrio, Tereza e Tomás encontram uma forma alternativa de viver em meio aos entraves perpetrados pela política do governo, como a censura, problemas no atendimento à saúde pública, dificuldade no acesso a mantimentos, entre outros. Deslocaram-se para um sítio vivendo lá da própria subsistência. Inverte-se a apresentação anterior do plano geral, o qual passa a ser composta por cores e uma visibilidade idílica toma conta do cotidiano do casal.

Do outro lado do mundo, uma paisagem natural também acompanha a visão de Sabina, a qual parece pensar nos amigos. Em aparente melancolia pinta as ondas do mar. O estilo de suas obras sempre são mostrados de uma arte realista e inspirada no seu modo de viver, isto é, sua concepção de mundo. Em aparente intimidade com o carteiro lê apreensiva a carta recebida da Europa. Sua imagem desoladora de tristeza pela morte dos amigos, não só solitária espacialmente, Sabina perdera seus únicos referenciais: Tomás, o homem que amara e Tereza, a "rival" que também aprendera a amar. O luto para Sabina transcende à noção da perda, desloca-se para si mesma. O final da trama é infeliz para quem vive.

Mas a dimensão do luto para o casal é inversa. Ambos morrem de uma maneira trágica, um acidente de carro, mas sob uma perspectiva de que a morte adquire um fim

reluzente e comporta toda a felicidade antes não encontrada na vida urbana e turbulências sociais, do sexo casual e da necessidade de reconhecimento como sujeito social.

2.6- Notas sobre a mensagem filmica:

Entendo a narrativa filmica como arte que possui inúmeras formas de representar o mundo, especialmente no dado caso, representação de múltiplas formas de amar, sabemos o quanto ela é capaz de enquadrar imagens não só ficcionais, mas sobretudo, da realidade social. A forma triangular, na verdade transgressora dos códigos sociais não se sustentam. Sabina, aquela que agencia e mantém tal transgressão desiste e foge para outro continente, em seguida os amigos morrem.

Os parâmetros ocidentais e burgueses que conferem a importância da família são de certa forma reificados com o final do filme, o qual revela os efeitos utópicos e mitológicos da sociedade, tratando-se ou não de uma obra de cultura de massa. Nas palavras de Jameson:

[...] a tese de que toda obra de arte contemporânea - seja da alta cultura e do modernismo, ou da cultura de massa e comercial - contém como impulso subjacente, embora na forma inconsciente amiúde distorcida e recalçada, nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora, como naquele que - sentimos em nosso íntimo - deveria ser.⁸¹

A morte do casal e sobrevivência de Sabina são emblemáticos ao reificarem e expressarem as expectativas no *ethos* cristão e burguês, com uma particularidade: o final feliz permanece, mas só é possível na iminência da morte, o qual só é possível ao se isolarem do mundo exterior. Sabina e sua fuga para a América, anterior a morte do casal, expressam a conotação oferecida pelo nome dado ao filme e ao livro.

A leveza de que trata o título demonstra que a maneira de viver sem permanência de laços duradouros esbarra na vontade e concepção moderna e romântica do amor. Sabina não suporta a perda de Tomás e revela seu desejo de estar com ele, mas é rejeitada. Assim como é negado o seu anseio pela relação leve, sem permanência e convivência diária, no momento em que deixa Franz, o qual demonstra tamanha insustentabilidade no enlace sexual efêmero que ela almeja permanecer. Enfim o sexo

⁸¹ JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*, São Paulo, nr. 1, 1994. p. 25.

casual e/ ou episódico não vai de encontro com as percepções contemporâneas. Enquanto os homens são vistos como sujeitos “desejantes” e independentes, as mulheres continuam a ser vistas como objetos a serem possuídos.⁸² //

Outro aspecto importante é que a formação triangular possui um desnível psicológico e concreto. Os lugares sociais de cada um são diferentes. Sabina, enquanto artista tem a possibilidade de movimento a qualquer hora. Tereza, por sua vez, depende das oportunidades, as vezes oferecidas pelos seus “pares” para conseguir firmar-se financeiramente. Tomás, um cirurgião renomado teve as portas abertas para mobilizar-se na carreira. O único empecilho fora a recepção do artigo que publicara em Praga antes da invasão russa, conjuntura histórica responsável pelas mudanças político-espaciais ocorridas ao longo do filme. Os três personagens tinham em comum o amor que construíram, de variadas formatações e maneiras de expressar. //

O amor pós-moderno – se é que devemos classificá-lo em um modelo rígido – vivido pela livre negociação, pelo respeito mútuo, a perda da noção de amor e sexo como complementares, desenlace com a percepção de duração como agente mantenedor da lógica amorosa e uma permissividade complementar à ideia de negociação, sofre embates diante das expectativas do diretor, assim como do sujeito social que consome a película. Mas aquele que lê e recebe a produção cultural não é um agente passivo. // diretor e espectador //

6 [Afinal, se ele requer para si um signo social é porque a recepção acontece antes mesmo do processo de feitura da obra de arte. Mas o trabalho com as teorias que desvelam o caráter ativo dos consumidores, na ótica de autores como Martín-Barbero⁸³ e outros intelectuais serão objetos de futuros trabalhos. //

⁸² BOZON, Michel. *Sexualidade e conjugalidade: a redefinição das relações de gênero na França contemporânea*. Cadernos Pagu. Nr. 20, 2003. p. 153.

⁸³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

Considerações finais

O exame elaborado por meio da análise e a mensagem filmica, cujo objetivo fora identificar transformações na representação do amor no filme *A insustentável leveza do ser* nos mostram que a transgressão, enquanto possibilidade de choque com as normas sociais é vencida. Neste sentido, a leveza é apresentada como insustentável ao deparar-se com o sentimento amoroso legitimado na tradicional relação de casal, sem possibilidade para o sucesso de uma relação triangular.

Este trabalho, porém, não se encerra pelo diagnóstico citado, visto que deve ser ampliado para uma apreensão das relações amorosas na contemporaneidade, a qual consiste também em uma leitura da recepção do filme, para apreender como e quem são os agentes sociais que elaboraram uma visão da película que permita dialogarmos com a mensagem nela presente e os sentimentos causados por esta.

Além de investigar a recepção, ao abordar as formas de amar na dita pós-modernidade, deveremos nos debruçar sobre a questão de gênero, a partir de indagações concernentes às fontes estatísticas sobre casamentos heterossexuais, homossexuais e outros, os quais permitirão, entre outras coisas, identificar com mais afinco a percepção de como o amor é vivido na contemporaneidade. Outra indagação a ser elencada são lutas de classe presentes na ideia que se tem do amor, quem ama, a quem é permitido amar, casar e desfrutar livremente deste sentimento?

Neste sentido, o amor deve ser entendido não apenas como sentimento mas categoria que contempla, como já enfatizado pela investigação da narrativa filmica, expectativas e morais instituídas. Por isto, a conclusão desta proposta de trabalho se dá mais por indagações motivadoras de outros trabalhos que permitam ampliar o espectro relacional entre a História – movimento do homem no tempo – e as maneiras de viver e sentir dos homens que nela caminha.

diagnóstico
como fazer?

quando e onde?

nota-se de lutas de classe?

Referências Bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARENDT, H. *As origens do totalitarismo: totalitarismo, o paroxismo do poder*. Rio de Janeiro: Documentário, 1979.
- AVELAR, Alexandre de Sá. Pós-modernismo e os ataques à História. *Cadernos UNIFOA*, Volta Redonda, Ano III, n. 6, abril/2008.
- ÁVILA, Lazslo A. Psicanálise e mitologia grega. *Pulsional Revista de Psicanálise*. Anos XIV/XV, n. 152/153, 7-18. Disponível em <http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/152_153_01.pdf> Acesso em 01/11/2010.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas: Verus Ed., 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições, 1982.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1986.
- BOZON, Michel. Sexualidade e conjugalidade: a redefinição das relações de gênero na França contemporânea. *Cadernos Pagu*, n. 20, 2003.
- BURCKHARDT, Jacob Christoph. *A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. *Cadernos Pagu*, n. 11, 1998.
- CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CARDOSO JR., Hélio Rebello. *Pragmática menor: Deleuze, imanência e empirismo*. Livre Docência – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Campus Assis, 2006.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa / Rio de Janeiro: DIFEL / B. Brasil, 1990.
_____. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, 5 (11), 1991
- COSTA, Jurandir F. *Sem Fraude Nem Favo: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DUBY, G. "Entre a Pintura e a Poesia: o nascimento do Amor e a elevação da condição feminina na Idade Média". Disponível em <<http://www.ricardocosta.com/pub/amor.htm>> Acesso em 13/04/2010.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1983.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

FROMM, Erich. *A arte de amar*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Ed. Presença, 1984.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*. São Paulo, n. 1, 1994.

_____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro : Graal, 1995.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, v.8, n.12, 2006. Disponível em: www.artcultura.inhis.ufu.br/ArtCultura%2012_knauss.pdf

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

KUMAR ? Le goff ?

PLATÃO, O Banquete. Disponível em
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>> Acesso em
out./2010.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, n. 11, 1998.

ROSSI, Paolo. *Naufraágios sem espectador: a ideia de progresso*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

SILVA, Ângela; FRANÇA, Maira Nani; PINHEIRO, Maria Salete de Freitas. *Guia para a normalização de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses*. 5. ed. rev. e ampl. – Uberlândia: UFU, 2008 (2ª reimpressão).

SÓFOCLES. *Édipo Rei. Antígona*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ZIZEK, Slavoj. “O Espectro da Ideologia”. In: *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Sites Consultados:

<http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/identidade_genero_revisado.pdf>
Acesso em 01/11/2010.

<<http://new.music.yahoo.com/leos-janacek/>>. Acesso em 02/11/2010.

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>>. Acesso em
out/2010.

<http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/152_153_01.pdf> Acesso em 01/11/2010.

< <http://www.ricardocosta.com/pub/amor.htm>> Acesso em 13/04/2010.

<[http://www.cduniverse.com/search/xx/music/pid/1034862/a/Unbearable+Lightness+Of
f+Being,+Film+Score.htm](http://www.cduniverse.com/search/xx/music/pid/1034862/a/Unbearable+Lightness+Of+Being,+Film+Score.htm)> Acesso em out./2010.

<<http://www.zaentz.com/files/filmography.html>> Acesso em out./2010

<<http://cafehistoria.ning.com>> Acesso em out./2010.

<http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/152_153_01.pdf> Acesso em out./2010

<<http://greçantiga.org/arquivo.asp?num=0309>>. Acesso em out./2010

<<http://movies.ign.com/articles/495/495424p1.html>>. Acesso em out.2010.

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:sgVBDg_9R94J:www.fflch.u.br/dh/lemad/%3Fp%3D679+ficha+tecnica+completa+do+filme+a+insustentavel+lev+eza+do+ser&cd=7&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> . Acesso set./2010

<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:tg1len1wUwJ:www.emusic.com/album/Various-Artists-Fantasy-The-Unbearable-Lightness-Of-Being-MP3-Download/10586264.html+In+the+mists+II:+Molto+adagio&cd=5&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em set./2010.

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9BRBzqGJhQYJ:pepsic.bvsalud.org/scielo.php%3Fpid%3DS1415-11382006000100003%26script%3Dsci_arttext+quem+criou+o+complexo+de+electra&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em set./2010.