



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO**

FABIANA MACENO DOMINGOS PEDROLO

**FACES E INTERFACES DO CINEMA DE POESIA: *A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO
SER* E A FORMA LÍRICA DE NARRAR A LIBERDADE**

**CASCAVEL
2018**

FABIANA MACENO DOMINGOS PEDROLO

**FACES E INTERFACES DO CINEMA DE POESIA: A *INSUSTENTÁVEL* LEVEZA DO
SER E A FORMA LÍRICA DE NARRAR A LIBERDADE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para a obtenção do título de Mestre em Letras junto ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado e Doutorado – Área de Concentração: Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

CASCADEL
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas - UNIOESTE)

P413f	Pedrolo, Fabiana Maceno Domingos. Faces e interfaces do cinema de poesia: a insustentável leveza do ser e a forma lírica de narrar a liberdade/ Fabiana Maceno Domingos Pedrolo. --- Cascavel (PR), 2018. 85 f. Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, 2018, Centro de Educação, Comunicação e Letras – CECA, Programa de Pós- Graduação em Letras. Inclui Bibliografia 1. Cinema. 2. Personagens. 3. Cinema de poesia. 4. Lírica I. Silva, Acir Dias. II. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. III. Título. CDD 801.95
-------	---

Rosângela A. A. Silva – CRB 9ª/1810

FABIANA MACENO DOMINGOS PEDROLO

FACES E INTERFACES DO CINEMA DE POESIA – A *INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER* E A FORMA LÍRICA DE NARRAR A LIBERDADE

Essa dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientador

Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Membro Efetivo (convidado)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 26 de fevereiro de 2018

Especialmente para minha mãe, Fátima, meu esposo, Everton e à Sharon, fiel companheira canina de todas as horas. Meu sincero carinho e gratidão pelo suporte e compreensão.

Agradecimentos

Ao profº Drº Acir Dias da Silva por ter me apresentado ao tema, direcionado com maestria o andamento da pesquisa e auxiliado cada etapa do processo de forma tranqüila e esclarecedora. A ele também agradeço pela paciência e compreensão inclusive nos momentos mais angustiantes do percurso, tornando a jornada mais leve e alegre.

Ao profº Drº Antonio Donizeti da Cruz pelas contribuições dadas em cada exposição do projeto e por apontar outros caminhos e referências ampliando a gama de possibilidades.

À profª Drª Marisa Corrêa Silva por ter avaliado de forma minuciosa e pronta e ter sugerido as alterações necessárias tornando a pesquisa mais rica e coesa, sempre de um modo gentil e sábio.

À Universidade Estadual do Oeste do Paraná, que desde a graduação tem me possibilitado dar continuidade aos estudos e, em especial ao Programa de Pós-graduação em Letras, pela oportunidade a mim dada de fazer parte de seu corpo discente e concluir com muita honra mais esta etapa.

A todos que persistem em percorrer as suas metas mesmo diante das adversidades, aqueles que acreditam que é possível aliar ciência e paixão e ainda àqueles que procuram tornar o mundo um pouco mais colorido enxergando-o através da poesia.

“Um dos méritos da poesia, que muita gente não percebe, é que ela diz mais que a prosa e em menos palavras que a prosa.”
(Voltaire)

PEDROLO, Fabiana Maceno Domingos. Faces e interfaces do cinema de poesia – *A insustentável leveza do ser* e a forma lírica de narrar a liberdade. 2018. 84p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma análise da obra cinematográfica *A Insustentável Leveza do Ser* (1987), direção de Philip Kaufman, filme baseado na obra literária homônima, do escritor tcheco Milan Kundera. Partindo de suas personagens principais – Tereza, Tomaz, Sabina e Franz –, foram elencadas as características preponderantes dessas personagens visando um comparativo entre elas no que tange à percepção de liberdade que cada uma apresenta, bem como aos aspectos inerentes ao cinema de poesia presentes nessa produção que auxiliam na construção dos sentidos imagéticos e literários. Para tal abordagem, mostrou-se necessário que se fizessem presentes, no referencial teórico, os autores encontrados na filosofia que conceituam e tratam do tema da liberdade, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, filósofos considerados referenciais no que diz respeito à corrente existencialista, principal norteadora do conceito do termo. Visando verificar a confluência entre literatura, cinema e filosofia, este estudo propõe, sobretudo, a interpretação poética de uma obra cinematográfica, a ampliação dos significados através dos elementos líricos e, ainda, corroborar o entendimento de que os aspectos característicos ao cinema de poesia, tal como propostos por Pier Paolo Pasolini, sejam identificados e reconhecidos mesmo em obras pós-modernas, produzidas muito tempo depois do cineasta, como *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho ou os filmes de Peter Greenway, cujas ideias partem das imagens para o texto e não o contrário. Além de Pasolini (1981), Carlos Melo Ferreira (2004) e Andrei Tarkovski (1998) foram consultados para dar subsídios visando compreender como o campo da poética se constrói dentro das obras cinematográficas.

Palavras-chave: Cinema; Personagens; Cinema de Poesia; Lírica.

PEDROLO, Fabiana Maceno Domingos. Faces and interfaces of cinema of poetry - *The unbearable lightness of being* and the lyrical way of narrating freedom. 2018. 84p. Dissertation (Master of Arts) - Western Paraná State University - UNIOESTE, Cascavel.

Adviser: Dr. Acir Dias da Silva

ABSTRACT

This research presents an analysis of the cinematographic work *The Unbearable Lightness of Being* (1987) directed by Philip Kaufman, a movie based on the homonymous literary work of the Czech writer Milan Kundera. Based on their main characters – Tereza, Tomaz, Sabina and Franz –, the preponderant characteristics of these characters were pointed out, aiming at comparing them in terms of the perception of freedom that each presents, as well as the inherent aspects of the poetry cinema present in this production which help in the construction of the imaginary and literary senses. For such an approach, it was necessary as theoretical reference, the authors found in the philosophy that conceptualize and treat the theme of freedom as Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir, philosophers considered referential about the main existentialist current guiding the term concept. Aiming at the confluence between literature, cinema and philosophy, this study proposes, above all, the poetic interpretation of a cinematographic work, the amplification of meanings through the lyrical elements and also, corroborate so that the characteristic aspects to the cinema of poetry, proposed by Pier Paolo Pasolini, are identified and recognized even in postmodern works, produced long after the filmmaker, such as *Lavoura Arcaica* (2001) by Luiz Fernando Carvalho or the films of Peter Greenway, whose ideas depart from the images to the text and not the other way around. In addition to Pasolini (1981), Carlos Melo Ferreira (2004) and Andrei Tarkovski (1998) were consulted to give subsidies in order to understand how the field of poetry is constructed within cinematographic works.

Keywords: Cinema; Characters, Cinema of Poetry; Lyric.

.

LISTA DE FOTOGRAMAS

- Figura 1 - Pesadelo de Tereza
- Figura 2 - Devaneio de Tereza
- Figura 3 - Tereza nadando na piscina
- Figura 4 - Execução do hino em Praga
- Figura 5 - O olhar de Sabina para Tereza
- Figura 6 - O sentimento de Tereza ao fotografar Sabina
- Figura 7 - Tereza observa o rio
- Figura 8 - Tereza lê na fazenda
- Figura 9 - Cena final 1
- Figura 10 - Cena final 2
- Figura 11 - Manifesto contra a invasão russa
- Figura 12 - Imagem sacra amordaçada
- Figura 13 - Tomas filosofa para Sabina
- Figura 14 - Tereza segura a mão de Tomas
- Figura 15 - Tomas consola Tereza
- Figura 16 - A casa de Sabina
- Figura 17 - A casa de Tereza e Tomas
- Figura 18 - Sabina discute na reunião de exilados
- Figura 19 - Espelho de Tereza
- Figura 20 - Espelho de Sabina
- Figura 21 - Tereza sendo narrada pela câmera
- Figura 22 - Tereza como câmera
- Figura 23 - Tereza reflete sobre fotografar o cacto
- Figura 24 - Tereza no retorno a Praga
- Figura 25 - Tomas brinca com Karenin
- Figura 26 - Tomas contempla os cisnes no lago
- Figura 27 - O sofrimento de Tomas ao eutanasiar Karenin
- Figura 28 - Sabina, o chapéu e Franz
- Figura 29 - Sabina, o chapéu, Tomas e o espelho
- Figura 30 - Os espelhos deixados por Sabina
- Figura 31 - Reencontro de Sabina e Tomas
- Figura 32 - Tereza cheira os cabelos de Tomas
- Figura 33 - Franz e Sabina no trem
- Figura 34 - Cena inicial do filme *Teorema*
- Figura 35 - Odetta em meio à sala
- Figura 36 - Foco 360° no rosto de Odetta
- Figura 37 - Foco 360° no rosto de Odetta 2
- Figura 38 - Tomas durante a cirurgia
- Figura 39 - Tomas observa o jogo de xadrez
- Figura 40 - Tomas com a maçã na boca
- Figura 41 - *Subjetiva indireta livre* em meio ao protesto
- Figura 42 - *Subjetiva indireta livre* em meio ao protesto
- Figura 43 - *Subjetiva indireta livre* (foco facial)
- Figura 44 - A condição emocional de Tereza
- Figura 45 - O cacto como elemento simbólico do sofrimento de Tereza
- Figura 46 - O cacto como elemento simbólico do sofrimento de Tomas
- Figura 47 - Olhar de Sabina no espelho
- Figura 48 - Sabina, o chapéu e Tereza

Figura 49 - Tereza nua entre os espelhos

Figura 50 - Tereza, Sabina e a lareira

Figura 51 - Tereza e Tomas no quarto 6

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
 1 SOBRE O LIRISMO	
1.1 A influência do romance lírico: a subjetividade e a poesia na produção cinematográfica.....	20
1.2 Seria <i>A Insustentável Leveza do Ser</i> um filme lírico?.....	25
 2 APROXIMAÇÕES EXISTENCIALISTAS	
2.1 A obra sob a atmosfera da liberdade.....	33
2.2 O papel feminino e as mulheres no filme.....	40
 3 AS PERSONAGENS	
3.1 A segurança de Tereza: considerações sobre a construção da personagem	46
3.2 O peso da leveza: aspectos da condição de liberdade de Tomas.....	53
3.3 O chapéu: o simbólico na abordagem de Sabina.....	55
3.4 A bagagem de Franz: a personagem como contraponto à liberdade.....	58
 4 CINEMA DE POESIA	
4.1 A origem do termo e seus conceitos.....	61
4.2 Características do Cinema de Poesia em <i>A Insustentável Leveza do Ser</i>	67
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
 REFERÊNCIAS.....	83

APRESENTAÇÃO

Poderia o cinema, dotado de linguagem e técnica peculiares, ser expresso por meio de poesia? É possível sugerir, através de imagens poéticas, significações diversas, sentidos subjetivos e uma visão ampliada da arte cinematográfica? A dissertação “FACES e interfaces do cinema de poesia: *a insustentável leveza do ser* e a forma lírica de narrar a liberdade” é, sobretudo, uma tentativa de mesclar sob, uma mesma análise, o fazer poético e o cinematográfico, no intuito de fomentar a ação estabelecida entre eles. Objetivamos mostrar as percepções acerca da liberdade e como são abordadas por meio de poesia no filme *A Insustentável Leveza do Ser* (1987), de Philip Kaufman.

Partindo do pressuposto de que esse filme é inspirado no livro homônimo de Milan Kundera, em alguns momentos foi necessário que a obra literária fosse consultada para que se considerassem os elementos ausentes no cinema. O tema para esta pesquisa se deu da dificuldade em se encontrar trabalhos realizados sobre o referido autor na área de literatura, principalmente sobre essa obra especificamente. *A Insustentável Leveza do Ser* é, por vezes, associada à filosofia e, embora esta dissertação também traga à tona elementos do campo filosófico para a análise, procuramos salientar a análise fílmica, poética e estética, deixando a filosofia apenas com um tom alusivo.

Ao percebermos o lirismo presente no filme no que diz respeito à relação das personagens com a liberdade, compreendemos que era possível tratar os dois temas, liberdade e lirismo, de forma análoga e, portanto, confluyente. Há, também, na confluência da literatura com outras artes, como com a pintura, com a música e com o cinema, uma vastidão de possibilidades que permitem ao leitor/espectador inferir sobre obras já conhecidas e, com isso, transitar entre as diversas formas artísticas. Cluver (1997) considera a tese da autossuficiência do poema insustentável e acredita estarmos longe de um paradigma que trate o texto como absoluto.

Questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes, o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais. Norman Bryson, entre outros, insiste em que a leitura de textos visuais inevitavelmente envolve referências a intertextos verbais, o mesmo podendo valer para a música, também em sua modalidade absoluta. Tais questões de intertextualidade se preocupam mais com a produção e a recepção do que com os próprios textos: os traços intertextuais que

descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está “no texto”, e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura. (CLUVER, 1997, p. 40).

Assim, para fazer essa relação, lançamos mão do arcabouço teórico que fundamenta o cinema de poesia de Pier Paolo Pasolini e, ainda, dos fundamentos essenciais de liberdade presentes no campo filosófico nos escritos de Jean-Paul Sartre e de Simone de Beauvoir. Para mediar essa relação, Deleuze contribuiu demasiadamente por revelar aspectos inerentes à imagem cinematográfica elementares para a edificação desta dissertação.

Assim, busca-se aqui extrair aquilo de mais subjetivo que a câmera pôde captar a fim de ilustrar a poesia proporcionada por essa obra e, por conseguinte, tecer a trama de significações possíveis apresentadas pelo quadro, montagem e texto que compõem *A Insustentável Leveza do Ser*. Para tanto, entende-se como basilar a análise das personagens, sua construção objetiva e simbólica e, ainda, a forma como elas se relacionam entre si e encaram a liberdade (ou falta dela) nessa diegese¹.

A escolha do filme *A Insustentável Leveza do Ser* se dá, a princípio, com a leitura do romance de Milan Kundera. A obra, notadamente filosófica, despertou um interesse em conhecer as pesquisas já realizadas a seu respeito. Foram encontradas diversas dissertações e teses no mundo todo, muitas das quais relacionando o romance ou o autor à Filosofia. Grande parte desses estudos, inclusive, foi feita dentro da área de Filosofia e priorizando como teoria as elocuções dos autores desse campo do conhecimento. Sobre o filme, nada foi encontrado. Assim, essa ausência deu margem para que uma nova vertente de pesquisa fosse proposta, elencando, além dos aspectos que preveem um viés filosófico, uma abordagem poética, abrindo espaço para a leitura das imagens e do tom lírico, ampliando o leque de possibilidades de sentido.

¹ Palavra de origem grega, *diegesis* (narrativa) foi utilizada em oposição, de modo, aliás, diferente por Platão e Aristóteles, à *mimesis* (imitação); caída em desuso, depois foi ressuscitada Étienne Souriau (1951); retomada em seguida, mas também em dois sentidos diferentes, por Gérard Genette e por Christian Metz, um em narratologia, o outro em filmologia. Metz e seus discípulos (Percheron, Vernet, entre outros) retomam a definição de Souriau: a diegese é concebida como o significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõe): a instância diegética é o significado da narrativa. A “instância representada no filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e, com isso, as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado” (AUMONT, 2012, p. 78).

Dos estudos realizados sobre a obra de Milan Kundera no Brasil, elencamos duas dissertações de mestrado, uma tese de doutorado e um artigo publicado em revista que consideramos mais relevantes. Em outros países existem também várias pesquisas sobre essa obra em diversas áreas do conhecimento, principalmente em filosofia, nas quais se investiga a relação do romance com a questão do mito, do corpo, da verdade, da fidelidade, dentre outros.

Elencamos algumas pesquisas realizadas no Brasil, começando com a dissertação de Krishna de Almeida e Silva, *Por uma 'Poética da Ambivalência': leitura da obra "A insustentável leveza do ser", de Milan Kundera* – 1º/5/2008. Trata-se de mestrado em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (Biblioteca depositária: Biblioteca Universitária e Biblioteca da FALE – UFMG). Nessa dissertação, publicada em 2008, o objetivo é a análise textual e a elucidação dos aspectos narrativos do romance *A Insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera, por meio do conceito de ambivalência. Para isso, trata da incidência desse conceito em alguns autores em Psicanálise e nos Estudos Culturais, em diálogo com os dois campos em sua potencial interseção crítica com a Teoria da Literatura.

Em outra pesquisa, Rosimara Aparecida da Silva, com *Os Signos da Memória em Milan Kundera* – 1º/2/2011, como dissertação de mestrado em Literatura da Universidade de Brasília, no Distrito Federal (Biblioteca depositária: BCE), procurou pensar de que forma as imagens apreendidas pela memória, quando traduzidas pela linguagem, viram signos carregados de significados no processo de criação de Milan Kundera. Para tanto, essa pesquisa se aprofundou na teoria do filósofo Henri Bergson, que apresenta a memória como instância que estabelece a relação entre corpo e espírito e encontra na intuição o caminho para se atingir a interioridade do ser. A hipótese é a de que Milan Kundera se utiliza de suas memórias como base de criação e, tendo na linguagem um meio para revelar o mundo, não fica preso a uma linguagem conceitual fechada, mas se utiliza de uma linguagem que explora a extensão do significado das palavras.

A tese *A Obra Romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan* – 28/11/2013, de Maria Veralice Barroso, no doutorado em Literatura na Universidade de Brasília, no Distrito Federal (Biblioteca depositária: BCE), propôs investigar a atuação da personagem de Don Juan na obra romanesca de Milan Kundera. Para tanto, a autora procurou pelo conjunto dos textos

romanescos como espaço de observação e desenvolvimento das reflexões propostas. Essa pesquisa entende que, no tempo por Kundera denominado “Paradoxos Terminais da Modernidade”, as personagens de Don Juan dialogam com a condição humana constrangida pela ditadura do idílio e direcionada pela atitude lírica. Com o objetivo de procurar entender, de modo mais abrangente e aprofundado, o teor desse diálogo, buscou-se aqui amparo nas proposições metodológicas apresentadas pelos estudos referentes à Epistemologia do Romance. Dialogando com tais orientações e priorizando a discussão estética, inicialmente se procurou traçar os caminhos percorridos por Kundera até tornar-se romancista. Nessa trajetória, buscou-se destacar as influências sociais e culturais no âmbito das transformações efetuadas do poeta ao romancista. Em seguida, tentou-se construir um panorama representativo das opções realizadas pelo autor enquanto romancista, aí destacando a relevância conferida à personagem ficcional. A partir de uma abordagem epistemológica, em um segundo momento, procurou-se pelas relações estabelecidas entre os Don Juans kunderianos com aqueles do passado. O percurso histórico traçado pela pesquisa teve por intuito melhor compreender o quadro de referências com o qual Kundera dialoga, bem como, melhor entender o sentido dessa personagem no interior dos textos romanescos do autor. Enquanto elementos caracterizadores de Don Juan e excessivamente utilizados por Kundera, o riso e o erotismo foram também aqui objetos de investigações. Interligando o estético e o epistemológico a partir de uma perspectiva hermenêutica, buscou-se realizar uma análise dos textos constitutivos de *Risíveis Amores*. A escolha desse livro se deu em virtude de sua condição no conjunto da obra, pois, se aqui se defende que a obra de Kundera é vista como um projeto, na mesma medida se observa que *Risíveis Amores* é a apresentação desse projeto. O presente trabalho de pesquisa compreende ainda essa obra inaugural como um tributo a Don Juan e a partir do qual é possível estabelecer um diálogo profícuo com o todo da obra romanesca de Milan Kundera.

Já no artigo de Vítor Hugo dos Reis Costa, *A Insustentável Leveza do Ser-Para-Si: uma leitura sartreana de Milan Kundera*, publicado na Revista Kínesis, vol. IV, nº 08, de dezembro 2012, páginas 61 a 78, pretendeu o autor explorar brevemente algumas noções centrais do existencialismo presentes na prosa romanesca de Milan Kundera em *A Insustentável Leveza do Ser*, à luz dos conceitos

filosóficos e da especulação fenomenológica de Jean-Paul Sartre em *O Ser e o Nada*.

Esses estudos ajudam a engrossar a gama de pesquisas estrangeiras focadas em Milan Kundera, não somente no romance *A Insustentável Leveza do Ser*, como nos demais escritos do autor. Para Kundera (2009), é perigoso ver na arte apenas um derivado de correntes filosóficas e teóricas, uma vez que o romance precede todas elas. Assim, portanto, embora seja possível fazer essas relações entre literatura e filosofia, não podemos justificar uma pela outra ou reduzir a obra de arte a uma análise puramente sistematizada ou unilateral. Nesse sentido, além da opção afetiva pelo tema, percebeu-se uma necessidade de diversificar o enfoque das pesquisas, buscando, na linguagem cinematográfica, novos olhares alternativos ao romance.

Ao analisarmos uma obra cinematográfica, pautamo-nos nas imagens, mas, mais do que isso, na montagem que se forma a partir da intenção do diretor (escritor). Neste sentido, Pasolini (1981), precursor do cinema de poesia, pontua que, diferentemente da linguagem escrita ou falada, para qual há dicionários de conceitos, não existe um dicionário para imagens, o que acaba por tornar as suas interpretações plurais e indefinidas. Partindo dessa afirmação, compreendemos que a obra fílmica poderia trazer uma subjetividade maior, levando-se em conta, além do roteiro adaptado, a câmera *subjetiva indireta livre*, que traz para dentro das telas, uma percepção mais aguçada, mais próxima, porém, ainda sim indireta dos planos. Para o cineasta, diferentemente do monólogo interior, tão presente na literatura, a *subjetiva indireta livre* no cinema não consegue o mesmo nível de abstração da palavra. Poder-se-ia, entretanto, dizer que ela consegue ser um monólogo interior das imagens.

Para Pasolini,

A característica fundamental da *subjetiva indireta livre* é, pois, a de não ser linguística, mas estilística. Pode definir-se como monólogo interior destituído do elemento conceptual e filosófico abstrato explícito. Isso faz com que a *subjetiva indireta livre* no cinema implique teoricamente pelo menos uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a *subjetiva indireta livre* que instaura uma tradição possível de “língua técnica de poesia” no cinema. (PASOLINI, 1982, p. 146).

No discurso indireto livre na literatura, pouco se distingue a voz do narrador da personagem, pois há uma mescla nos sentimentos e o leitor, por vezes, pode se confundir para compreender de onde parte a narrativa. Geralmente utilizado em romances psicológicos, essa forma de narrar também torna a obra mais subjetiva e introspectiva, por conseguir mergulhar na alma da personagem. O que diferencia essa modalidade literária da *subjetiva indireta livre* do cinema, no entanto, é que a literatura é pautada em palavras e o que elas produzem no leitor, enquanto que, no cinema, formado prioritariamente por imagens – para as quais há uma infinidade de interpretações –, o espectador já não precisa tanto imaginar, posto que ele está vendo a cena. Desse modo, na literatura nos pautamos no imaginário acerca das palavras, enquanto que, no cinema, com sua condição especialmente imagética, pode haver também certa restrição capaz de cercear até onde a significação pode alcançar.

No cinema de poesia há uma preocupação com a participação efetiva do autor através da lente da câmera, que acaba por participar do filme de forma mais visível e atuante, auxiliando para que se amplie a compreensão e interpretação das cenas. Pasolini acreditava em um cinema de prosa e em um cinema de poesia, atribuindo a este último a utilização de uma língua própria: a língua de poesia. Embora sua tese seja veementemente contestada por autores como o cineasta Eric Rohmer (1920-2010), pelo escritor e filósofo Umberto Eco (1932-2016) e também pelo filósofo Emílio Garroni (1925 – 2005), Pasolini defendia um cinema que buscava explorar a metáfora, a ambiguidade, a ampliação dos sentidos e a saída do lugar convencional (KINSKI, 2016, p.108). Os autores supracitados, no entanto, afirmavam que esse ponto de vista difundido por Pasolini não passava de uma “ingenuidade semiótica” que acabava confundindo artefato cultural e realidade natural. O que esses escritores não previam era que muitos analistas recentes consideram Pasolini muito à frente de seu tempo (STAM, 2013, p. 132).

Por isso da relação tão próxima entre o cinema de poesia e o surrealismo, somente o surrealismo parece colaborar com essa busca incessante pela liberdade de criação quase automática e tão veloz quanto o próprio pensamento. Barthes (2004) afirma que essa corrente artística acabou por dessacralizar o papel do autor.

O Surrealismo enfim [...], não podia atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, uma subversão direta dos códigos, aliás, ilusória, porque um código não se pode

destruir, apenas podemos ‘jogá-lo’ -; mas, ao recomendar sem cessar a ilusão brusca dos sentidos esperados (era o famoso ‘safanão’ surrealista), ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor. (BARTHES, 2004, p. 3).

Pasolini dirigiu diversos filmes que partiram do neorealismo italiano e que se caracterizavam como pertencentes ao cinema de poesia cunhado por ele. Além de Pasolini, Luis Buñuel (1900 – 1983), cineasta espanhol e seu contemporâneo, também produziu filmes dentro desses moldes, que repercutiram como um ato de rebeldia e de transgressão frente ao formato cinematográfico considerado tradicional na época. No Capítulo 4 desta dissertação elencaremos alguns filmes que se enquadram nessa categoria.

Nos dias atuais, frente à miscelânea de características que se fazem presentes em uma única obra, é difícil categorizar a produção cinematográfica como pertencente a este ou àquele gênero. Mesmo assim, entretanto, tendo em vista alguns aspectos inerentes ao cinema de poesia, buscou-se, com esta pesquisa, levantar os elementos existentes no filme *A Insustentável Leveza do Ser* que nos permite aproximá-lo das pretensões de Pasolini.

Assim, esta pesquisa procura endossar tanto os sentidos imagéticos produzidos pelo cinema quanto o lirismo impregnado nas significações que os diálogos, as sequências e as mensagens do “não-dito” são capazes de proporcionar. Para que pudéssemos limitar o horizonte do estudo, o tema da liberdade foi utilizado como norte e balizou a análise das personagens do foco narrativo e da diegese.

Sabemos que a analogia entre cinema e literatura é um assunto bastante frequente nos estudos, tanto nas áreas de comunicação, como na de Letras. Acreditamos, entretanto, que a confluência entre o cinema e a poesia pode fortalecer um território ainda pouco desbravado e apresentar novas possibilidades no campo da análise literária e/ou cinematográfica. Nesse sentido, intentamos que esta dissertação possa vir a auxiliar nas conversações entre as produções cinematográficas e a linguagem poética, ampliando o pensamento acadêmico e contribuindo para que novas perspectivas sejam consideradas e alarguem o universo científico das supracitadas áreas.

1 SOBRE O LIRISMO

1.1 A influência do romance lírico: a subjetividade e a poesia na produção cinematográfica

O romance *A Insustentável Leveza do Ser* é dotado de uma narrativa que consegue mesclar tanto uma linguagem filosófica, rica em abstrações e em devaneios aplicáveis facilmente para fora do romance, quanto uma dimensão poética que, pautada na subjetividade das personagens, consegue transpassar a linha imaginária que separa o objetivo do emotivo. O filme, por sua vez, acabou levando para a sua diegese boa parte dessa condição poética, por apresentar uma riqueza de recursos imagéticos capaz de proporcionar ao espectador uma interpretação particular de determinadas cenas.

No romance considerado lírico alguns elementos peculiares à narrativa tradicional prosaica são diferenciados, além da subjetividade expressa através do narrador, na qual “[...] o mundo narrado é o mundo do ‘eu’ [...]”, o discurso acaba por estar completamente impregnado das cores individuais do poeta (TOFALINI, 2013, p.105). O poeta – neste caso trata-se do narrador –, tanto no romance escrito quanto na sua adaptação para o cinema (diretor), é quem acaba por dosar as referências líricas, proporcionando à obra um grau maior ou menor de subjetividade.

No filme *A Insustentável Leveza do Ser*, o que nos permite evidenciar a influência do romance lírico diz respeito ao fato de que, embora narrado em terceira pessoa, a onisciência do narrador o torna parte imprescindível da trama. A câmera, assunto de que se tratará mais detalhadamente no capítulo 4 – também exerce grande importância na forma como são abordadas as cenas e como elas repercutem no espectador, pois é por meio de seu posicionamento, bem como dos recortes destacados por ela que é possível promover um feixe de possibilidades significativas, artefato próprio da linguagem da poesia.

Nesse filme do diretor Philip Kaufman há outro elo que liga a narrativa com a condição introspectiva: são os sonhos e os devaneios protagonizados por Tereza. Eles ganham um grande peso semântico na diegese, por incorporarem os medos e as fragilidades da personagem. Nos fotogramas a seguir (Figuras 1 e 2), podemos visualizar as cenas em que Tereza bate em sua própria cabeça durante o sono ao sonhar sobre uma suposta traição de Tomas (Figura 1). Mesmo sem ter a certeza do

comportamento do marido, Tereza parece intuir o que se passa entre ele e Sabina e é durante o sono que essa desconfiança se manifesta.

O mesmo acontece na Figura 2, em que, mesmo acordada, Tereza visualiza Tomas em meio a várias mulheres nuas. O filme não aborda a relação que Tereza tem com o corpo, mas, no romance de Kundera, há uma explicação para que essa cena tenha sido incorporada ao filme: Tereza tem um trauma oriundo do tempo em que vivia com a mãe, que não permitia que houvesse privacidade em relação ao corpo e, de certa forma, obrigava que Tereza também vivesse em meio a um lar onde não havia pudor nem vergonha da nudez. Tereza nunca se habituou a isso e tinha em mente as várias vezes em que precisava sair fechando as cortinas, pois sua mãe andava nua pela casa. Ao agregar as memórias passadas da mãe às supostas traições de Tomas, Tereza é submersa em uma onda de suposições que a atormentam durante o dia e à noite.

Estando a poesia sempre atrelada ao sonho e ao universo onírico, esses trechos do filme acabam por endossar o tom subjetivo com que se dá a narrativa. Tanto no romance quanto nas telas, criou-se, com essa composição solitária de Tereza, um espaço à parte no qual somente ela está imbuída. Podemos concluir, portanto, que a poética da personagem se faz mediante os conflitos internos que enfrenta.



Figura 1 - Pesadelo de Tereza



Figura 2 - Devaneio de Tereza

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Bachelard (1996) afirma que os sonhos noturnos não nos pertencem e o autor acaba por insinuar que o sonho pode ser premonitório. Nesse caso, o sonho de

Tereza seria apenas um alerta sobre as situações que a personagem já estava enfrentando, mesmo sem o saber:

No sonho noturno, o sonhador padece de uma geometria dura. É no sonho noturno que um objeto pontiagudo nos fere assim que o vemos. Nos pesadelos da noite, os objetos são maldosos. Uma psicanálise que trabalhasse nos dois lados, o objetivo e o subjetivo, reconheceria que os objetos maldosos nos ajudam, por assim dizer, a concretizar nossos "atos falhos". Com frequência nossos pesadelos são coordenações de atos falhos. Fazem-nos reviver vidas falhadas. E como é que a psicanálise, tão abundante nos estudos do sonho desejo, deu tão pouco espaço ao estudo do sonho-remorso? (BACHELARD, 1996, p. 162).

A fim de não levantar debates conceituais, não pretendemos, ao longo deste capítulo, refletir sobre o pertencimento ou não de *A Insustentável Leveza do Ser* à categoria de romance lírico, mas visamos buscar apontar os elementos que o aproximam dessa classe ou, ainda, quais de suas características parecem ter sido influenciadas por ele. Se, no romance lírico, a ligação de ordem emocional da narrativa é dada através das palavras e o que elas provocam no imaginário, os recursos cinematográficos empregados para garantir o tom lírico da obra podem ser oriundos dos artefatos imagéticos, sonoros ou também pelo modo como as palavras são apresentadas. Todos esses elementos nos são fornecidos pelo narrador (câmera) e, em *A Insustentável Leveza do ser*, é possível perceber que esse narrador acaba ocupando o papel de expor os fatos, mas não somente isso, pois ele carrega consigo um fator que nos confunde enquanto espectadores: não conseguimos discernir até que ponto a narração é objetiva ou vem agregada do discurso emotivo, que acaba por tornar a cena mais ramificada de sentidos.

Segundo Tofalini,

Os romances líricos apresentam fios narrativos rarefeitos e a voz que narra, justamente por direcionar o olhar para a profundidade do ser humano – e, nesses casos, geralmente não se trata de seres humanos diferenciados, mas do fundo comum do homem na qualidade de “ser-da-presença” cercado por imensas dores e mistérios – é extremamente interiorizada e, portanto, impregnada de um tom altamente emotivo. (TOFALINI, 2013, p. 121).

Assim, com base nesse pensamento da autora, podemos compreender que, tanto a construção esférica das personagens como a abordagem feita delas por meio do narrador corrobora a hipótese de que há uma forma lírica de narrativa que

podemos encontrar tanto no romance quanto no filme *A Insustentável Leveza do Ser*. Para ilustrar esse apontamento, selecionamos dois fotogramas do filme. O primeiro (Figura 3) mostra Tereza na piscina, imersa na água em um dos momentos nos quais a personagem se martiriza frente às traições de Tomas. Objetivamente, esse plano nos mostra Tereza nadando somente, atividade que já realizava antes mesmo de conhecer o marido; simbolicamente, no entanto, e com o auxílio da trilha sonora de piano ao fundo, conseguimos inferir a angústia sofrida por ela e expressa por meio da cena em que ela se encontra submersa, sufocada pela água.

O segundo fotograma (Figura 4) apresenta um cidadão com um violino sentado sob um monumento histórico de Praga e tocando o hino tcheco de forma quase fúnebre, após um manifesto contra as tropas russas que tomavam o poder naquela ocasião. Esta cena acaba por se tornar simbólica referente à Primavera de Praga, movimento formado por intelectuais tchecos que lutavam contra o autoritarismo e despotismo de Stalin, fato este ocorrido em 1968 e sobre o qual o filme faz referência e, cujas cenas, apresentadas em preto e branco, parecem querer trazer verossimilhança à obra.



Figura 3 – Tereza nadando na piscina, sufocada pela água



Figura 4 – Execução do hino checo em Praga

Fonte: *A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER*, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Vídeo, 1987, 170 min, DVD Color.

Ainda sobre o viés lírico empregado nas imagens, o que dá o tom emotivo, além da escolha proposital da trilha sonora para cada cena, desde as mais lúdicas até as mais dramáticas, é a alusão à condição interna da personagem. Assim, quer nos parecer que cabe ao espectador inferir sobre o real sentido da cena mostrada, tendo ele que atravessar a linha tênue que separa o objetivo do subjetivo, na

tentativa de acompanhar o que se passa na alma dos protagonistas e, com isso, fomentar as suas possibilidades de interpretação. Nesse sentido, e guardadas as devidas proporções, é possível relacionar o filme *A Insustentável Leveza do Ser* aos pressupostos do romance lírico partindo do princípio de que ambos salientam o papel das emoções na narrativa e estas, sem pieguices ou melodramas, são teletransportadas ao espectador, que é quem fará a junção e a analogia necessária para dar sentido ao filme.

Ainda segundo Tofalini, o romance lírico

[...] é regido por um princípio de alteridade (daí a estreita ligação entre o narrador-poeta e o autor, representada por um 'alter-ego'. O poeta-ficcionista-filósofo tenta exprimir o que se encontra na alma do homem. Entretanto, o universo da narrativa se mostra incapaz de expressar toda a subjetividade humana. Torna-se imprescindível a utilização de uma linguagem altamente poetizada, para que, então, as palavras se revistam de conteúdos simbólicos e possam surgir, renovadas, do interior humano, para espriarem-se, no texto, em vagalhões de sugestões. (TOFALINI, 2013, p.122).



Figura 5 – O olhar de Sabina para Tereza



Figura 6 – O sentimento de Tereza ao fotografar Sabina

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

As Figuras 5 e 6 exemplificam como uma cena sem nenhum diálogo pode proporcionar as condições para o desvelamento da personagem em suas formas mais introspectivas. Na primeira, Sabina, ao ser fotografada por Tereza, observa a situação emocional da jovem pela lente da câmera e consegue, através de seu olhar, transmitir toda uma compaixão pela sua rival. A sequência dramática, na qual Sabina é mostrada completamente nua, parece distorcer uma realidade na qual é

Tereza que se despe para a amante de seu marido, deixando totalmente transparente a sua fragilidade, assim como a Figura 6 apresenta ao espectador.

Essa cumplicidade não é dada de forma objetiva, mas construída ao longo da diegese e é com base nisso que é possível considerar a expressão poética da obra, que amplia os sentidos ao se aprofundar na alma das personagens. Na construção dos significados, as imagens mostram-se suficientes e independem de palavras, de legendas ou de descrições, bastando somente ao espectador a interpretação de cada cena. A condição poética do filme se dá, portanto, não sobre *o que* a obra em si aborda, mas em *como* ela aborda, uma vez que retratar o evento é parte considerável, tanto do filme quanto do romance, mas elevá-lo a um nível de poesia requer ao diretor uma sensibilidade mais aguçada.

1.2 Seria *A Insustentável Leveza do Ser* um filme lírico?

A poesia, como possibilidade de transcender o mundo do palpável, não se refere ao gênero propriamente dito, mas a uma forma particular de interpretar e de apresentar o mundo. Nesse sentido, a poética se encontra em muitos lugares, inclusive do cotidiano, sob um aspecto alusivo ou ainda pautada na fuga da lógica linear dos fatos, ampliando o horizonte de percepção.

O cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986) propunha o papel do cinema para além da representação pura e simples. Para ele, uma cena no cinema que se fixe exclusivamente no fato de narrar, de forma mecânica e pontual, não atinge o grau poético que poderia atingir:

Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões da vida? É evidente que sim; na verdade, a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, é ser o veículo de tal comunicação. E claro que tal reprodução de sensações da vida não constitui um fim em si mesma, mas pode ser justificada esteticamente, tornando-se assim o meio de expressão de ideias sérias e profundas. Para ser fiel à vida e intrinsecamente verdadeira, uma obra deve, a meu ver, ser ao mesmo tempo um relato exato e efetivo de uma verdadeira comunicação de sentimentos. [...] Isso representa um trabalho adicional por parte do diretor, e implica material suplementar acrescentado ao roteiro. (TARKOVSKI, 1998, p. 22).

Assim, se a poesia é um modo específico de linguagem que tanto pode empregar palavras, como ideias, sons e ritmos, então, ao agregarmos a esse

contexto também um recurso visual proporcionado pelo cinema através da imagem, concatenamos, em um único meio, subsídios suficientes para a constituição de um filme poético. Entretanto, se o cinema já possui a sua própria poética, de que forma a poesia, em seu conceito mais clássico, poderia se manifestar a ponto de estar efetivamente presente no filme?

Um filme pode ser considerado lírico quando se apresenta de forma subjetiva, particular, quando se preocupa em abordar a condição interna das personagens e utiliza o seu recurso maior – a imagem – de forma metafórica, conseguindo, com isso, ampliar os significados de cada cena. Assim, é possível considerar que as cenas apresentadas estão impregnadas de uma atmosfera para além da imagem, levando em conta o valor emotivo aplicado a elas.

Desse modo, o que contribui para que o cinema por si só já esteja atrelado à poesia é o fato de estar imbuído da condição metafórica aliada ao universo interno das personagens. Se a natureza do cinema já é, em sua essência, permeada pelo lirismo, um filme poético endossa essas características, deixando-as claras ao espectador.

Nada, no filme, é apenas o que parece, aparece a uma primeira visão. O filme reinventa-se quando se reinveste a partir de uma experiência diferente, geradora de uma visão nova que recobre, completa a primeira. Confirmadas ou infirmadas as primeiras impressões, os filmes recompõem o humano, a vida, recortam-nos no tempo, afectam-nos e afeiçoam-nos, projectam-nos para imaginários pessoais e para imaginários colectivos, e assim agarram-nos para logo de seguida nos largarem. E cada novo filme vem desenvolver, completar, sem nunca concluir verdadeiramente, uma determinada visão do mundo [...]. (FERREIRA, 2004, p. 22).

No romance *A Insustentável Leveza do Ser*, o tom lírico é dado mediante o papel imprescindível do narrador e a sua informalidade, que consegue aproximar o leitor constantemente com colocações similares a uma conversa comum entre amigos. Com essa postura, o narrador consegue implicar uma subjetividade nos fatos narrados, preparando o leitor ao contextualizar as personagens externa e internamente. Ele não pretende convencer o leitor da veracidade da história, entretanto dá indícios memorialistas que o induzem a acreditar que a narrativa tenha acontecido de verdade. Assim, o narrador do romance se porta como um elo que apresenta os fatos de forma muito mais subjetiva que objetiva.

Há muitos anos penso em Tomas. Mas foi sob a luz dessas reflexões que o vi claramente pela primeira vez. Eu o vi de pé, diante de uma janela de seu apartamento, os olhos fixos na parede do prédio defronte, do outro lado do pátio, sem saber o que fazer. (KUNDERA, 2008, p. 11).

Já no cinema, sem o recurso verbal, caberia ao diretor conseguir meios de levar para as telas a mesma sutileza narrativa que o narrador do romance conseguira com as palavras. Com uma trilha sonora bem escolhida e colocada e posicionamentos adequados de câmera, no filme é possível visualizar essa proximidade com a poesia mediante o uso elaborado desses elementos. A pouca verbalização das personagens também parece conseguir imprimir um tempo de pausa e de contemplação diante dos fatos, que, tendo como mediador somente a câmera, precisam do auxílio da música de fundo, bem como da interpretação do espectador, para se fazerem entender.

Desse modo, a narrativa cinematográfica, tal qual o romance, cujo mote se funda em questionamentos filosóficos, possui momentos contemplativos que permitem a introdução poética na sua diegese.

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. (TARKOVSKI, 1998, p. 139).



Figura 7 - Tereza observa o correr do rio



Figura 8 - Tereza lê na fazenda

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Nas Figuras 7 e 8, assim como em diversos outros trechos do filme, existem tomadas que duram muitos minutos sem que se pronuncie uma palavra sequer. Apenas com um fundo musical condizente com a atmosfera do contexto, cria-se, com essa “lacuna verbal”, uma liberdade de interpretação que, sendo proposital ou não, contribui para que se aproxime ainda mais essa escolha cinematográfica do campo da poesia. Partindo do pressuposto de que a poesia é muito mais complexa que a prosa, essa coesão entre as duas vertentes tem por consequência uma obra mais rica em elementos para a análise e, sobretudo, mais aberta e menos “engessada” no que tange à interpretação.

Sobre a capacidade da poesia, Paz afirma que

Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: a imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte. (PAZ, 1982, p. 27).

Em algumas cenas, o filme traz à tona elementos que, segundo a simbologia de Gaston Bachelard (1884-1962), fomentam as significações da diegese. A Figura 7, por exemplo, apresenta um instante de contemplação de Tereza defronte ao rio que corta a cidade. Nesse momento, a personagem parece submergir frente às incertezas que carrega, ao medo de ter sua traição a Tomas descoberta e ao receio de estar sendo monitorada pelos comunistas. O dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos de Alvarez Ferreira (2013) prevê que esse ato de contemplar diz respeito ao desejo humano de ver.

O lago, o tanque, a água dormente nos detêm em suas margens. Ele diz ao querer: não irás mais longe; tens o dever de contemplar as coisas diferentes, coisas além! Enquanto corrias, alguma coisa, aqui, já, olhava. O lago é um grande olho tranqüilo. O lago recebe toda a luz e com ela faz um mundo. Por ele, já, o mundo é contemplado, o mundo é representado. Também ele pode dizer: o mundo é a minha representação. Junto do lago, compreende-se a velha teoria fisiológica da visão ativa. Para a visão ativa, parece que o olho projeta a luz, que ele próprio ilumina suas imagens. Compreende-se então que o olho tenha vontade de ver suas visões, que a contemplação, seja também ela, vontade. (L'eau et les rêves. p. 41). Nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação não é, pois, uma *Einfühlung* imediata, uma fusão desenfreada. É antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos.

Permite-nos ficar distantes diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver [...] (L'eau et les rêves. p. 71) (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 47).

Essa contemplação, aliada à ausência de ruídos ou de falas, faz com que essa cena se amplifique e ganhe dimensões profundas da condição interna da personagem. Há, na pouca verbalização dessas cenas, uma priorização do silêncio que, aliada à força das imagens, acaba ganhando impacto visual. Para Orlandi (2007, p. 31), “[...] o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou, melhor: no silêncio o sentido é”.

O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre por entre as tramas da fala. [...] O silêncio, mediando as relações entre linguagens, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras. (ORLANDI, 2007, p. 32-37).

Nessas tomadas, em que não há diálogos, apenas um fundo musical, o papel da música aliada às imagens é que torna possível a construção poética do enredo. Ramos (2012, p. 20) entende que a ausência de música numa sequência de imagens causaria estranheza ao espectador: “A música nos embala na decolagem para o ‘estar-lá’ do sujeito-da-câmera, tornando mais fácil retirarmo-nos de nossa forma de estar na circunstância da fruição”. Desse modo, é compreensível que a composição estabelecida entre a imagem e a música acabe por completar a ambientação lírica que a diegese se propõe a criar. Construindo uma ligação direta com o emotivo, o filme, quando prioriza longas tomadas sem a necessidade do diálogo, consegue atingir um grau de profundidade sensorial mesmo nas cenas consideradas sem apelo emocional: “O silêncio não tem voz, não fala, mas diz uma imensidão que é preciso decifrar com a grandeza e a profundidade de que um ser tonificado pelos sonhos é capaz de fazê-lo” (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 180).

Quando não há o silêncio absoluto em *A Insustentável Leveza do Ser*, a música auxilia a atmosfera introspectiva, oscilando do drama para o cômico, atmosfera em que a música também ganha um tom divertido. Esse recurso é deveras importante e torna o correr da narrativa muito mais fluido. Assim, a música

ajuda a trilhar a estrada que o espectador deve seguir ao assistir ao filme, contribuindo para a construção dos sentidos.

A música dá corpo e sentido à trajetória do movimento, que, muda, permanece incompleta e suspensa no ar. Preenche a indeterminação do acontecer em seu modo de evoluir, às vezes ameaçador, recheando-a de emoções miméticas. Assistir a um filme mudo sem música, se não for uma experiência profissional, é algo intolerável. Qualquer música que esboce um estado emocional pode servir de apoio, como bem indica o pianinho básico presente nas sessões de cinema mais precárias, tão banal quanto necessário. (RAMOS, 2012, p. 21).

Nesse sentido, em algumas situações, a música auxilia a compreensão do enredo de *A Insustentável Leveza do Ser* por insinuar as cenas posteriores, preparando o espectador para o que vem a seguir. Isso é perceptível principalmente nos momentos em que Tomas está prestes a flertar com alguma mulher ou a trair efetivamente Tereza. Nessas cenas, a música lúdica ao fundo, tocada em alegres notas de piano, denota as intenções da personagem e contribui para que o espectador já anteveja o que está por vir. Os efeitos sonoros, nesse caso, independem da verbalização das personagens, bastando somente, à música e a algumas insinuações das personagens, o papel semântico da diegese.

Ainda sobre a atmosfera de poesia, é relativamente difícil analisar empiricamente questões da ordem do sensível, mas algumas perspectivas adotadas pela posição da câmera parecem querer enfatizar o tom lírico presente no filme: dentre elas está a cena final, que, explorando uma estrada rural arborizada sob forte chuva e neblina, ambienta o espaço de morte dos protagonistas.



Figura 9 - Cena final 1



Figura 10 - Cena final 2

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Ganhando uma nuance cada vez mais esbranquiçada, o filme se encerra com uma forma bastante poética de mostrar a passagem das personagens, e torna-se mais emotivo quando tem como frase final dita por Tomas: "- Estou pensando em como sou feliz".

Assim, quando evocamos a "linguagem poética" como predominante em *A Insustentável Leveza do Ser*, estamos nos referindo aos casos em que o sentido amplo se sobrepõe à imagem pura e simples ou, ainda, em que se priorize o caráter harmonioso, rítmico e sensível em detrimento do denotativo. Ferreira (2004, p. 357) afirma que "[...] existem filmes e autores em que o nível poético assume uma função determinante, estruturante, quer a nível de imagens, quer a nível de sons, incluindo a palavra". No filme em questão, conseguimos ressaltar pontos consideráveis em que a poesia pode ser encontrada dentro da prosa por estabelecer um vínculo muito perceptível com a condição interna, tanto das personagens quanto dos espectadores.

Há uma polissemia que aproxima *A Insustentável Leveza do Ser* da poesia quando o enredo é projetado de modo a propiciar de forma subjetiva várias interpretações, fator um pouco mais raro em uma narrativa clássica e linear. Ao expor ou evocar algum sentimento ou ideia de forma particular, o filme acaba por induzir o espectador à reflexão, pois não lhe é dada a informação direta, mas, sim, a abstrata. Sobre isso, Pignatari assevera que

Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando ideias, ele está transmitindo a qualidade do sentimento desta ideia. Uma ideia para ser sentida, não somente para ser entendida, explicada, descascada. (PIGNATARI, 2011, p. 8).

Desse modo, diferentemente de uma obra pautada no objetivo, *A Insustentável Leveza do Ser* parece planar sobre um enredo denso de um conteúdo emotivo calcado na forte caracterização das personagens, que se mostram, sobretudo, passionais e, conseqüentemente, imprevisíveis. É na ambivalência de Tereza, frágil e forte, e de Tomas, de espírito livre, mas resoluto nos seus princípios; bem como de Sabina, intempestiva para se envolver e arredia para se manter na relação, e de Franz, passional e rígido, que a diegese é tecida e engendrada ao espectador. Há uma preferência por personagens jovens na escolha de Kundera. Isso acaba por auxiliar o fato de que há, na respectiva caracterização, uma

facilidade em se aliar a condição transgressora ou ambígua à imaturidade da juventude.

Sobre esse fato, Ricard (2003), vê que é nessas personagens que o autor consegue elencar o maior número de problemáticas e se posiciona da seguinte maneira:

Indeed the basic situation of immaturity is precisely one of these possibilities, or rather, it is a situation all the richer in unexplored human possibilities because of the fact that is eclipsed by tons of poetry, or lofty ideas, and of soothing images.² (RICARD, 2013, p. 78).

Neste sentido, é possível dizer que o cinema, em especial o que prioriza a poesia, possui um modo de apresentar as personagens, o enredo e o próprio cenário peculiar, pois nos fornece, através das imagens, condições de interpretações variadas tendo como narrador, muitas vezes, somente a câmera. Com o auxílio do narrador/autor/câmera se desvenda as nuances das personagens de modo a personificar de um modo poético, a sua estrutura. Neste filme, é possível visualizarmos o que Bakhtin (2002) descreve como “mundo ideológico próprio”. Segundo ele é por meio da ação e da palavra do herói que se cria a sua concepção de mundo. E quando o autor não permite que a personagem possua um discurso direto, é por meio da sua descrição que a personagem se concebe carregando o discurso do autor (BAKHTIN, 2002, p. 137). Assim, quando explorarmos no capítulo 4 sobre o Cinema de Poesia, poderemos elucidar com maiores detalhes sobre a voz do autor que ecoa através das personagens.

² De fato, a situação básica da imaturidade é precisamente uma dessas possibilidades ou, melhor, é uma situação mais rica em possibilidades humanas inexploradas por causa do fato de ser eclipsada por toneladas de poesia ou de ideias elevadas e de imagens suaves (Tradução nossa).

2 APROXIMAÇÕES EXISTENCIALISTAS

2.1 A obra sob a atmosfera da liberdade

Quando aludimos à filosofia existencialista estamos nos referindo àquela que trata da análise do homem particular, do ser individual e, no que tange especificamente ao pensamento defendido pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre, a relação que propomos entre o filme *A Insustentável Leveza do Ser* e as características do existencialismo sartreano diz respeito restritamente à liberdade e a como ela está intrinsecamente ligada a uma questão de escolha.

Para Sartre, o existencialismo ateu³ que ele preconiza prevê que o homem existe primeiro, surge no mundo e só depois se define. Dessa forma, segundo essa doutrina, não existe possibilidade de um determinismo prévio, tampouco se entende que a condição humana seja imutável ou dependente de fatores externos que não suas próprias decisões.

O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer a partir da existência, como se quer e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele se faz. Esse é o primeiro princípio do existencialismo. É isso também o que se denomina subjetividade, e esse é o termo pelo qual nos criticam. [...] o homem é, antes de tudo, aquilo que projeta vir a ser, e aquilo que tem consciência de projetar vir a ser. (SARTRE, 1996, p. 19).

Podemos dizer que a atmosfera dessa teoria sartriana envolve a diegese de Philip Kaufman por permear as relações humanas estabelecidas, tanto das personagens entre si, quanto delas com o ambiente no qual estão inseridas. A postura que apresentam endossa o fato de estarem sob a influência de seus próprios atos, o que estabelece certa autonomia das personagens, que enfrentam as consequências de suas deliberações de um modo bastante consciente. Quando dizemos que estamos tratando exclusivamente do que se refere à liberdade em Sartre, não excluimos fatores que representem, na obra cinematográfica, também a falta de liberdade. Como veremos nos próximos capítulos, nem todas as personagens preconizam ou usufruem de liberdade latente, mas, mesmo assim, é

³ Sartre não acreditava em Deus e defendia que o destino do homem dependia somente dele mesmo: “O existencialismo ateu que eu represento é mais coerente. Ele declara que, mesmo que Deus não exista, há pelo menos um ser cuja existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por algum conceito, e que tal ser é o homem ou, como diz, Heidegger, a realidade humana” (SARTRE, 2014, p. 19).

possível perceber que mesmo estas estão imbuídas de uma responsabilidade própria de quem acredita estar com o encargo de optar por um caminho ou outro e que isso, por sua vez, já estabeleceria uma postura existencialista.

As personagens do filme são, *a priori*, referenciais entre si. Isso significa dizer que a forma como agem, embora independentes, constrói uma corrente que alicerça a relação com as demais. Convém dizer que até mesmo Tereza, cuja existência só parece ter sentido após encontrar Tomas, se mostra resoluta em todas as atitudes que toma. Assim, pressupõe-se uma atmosfera existencialista até mesmo onde ela não se configura de forma nítida, mas entremeando as situações que acometem as personagens. Para Sartre (1996), quando um homem escolhe para si, automaticamente está escolhendo para todos os homens. Desse modo, no filme *A Insustentável Leveza do Ser*, essa condição é perceptível, uma vez que a ação de uma personagem acaba por desencadear reações nas demais, como um “efeito dominó”, mesmo que elas nem tenham uma consciência plena disso.

O professor Vitor Hugo dos Reis Costa (2012), em sua análise acerca do romance de Milan Kundera, já relacionava as ideias do escritor com a filosofia sartreana. Ao conceituar brevemente a teoria de Sartre em seu artigo intitulado “A insustentável leveza do ser-para-si: uma leitura sartreana de Milan Kundera”, Costa expõe, de forma clara e objetiva, o que seria a liberdade para o filósofo francês:

A indeterminação da consciência – e, portanto, da condição humana – é a chave a partir da qual é possível entender o conceito sartreano de liberdade: indeterminada e indeterminável, a condição humana escaparia à qualquer tentame de determinação. Esta é uma das razões pelas quais o existencialismo produziu polêmica em torno de si: ao afirmar a condição humana como inalienavelmente livre, Sartre liberta, de um só golpe, a realidade humana das garras de qualquer determinismo possível. Nem mesmo Deus seria capaz de produzir efeitos em um âmbito da realidade que é totalmente caracterizado por ser pura e imprevisível espontaneidade. (COSTA, 2012, p. 64).

Outro ponto que aproxima o filme do existencialismo diz respeito à própria relação estabelecida entre o peso e a leveza, relação que, assim como no título da obra, se mostra contraditória. Simbolicamente, a leveza representaria a liberdade, que, sendo um fardo, tornar-se-ia difícil de sustentar, principalmente por Tomas e por Sabina, personagens que mais se apresentam incapazes de serem comandados. Além disso, percebe-se que as personagens tendem a aceitar as

consequências de suas ações de forma serena, sem a culpabilidade peculiar de quem comete erros ou não recebe em contrapartida a solução desejada.

Nesse sentido, é possível perceber que a construção das personagens se dá contradizendo o que poderíamos esperar dos heróis tidos como clássicos. Segundo Bakhtin (1997), a culpa faz parte do caráter no herói clássico, mas não uma culpa moral, e sim uma culpa da existência. Para o autor, a culpa trágica situa-se inteiramente no nível dos valores do dado-existência e é imanente ao destino do herói. Essas características não estão presentes, pelo menos não de forma evidente, nas personagens de *A Insustentável Leveza do Ser*, pois tanto Tereza e Tomas, quanto Sabina e Franz, não carregam consigo o fardo das decisões que tomam, tampouco removem as falhas que possuem. Isso nos permite dizer que aceitam e contornam o destino de forma a não considerá-lo nem castigo nem presente, apenas como uma condição a ser enfrentada.

Mediante essa filosofia de vida, as personagens parecem adotar cada qual a sua liberdade de acordo com cada escolha que fazem, pois essa possibilidade de escolha é que torna a liberdade vigente e sem escusas. João da Penha traduz, no livro *O que é Existencialismo*, o pensamento essencial de Sartre:

Se o homem é totalmente livre, é, conseqüentemente, responsável por tudo aquilo que escolhe e faz. Não há desculpas para ele. O sucesso ou fracasso de seus atos são obra sua; não lhe é permitido culpar os outros ou as circunstâncias pelos seus erros. Livre, está vedada ao homem a autoindulgência. (PENHA, 2014, p. 63).

Partindo desse pressuposto, ao analisarmos superficialmente o enredo, somente as personagens Tomas e Sabina parecem estar dispostas a vivenciar uma postura existencialista, relegando a Tereza e a Franz um papel de coadjuvantes no que tange à busca pela liberdade. Entretanto, não demora, no decorrer da narrativa, a percebermos que as demais personagens também se configuram por esse viés, pois estão imbuídas pela consciência de escolha e suas consequências a partir disto. O quarteto amoroso só parece ser possível mediante a convivência do conjunto, que, tem em Tomas e Sabina, os norteadores das relações.

Outro ponto latente sobre o enredo diz respeito à guerra apresentada no romance: com a iminência da invasão russa sobre a República Tcheca, a repressão e o impedimento da liberdade de expressão são mostrados de forma bastante evidenciada, com as cenas mais fortes apresentadas em preto e branco e sob uma

trilha sonora bastante peculiar. A guerra, nesse ponto, parece servir como ponto de coesão entre as vidas das personagens, coesão que culmina em um único objetivo: a liberdade.



Figura 11 – Manifesto contra a invasão russa



Figura 12 – Imagem sacra amordaçada

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Os fotogramas acima apresentam as cenas em que Tomas e Tereza se encontram em meio ao manifesto popular que contrariava a entrada das tropas russas em Praga. Mostradas em preto em branco, sem diálogos e sob uma trilha sonora dramática, as imagens evocam uma luta contra a opressão – luta objetiva, quando do enfrentamento físico entre militares e civis, e luta simbólica mostrada por meio das imagens de estatuetas sacras amordaçadas e vendadas. Essas tomadas têm papel fundamental no filme, pois trazem elementos que auxiliam o enredo de forma a endossá-lo. Nesse ponto não se trata somente da liberdade das personagens em particular, mas de toda uma nação. Sobre a importância da imagem no cinema, Guéron (2011) afirma que

Antes, no cinema da imagem-movimento, as imagens apareciam nos filmes em função da narrativa da história: da trajetória percorrida pelas personagens dos filmes. Agora, no cinema da imagem-tempo, as imagens parecem ter vida própria, rompem a independência das histórias que se pretendiam fechadas, e trazem outros sentidos possíveis. Isso significa que as imagens agora “falam”, como se fossem também personagens dos filmes, interrompendo as narrações e liberando, a partir de si, descrições, pensamentos e leituras. (GUÉRON, 2011, p. 22).

Nesse sentido, é com a guerra e suas questões subjacentes que se torna possível elencar alguns elementos cruciais das personagens, pois somente nessa atmosfera bélica algumas nuances são perceptíveis, principalmente em Tomas e em Tereza. Tomas, por se revelar resoluto e cheio de princípios em seu posicionamento em relação aos russos, e Tereza, que se despe de sua fragilidade, registrando sem medo as cenas do confronto militar, enfrentando a coação da ditadura. A partir daí conseguimos perceber, com maior clareza, pinceladas de existencialismo na diegese, endossando o que enfatiza a teoria sartriana:

[...] o existencialista diz que o covarde se faz covarde, e o herói se faz herói. Existe sempre uma possibilidade para o covarde deixar de ser covarde e para o herói deixar de ser herói. O que determina é o engajamento total e não é um caso particular, uma ação isolada, que engajará totalmente. (SARTRE, 2014, p. 33).

Há, nas personagens de Kundera, um misto de autenticidade e de angústia, próprios da filosofia de Sartre. Especialmente em Sabina e em Tomas é perceptível a consciência que ambos têm em relação às atitudes que tomam, ou seja, estão plenos por firmarem um acordo tácito entre o que escolhem e o resultado que virá com suas escolhas. Por estarem condenadas à liberdade, as personagens não nutrem remorso nem condicionamentos, pois assumem as consequências dessas escolhas de forma serena, quase natural. Na cena esboçada pelo fotograma a seguir, Tomas dialoga com Sabina sobre o seu relacionamento com Tereza:



Figura 13 - Tomas filosofa para Sabina

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Tomas: - Você acha que estou fazendo uma bobagem?... Talvez... Como posso saber?

Sabina: - Está falando sobre o quê?

Tomas: - Tereza. Se eu tivesse duas vidas, em uma a convidaria para ficar em casa e, na segunda, eu a chutaria para fora. Aí eu faria a comparação para saber o que era o melhor a ser feito. Mas só vivemos uma vez. A vida é tão leve. É como um contorno que nunca podemos preencher ou corrigir para melhorá-lo. É assustador.

Nesse trecho, a fala do protagonista esboça a forma como vê e leva a vida, de forma simples e categórica. Como já mencionado, a personagem tem consciência de que as suas escolhas determinam o desenrolar das situações, mas assume os riscos de forma serena, como quem está sempre disposto a arriscar para ver até onde pode chegar, seja em algo positivo ou não.

Sartre esboça o existencialismo como a possibilidade de se extrair do ser humano qualquer evidência de determinismo, dando condições para que qualquer um seja o que se dispuser a ser. Sob a égide do próprio livre-arbítrio, caberia a cada ser, de forma individual, estabelecer a sua postura no mundo. Nesse sentido, conseguimos ver em Tomas, especificamente, um não-condicionamento bastante peculiar, que o faz inclusive deixar de exercer a sua profissão de médico, para não se submeter às exigências da ditadura russa.

Desse modo, *A Insustentável Leveza do Ser* se constitui de forma a quebrar alguns paradigmas, assim apresentando certa rebeldia, o que acaba por transgredir algumas regras que possam estar previamente estabelecidas no imaginário de algum espectador desavisado. O filme é, sobretudo, surpreendente, por ir ao encontro com o inesperado, como na cena em que Tereza diz a Tomas que sabe de suas amantes e as aceita ou quando Sabina, ao saber da separação de Franz, em vez de estar feliz por tê-lo só para si, foge dele. Esses pequenos detalhes tornam a trama mais complexa e intrigante, dando ao espectador, a cada cena, a possibilidade de inverter a sua percepção.

Ao apresentar uma nova alternativa ao previsível, o filme parece ter o poder de quebrar com clichês que podem delimitar tanto a diegese em si quanto as infinitas interpretações que dela se originam. Sobre isso, Guéron (2011) vê a definição de clichê deleuziana

[...] como uma espécie de imagem-lei, de imagem-moral, que age como um mecanismo padronizador e determinador de valor, e veremos o cinema num jogo de criá-las e desconstruí-las. Um jogo,

portanto, em que o cinema tanto se afirma como um dispositivo de poder que limita e esvazia o pensamento, quanto se afirma como uma notável potência do pensamento na medida em que nos ajuda a identificar os problemas da realidade e da vida e a produzir novas possibilidades para estas. (GUÉRON, 2011, p. 14).

A Insustentável Leveza do Ser rompe com vários paradigmas e o próprio viés existencialista e humanista sob o qual podemos interpretá-los já se mostra transgressor ao dar subsídios para que seja possível ampliar os sentidos evocados pelas mensagens – tanto as imagéticas quanto as dialogadas. Analisando os planos, a própria *subjéctiva indireta livre* – assunto a ser aprofundado no Capítulo 4 desta dissertação – parece auxiliar na composição do cenário propício para que tomemos como diretriz e/ou referência essa corrente filosófica. Assim, podemos entender que esse filme endossa a ideia central de que o cinema pode ser desconstrução. Para Cabrera (2005), o cinema se torna interessante justamente pelo surpreendente, pelo extraordinário, mesmo quando esse extraordinário é o absolutamente cotidiano e, para o autor, não existem filmes totalmente lógicos, concludentes ou fechados.

Ainda sobre a atmosfera existencialista, *A Insustentável Leveza do Ser* apresenta, tanto na construção das personagens, como na tessitura da diegese, uma fuga ao convencional, o que nos possibilita coser a sua vertente de liberdade com a linguagem poética que é empregada. Convém dizer que a essência dessas personagens só é obtida mediante o decorrer dos fatos. Logo, somente a sua existência pouco ou em nada pode determinar a sua essência ou a sua sina, estabelecendo aí um percurso totalmente livre, cujas decisões tomadas é que acabam por definir qualquer resultado.

Nos primórdios, tendo sido associado ao negativo, feio e repulsivo, o existencialismo emergiu como algo extremamente nocivo, pois estava ligado ao lado ruim da vida humana (SARTRE, 1996, p.16). Desse modo, o pensamento de Sartre parece ir de encontro ao que se espera da sociedade, uma vez que essa doutrina declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana, eximindo o coletivo de qualquer mérito ou qualquer culpa e centrando no indivíduo a responsabilidade pelos seus atos.

No filme, apesar de alguns acontecimentos estarem alheios à vontade das personagens, como, por exemplo, a invasão russa no seu país, é às pessoas que voltamos a nossa atenção, é em seus atos que concentramos nossas expectativas, pois não nos é mostrada uma força superior que comprometa a capacidade delas de

agirem e, ainda que sofram alguma represália, o tom poético do filme nos conduz a acreditar que elas possuem o poder de escolha de seus respectivos destinos.

2.2 O papel feminino e as mulheres no filme

As personagens Tereza e Sabina se mostram como as faces opostas da mesma moeda. Enquanto a primeira é imersa no romantismo e no amor incondicional a Tomas, a segunda representa uma labareda de impulsividade e de desprendimento. Um ponto, no entanto, as une: ambas possuem uma firmeza de caráter e se mostram resolutas nas atitudes que tomam. Muito embora Tereza aparente uma fragilidade que beira à ingenuidade, surpreendentemente a personagem vai criando uma força ao longo do filme que a engrandece conforme as cenas vão se passando. Tereza é transportada de um lugar relegado, escondido sob “as asas” de Tomas, a outro patamar de relevância notável, chegando a uma posição de destaque de forma objetiva e simbólica.

Em Tereza há uma introspecção desde as primeiras cenas, quando ela é mostrada lendo enquanto trabalhava como atendente em um bar. Nesse momento, a sua atenção é voltada para Tomas, justamente porque ele também segurava um livro e esse ponto em comum parece ter para ela uma relevância considerável, dando margem para que ela tome a iniciativa em abordá-lo. Essa postura é relativamente contraditória: frente à sua timidez aparente, o filme surpreende quando dá a ela a posição de iniciar, tanto no bar, quanto posteriormente em Praga, uma aproximação.

Para Simone de Beauvoir essa liberdade da mulher seria somente aparente, posto que, internamente, a mulher está sempre em uma relação de dependência com o homem:

A grande diferença está em que, na mulher, a dependência é interiorizada: ela é escrava, mesmo quando se conduz com aparente liberdade; ao passo que o homem é essencialmente autônomo e é de fora que está acorrentado. Se tem a impressão de ser a vítima, é porque os encargos que suporta são mais evidentes: a mulher alimenta-se dele como um parasito, e um parasito não é um senhor triunfante. (BEAUVOIR, 2009, p. 386).

Nesse sentido, Tereza parece ter o domínio sobre a situação quando se mostra decidida em encontrá-lo e a trabalhar como fotógrafa, mesmo sem ter

formação. Entretanto está totalmente voltada para Tomas e condicionada a ele. Existe um esboço de libertação expressado por ela, mas o filme expõe com essa personagem um ranço de clichê quando a ela lhe é destinado o casamento. A liberdade, que antes parece iminente, acaba sendo tolhida pela instituição mais convencional da sociedade burguesa. Assim, a liberdade de Tereza não lhe é dada de forma direta, mas, sim, sendo construída conforme o desenrolar da diegese e – podemos afirmar – a personagem é, conforme o foco narrativo que lhe é atribuído, o peso simbólico na vida de Tomas, por ela representar a segurança e a responsabilidade que antes não lhe interessava e não lhe impunha nenhum tipo de limite. Apesar de seus esforços, a personagem possui um fator que sobrepõe todos os demais: seu amor por Tomas, que, sendo intencional ou não, acaba por nortear todas as suas escolhas.

Assim, o amor romanceado e idealizado de outrora, após o casamento passa a ser para Tereza um infortúnio, imbuído em desconfianças e em cobranças, e a fragilidade que a cobria no início da trama ressurgiu, agora de forma mais intensificada. Ainda nas palavras de Beauvoir (1949, p. 455), “[...] uma das maldições que pesam sobre a mulher apaixonada é que sua generosidade converte-se desde logo em exigência”. Nesse ponto, a personagem parece se despir da força antes demonstrada e ela passa a submeter-se, pedindo a Tomas que inclusive a leve em seus encontros furtivos, mas que não a deixe sozinha em casa.

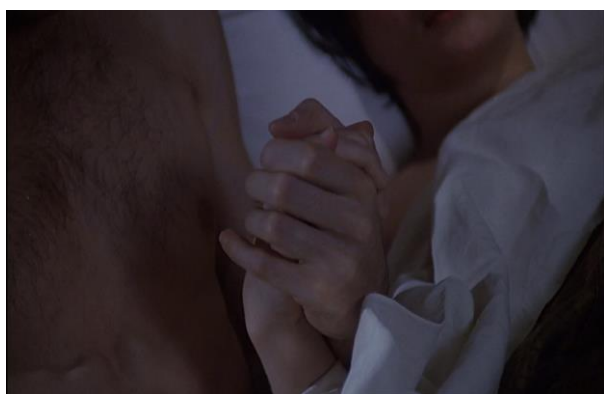


Figura 14 – Tereza segura a mão de Tomas



Figura 15 – Tomas consola Tereza

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Sob uma pseudoaceitação, Tereza releva as traições do marido, mas se permite traí-lo somente uma vez no intuito de tentar compreender o fato de ele conseguir ter relações íntimas com outras mulheres sem sentimento envolvido. Com ela, no entanto, o resultado não fora o esperado e a noite com um desconhecido não servira para nada, além de reforçar seu amor incondicional por Tomas. Sobre isso, Beauvoir (1949) assevera que uma mulher geralmente tende a enganar o marido por rancor, não por vontade, neste sentido, a autora pontua que o ímpeto da mulher não seria a traição, mas sim a vingança. Desse modo, em Tereza, a liberdade não é plena em função de Tomas. Não fosse isso, ela gozaria da mesma leveza que ele como *modus vivendi*. Isso acontece pelo fato de essa personagem ser construída de forma a não despontar de forma categórica todos os seus atributos, mas muito sutilmente ao longo da diegese. Introspectiva, Tereza tem poucos interlocutores, pois na maior parte das cenas ela interage somente com Tomas, consigo mesma e com Karenin, sua cachorra.

Se Tereza tem em Tomas seu ponto fraco, a personagem desponta por um outro viés quando participa dos protestos contra a Rússia, que pretende invadir Praga, e registra, com sua câmera, cenas dos confrontos sem aparentar nenhum receio de represália. Nessas cenas, Tereza se mostra outra, forte e vivaz, diferente dos momentos de insegurança emocional sob os quais é atormentada em relação à infidelidade do marido. Essa situação bem exemplifica a transição entre a covardia e o heroísmo abordado por Sartre na citação do subcapítulo 1.1.

Esse paradoxo entre o que Tereza é na sua relação com Tomas e no que consegue se metamorfosear quando é necessário, faz da personagem uma contradição admirável, contradição que carrega tanto a fragilidade do romantismo quanto a coragem de uma jovem deveras existencialista. A liberdade manifestada por Tereza é singela, perceptível somente nos detalhes, pois, sob uma forma superficial, o que o espectador vê nela é puramente passional e submisso. O que não pode passar despercebido é que essa personagem, em função de sua complexidade, é capaz de transitar entre os dois polos – o da transgressão e o da subordinação – de maneira poética. No Capítulo 4 desta dissertação, essa temática será retomada mais detalhadamente, pois versará sobre o cinema de poesia e, portanto, pode situar-se em um lugar intermediário entre a liberdade e a opressão.

Já no que tange à Sabina, a questão da liberdade se mostra muito mais latente e perceptível, pois a personagem é dotada de todos os atributos impróprios

para uma mulher da década de 1960, isso se considerados os padrões hegemônicos da sociedade da época. Sabina não é submetida a nenhuma intervenção exterior, fazendo vigorar como lei aquilo que ela mesma se permite fazer. Ela tanto não é condicionada que, para ela, pouco importam as demais relações que Tomas tem com outras mulheres, inclusive com Tereza. A construção de Sabina é mais imediata que a de Tereza, e suas facetas são desveladas já nas primeiras cenas do filme. Algumas delas revelam veementemente a forma como Sabina se coloca no mundo: a profissão que exerce, de artista plástica, já lhe atribui uma liberdade peculiar. Também o fato de morar sozinha, a maneira como expõem suas opiniões e a desorganização de sua casa já criam ao redor da personagem toda uma atmosfera liberal bem diferente de Tereza, cuja vida regrada vai desde a forma como se veste à casa meticulosamente em ordem. Sabina justifica a falta de cuidado com a casa ao fato de não querer se prender a nenhum lugar, nem aos objetos e tampouco às pessoas, exemplificando, de maneira clara e pontual, o modo como conduz a vida.



Figura 11 – A casa de Sabina



Figura 17 - A casa de Tereza e Tomas

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

A impetuosidade de Sabina transpõe a questão sexual, pois não é somente por conta de seu desprendimento amoroso que sua liberdade se destaca. A personagem é mostrada de forma independente e, mesmo quando o enredo esboça uma “redenção” da moça rebelada, dando margem para que uma convenção seja estabelecida (uma união estável com Franz), Sabina surpreende o espectador, alçando mais um vôo. Entretanto, ao longo de toda a diegese, Sabina dá indícios de sua personalidade forte e liberta. Desde os mais singelos detalhes às formas

simbólicas mais visíveis, a personagem não dissimula. Ao contrário, está sempre deixando clara a maneira como pensa, vive e age.

Segundo Beauvoir,

[...] a sociedade confunde a mulher livre com a mulher fácil; o próprio amante não reconhece de bom grado a liberdade de que se aproveita; prefere acreditar que a amante cedeu, deixou-se arrastar, que ele a conquistou, a seduziu. (BEAUVOIR, 1949, p. 423).

Em se tratando de Sabina, no entanto, não há concessão. Ela faz o que tem por vontade fazer e a única ressalva, latente no filme, é a sua veemente fuga de compromisso, preferindo estar sempre envolvida com homens já comprometidos. Embora o filme não endosse questões de opressão sobre a mulher, Sabina vai de encontro a quaisquer preconceitos acerca do papel da mulher na sociedade e ainda parece favorecer para que alguns paradigmas possam ser quebrados, uma vez que não há julgamento de valor sobre seu comportamento ao longo da diegese. Na cena mostrada no fotograma a seguir, nela Sabina discute com alguns exilados por discordar de seu posicionamento na ocupação russa. A independência dessa personagem é visível, pois, ao contrário de Tereza, Sabina sequer precisa de uma presença masculina para fortalecê-la. Mesmo sozinha, ela diz o que pensa e não se preocupa com o que suas palavras possam vir a repercutir posteriormente.



Figura 18 – Sabina discute na reunião de exilados

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Beauvoir afirma que,

A partir do momento em que se livra de um código estabelecido, o indivíduo torna-se um revoltado. Uma mulher que se veste

de maneira extravagante, mente quando afirma, com um ar de simplicidade, que obedece a seu bel-prazer, nada mais: sabe perfeitamente que isso é uma extravagância. Inversamente, quem não almeja mostrar-se excêntrica conforma-se com as regras comuns. É um cálculo errado escolher o desafio, a menos que isso represente uma ação positivamente eficaz; consomem-se com isso mais tempo e forças do que se poupam. (BEAUVOIR, 1949, p. 472).

Desse modo, embora pareçam relativamente naturais as atitudes de Sabina ao longo do filme, ao compararmos a sua postura com as de Tereza, é possível considerar que sua configuração acaba por tornar-se bem mais penosa. Exige-se certo esforço em se contrariar constantemente as convenções atribuídas para o papel feminino e, ainda que a personagem se mostre bastante resoluta, é inevitável que ressaltemos a sua rebeldia frente à dupla opressão sofrida: contra seu país e contra seus princípios. No Capítulo 3 desta dissertação, no qual as personagens serão analisadas de forma mais aprofundada, retomaremos, com maiores detalhes, a construção da personagem Sabina e da personagem Tereza e levantaremos os elementos dessas e das demais personagens que se mostram indispensáveis para a compreensão da diegese em questão, bem como os recursos de ordem cinematográfica utilizados na composição delas.

3 AS PERSONAGENS

3.1 A segurança de Tereza: considerações sobre a construção da personagem

Para iniciar a discussão acerca da construção das personagens é preciso, primeiramente, compreender a sua concepção no âmbito do romance e no ambiente cinematográfico. Se, para Kundera, a criação das personagens dá ao leitor a condição de imaginá-los tanto física quanto psicologicamente, na esfera cinematográfica coube ao diretor Kaufman a interpretação e a revelação, de forma imagética, do que a obra original já expunha. Nessa releitura, o diretor optou por algumas alterações no enredo, tornando a narrativa mais clara e concisa ao espectador. No romance, Tomas, além de ser mais velho, possui um filho adulto e é divorciado. O mesmo acontece com Sabina, que também já saíra de um casamento fracassado, enquanto Tereza é apresentada com toda uma família problemática e um relacionamento conturbado com a mãe, situação também suprimida no filme.

Segundo Candido (2005), no que tange à elaboração de um romance, o enredo só existe através das personagens, ou seja, há uma relação simbiótica entre as personagens e o enredo. Ambos estão interligados e os valores fornecidos pelas personagens é que possibilitam a adesão efetiva e intelectual do leitor, dando vida às ideias propostas pelo romance. O papel da personagem do romance, no entanto, sofreu diversas alterações ao longo da história da teoria da literatura. Grosso modo, por muito tempo se encarou a personagem como uma representação do ser humano e que precisava estar pautada nas condições do real para se consolidar, atrelada à realidade para que se produzisse sentido.

Somente em meados do século XX, com os formalistas russos, a personagem passa a ter um papel voltado para a narrativa propriamente dita, desvinculando-a das relações com o ser humano.

Essa nova concepção da obra literária procura na organização intrínseca de seu objeto o material e o procedimento construtivo que conferem à obra seu estatuto de sistema particular. Nesse sentido, ao estudar as particularidades da narrativa, os formalistas preocupam-se com os elementos que concorrem para a composição do texto e com os procedimentos que organizam esse material, denominando fábula o conjunto de eventos que participam da obra de ficção, e trama o modo como os eventos se interligam. De acordo com essa teoria, a personagem passa a ser vista como um dos componentes da fábula, e só adquire sua especificidade de ser

fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da trama. Finalmente, no século XX e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria. (BRAIT, 1985, p. 44).

Essa concepção permite que analisemos as personagens, tanto do romance quanto do filme *A Insustentável Leveza do Ser*, de uma forma mais livre, isenta das relações obrigatórias com a realidade e focada no que as obras artísticas nos apresentam. Desse modo, conseguimos estabelecer uma visão mais focada nas condições internas da narrativa e voltamos a nossa atenção às relevâncias diegéticas e o sentido que elas provocam.

No que diz respeito à personagem cinematográfica, Gomes (2005), na mesma obra *A Personagem de Ficção*, organizada por Candido, a expõe como uma entidade que só existe encarnada na pessoa de um ator. Para o autor, o cinema acaba por fazer com que as personagens criadas pela imaginação humana pertençam ao domínio público e isso se dá pelo fato de as pessoas que encarnam essas personagens no cinema serem bem conhecidas do público e carregarem consigo o gosto geral do tempo em que foram filmadas.

De todas as personagens apresentadas na obra, Tereza é, sem dúvidas, a mais multifacetada, não por possuir uma *índole* controversa, mas por apresentar um *comportamento* difuso e relativamente contraditório. Há, em sua construção, tanto no romance quanto no filme, um misto de submissão e de transgressão que é desvelado conforme a narrativa vai sendo tecida, dando ao leitor/espectador a impressão de que ela tem sempre algo a esconder ou a revelar.

No filme, Tereza é mostrada em um primeiro momento como uma pessoa introspectiva, solitária, que tem como companhia sempre um livro a tiracolo, o que dá à personagem, que trabalha como atendente em um bar, certo deslocamento em relação ao ambiente no qual está inserida. Nesse contexto, e partindo do pressuposto de que seu primeiro contato com Tomas se deu mediante o fato de ele ter também um livro nas mãos, percebemos uma poética que engloba a relação que Tereza estabelece com o imaginário e a ficção. Ademais, nós, como espectadores, pautamo-nos na expectativa de que Tereza cria em relação a Tomas sem saber pormenores sobre sua vida, apenas que exerce a Medicina como profissão e mora

na capital do país. Mesmo assim, a jovem parece idealizar uma realidade romântica em relação ao rapaz, que a induz a sair de sua cidade em busca de encontrá-lo.

Nesse sentido, é possível perceber, na concepção de Tereza, uma complexidade que oscila entre a impulsividade e a dependência, entre a inconsequência libertária e o medo de ser traída ou trocada por outra mulher. Essas nuances dão à personagem um peso extremamente significativo na obra, pois é através dela que todas as outras acabam sendo interligadas.

Há uma preocupação, por parte do diretor, em tornar Tereza uma figura opositiva à Sabina, tanto em construção quanto em composição. Segundo Insdorf (2012), alguns detalhes no filme podem tornar Tereza mais rígida e previsível aos olhos do espectador, sem, contudo, diminuir a sua complexidade. Esses detalhes apenas endossam a verossimilhança da diegese, contribuindo para que a rota traçada pelo diretor esteja bem delineada e coerente.

If Tereza's darkroom mirror is square and professional (the real way to dry photos), Sabina's is oval and sexual. As Sabina undresses, we see her sculpture, a reflecting surface of a female shape, topped by her bowler hat (Tomas is quite present in his absence). Later, her shards multiply Tereza – reluctant, giggling, and naked – creating comical complicity within and beyond the frame.⁴ (INSDORF, 2012, p. 26).



Figura 19 - Espelho de Tereza



Figura 20 - Espelho de Sabina

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

⁴ Se o espelho da sala escura de Tereza é quadrado e profissional (a maneira correta de secar fotos), o de Sabina é oval e sexual. Quando Sabina se despe, vemos sua escultura, uma superfície refletida de forma feminina, coberta pelo chapéu coco (Tomas está bastante presente nessa ausência). Mais tarde, seus fragmentos multiplicam Tereza – relutante, rindo e nua –, criando uma cumplicidade cômica dentro e para além do quadro.

Esses detalhes refletem uma posição antagônica dessas personagens, mas intrigantemente complementares, como se a leveza de uma só fosse percebida mediante a comparação com o peso de outra e vice-versa. Há em Tereza, entretanto, mais pontos surpreendentes ao longo da narrativa: a personagem parece ganhar corpo no decorrer do filme, deixando transparecer, até no seu semblante, a evolução da personagem. Embora mantenha a mesma ingenuidade do início ao fim, Tereza vai se tornando cada vez mais expressiva, criando com o espectador uma espécie de diálogo, de cumplicidade tácita.

A fraqueza dessa personagem só é preponderante no que tange ao seu relacionamento com Tomas. É somente por causa de sua insegurança emocional em relação ao marido infiel que Tereza sucumbe à tentação de retornar à Praga, “a terra dos fracos”, segundo ela mesma expõe no filme. Fora isso, Tereza é composta de uma força interior iminente, que a impele a enfrentar militares, tanques de guerra e a se impor quando um adolescente bêbado tenta assediá-la enquanto trabalhava como garçoneiro. Toda essa composição só é possível mediante a ação efetiva do narrador, que, tanto no romance quanto no filme (câmera), consegue extrair da personagem sutilezas imprescindíveis à sua significação para o leitor/espectador.

Beth Brait afirma que o narrador é uma câmera e, como tal, finge registros e constrói as personagens. Um narrador em terceira pessoa, como é o caso do romance em questão e, conseqüentemente, do filme, “[...] simula um registro contínuo, focalizando as personagens nos momentos precisos, que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 1985, p. 45). Nesse sentido, percebemos que há uma combinação de fatores que, unidos, fazem com que Tereza se mostre tão esférica: a escolha feita pelo narrador atribuiu a essa personagem vários ângulos e isso permitiu ao espectador visualizá-la de uma forma tridimensional. Caracterizar uma personagem tridimensionalmente quer dizer dar subsídios para a sua construção nas esferas física, social e psicológica (MACIEL, 2003, p. 65) e, em Tereza, é possível alcançarmos essa amplitude, sendo, das quatro, a mais explorada no filme.

Segundo Fernando Segolin (2006), uma construção dessa natureza nos colocaria

[...] em face de um herói descaracterizado, mas, desta vez, não em virtude do caráter negativo ou opositivo de suas funções em relação

a determinado modelo funcional, mas, sim, em decorrência da incompletude indicativa de seu feixe de ações.

Será especialmente na narrativa moderna, por força de suas tendências desmitificadoras com relação a uma tradição narrativa, que encontraremos essas personagens inacabadas, ou seja, personagens que não se caracterizam definitivamente, em virtude do incompleto de sua esfera de funções. (SEGOLIN, 2006, p. 54).

Ademais, há, na abordagem de Tereza, um misto de descrição objetiva e subjetiva, ao passo que o espectador pode ver e ouvir sobre ela e também a partir dela, o que dá o tom lírico do filme. Com Tomas e Sabina, o narrador também dá indícios de sua constituição subjetivamente. É com Tereza, entretanto, que conseguimos visualizar, de forma mais consistente, a tessitura emotiva impregnada na sua configuração.

Sendo Tereza um misto de personagem narrada (quando é descrita em terceira pessoa) e de personagem que narra (quando conseguimos mergulhar em sua introspecção), é possível ter com ela a sua visão também como câmera quando somos enlevados por seus devaneios. Desse modo, Tereza transita e propicia ao espectador essa visão quase onisciente de seus pensamentos, sentimentos e intenções.



Figura 21 - Tereza sendo narrada pela câmera



Figura 22 - Tereza como câmera

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Milan Kundera já conseguira no romance atribuir à Tereza toda a densidade dramática antes dessa produção cinematográfica. Com o escritor, no entanto, foi através das palavras que a personagem foi dimensionada e ganhou forma sob o imaginário do leitor. No cinema, Tereza conseguiu, mediante recursos imagéticos e

sonoros, tornar visíveis suas particularidades pelas lentes do diretor. Asseguradas as devidas proporções, trazemos mais uma citação de Beth Brait, que, mesmo referindo-se, *a priori*, exclusivamente ao texto literário, contribui para uma conceituação do papel do narrador na estrutura da narrativa:

A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência. Dependendo de suas intenções e principalmente de sua perícia, ele vai manipular o discurso, construindo essas criaturas, que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilita aos incontáveis receptores. (BRAIT, 1985, p. 55).

Tereza, embora seja descrita como um peso na trama, também possui sua leveza. Como já mencionado, o que a torna carregada de incertezas é Tomas. Não fora ele, certamente a personagem gozasse melhor a sua liberdade. Entretanto, a sua relação com o marido é que torna toda a diegese possível, sendo essa personagem, talvez, a que podemos considerar peça-chave de toda a narrativa. Desse modo, Tereza carrega a responsabilidade *de ser* e, de forma inconsciente, também de delimitar as ações das demais personagens. Essa é a causa da sua importância no filme e também no romance.

Devemos considerar que, sendo extremamente passional, Tereza se permite ser levada pelas emoções e, por conseguinte, se estabelecer em um relacionamento de corpo e alma. Diferentemente de Sabina – que analisaremos a seguir –, Tereza assume os riscos de se entregar verdadeiramente em uma relação, mesmo sabendo que pode ser correspondida ou não, o que denota uma coragem que não encontramos em Sabina, mesmo esta se mostrando uma mulher forte e cheia de princípios. Olhando de forma um pouco mais atenta, Sabina se mostra mais vulnerável que Tereza nesse quesito.

Até para deixar Tomas e retornar ao seu país de origem, Tereza precisou de uma força descomunal, uma vez que abandonar o marido a quem ama e voltar para uma terra devastada pelos conflitos políticos requer certo grau de ousadia ou de determinação. Nesse sentido, a personagem parece compreender, no seu regresso à Praga, um resgate da segurança de outrora, perdida em Zurique. Vale salientar que o tempo mostrado no filme parece bem curto entre a partida do casal da República Tcheca em direção à Suíça e o retorno de Tereza. Entretanto, no

romance esse interstício é de sete anos. Essa supressão de tempo na película acaba dando mais velocidade à diegese, fazendo com que o espectador entenda que tudo se deu em uma fração de tempo, quando, na verdade, se passaram anos para ocorrer.

Há uma preocupação do diretor em suavizar a imagem de Tereza com algumas imagens poéticas que lhe dão uma brandura frente aos conflitos emocionais que enfrenta: as cenas em que a personagem aparece nadando, por exemplo, dão à Tereza uma leveza que, de uma maneira geral, o enredo do filme não lhe permite usufruir.

Here we see how Kaufman visually associates her with an elemental lightness, enriched by the recurrent of a lyrical melody on piano. This music is first heard during her introductory dive into the swimming pool. It returns in scenes of Tereza - occasionally in counterpoint with Tomas's cello-based melody - and mainly in a major key.⁵ (INSDORF, 2012, p. 23).

Todo esse lirismo acompanha Tereza do início ao fim da diegese e, em muitas tomadas, é possível ver a combinação de elementos que circundam a personagem e a auxiliam a expressar emotividade e sutileza nas cenas. Como já mencionado, os momentos contemplativos auxiliam demasiadamente para a criação da atmosfera lírica e a maioria desses momentos é protagonizada por Tereza e sua incansável reflexão acerca da vida.



Figura 23 - Tereza reflete sobre fotografar o cacto

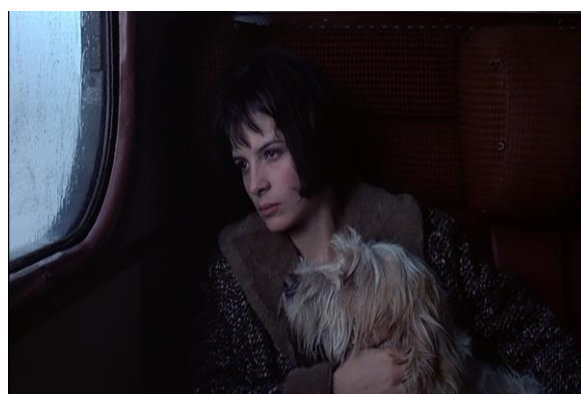


Figura 24 - Tereza no retorno à Praga

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

⁵ Aqui vemos como Kaufman associa Tereza visualmente a uma leveza elementar, enriquecida pela repetição de uma melodia lírica no piano. Essa música é ouvida pela primeira vez durante o mergulho introdutório na piscina. Ela retorna nas cenas de Tereza – ocasionalmente em contraponto com a melodia de Tomas, baseada em violoncelo – e, principalmente, em chave maior.

Os fotogramas acima abordam a condição reflexiva de Tereza em dois momentos: quando ela se questiona se sua carreira como fotógrafa teria de ser iniciada registrando cactos, como ouvira de uma editora, e quando se encontra no trem retornando à Praga e abandonando Tomas em Zurique. Além dessas, muitas outras cenas exploram essa introspecção de Tereza, que, mesmo dialogando pouco, se mostra a personagem mais expressiva do filme, uma vez que, quando a mensagem não nos é transmitida através de sua narração, é por meio de sua fisionomia e de gestos que o espectador consegue inferir sua condição emocional.

Essas características tornam a construção de Tereza mais complexa no filme do que no romance, pois, neste último, a personagem não atinge o grau de subjetividade elevado baseado nas imagens que o filme é capaz de fazer. Assim, na personagem de Kundera, temos a impressão de que ela é mais frágil, mais vulnerável do que na diegese, pois o diretor do filme propôs uma Tereza mais ambivalente, dupla e, para isso, pôde contar com os recursos imagético e sonoro não presentes no romance de Kundera.

3.2 O peso da leveza: aspectos da condição de liberdade de Tomas

A personagem Tomas criada no filme por Philip Kaufman é bastante diferente daquela que a originou no romance de Milan Kundera. O Tomas de Kundera destaca-se por sua postura mais séria, quase sisuda e, embora seja descrito pautado em sua liberdade e desapego, tal qual o cinematográfico o é, não encontramos nele a jocosidade e leveza presentes na personagem fílmica. Tomas é no filme uma mescla de cafajeste com Don Juan, cuja postura volúvel não parece causar espanto ou repulsa, mas certa graciosidade. Assim, é possível considerar o Tomas de Kaufman mais multifacetado, possuidor de características diferentes e complementares, e é nas suas entrelinhas que é formado o caráter que o transporta de conquistador barato a opositor persistente do regime que se instaurava em seu país. Tomas se mostra um agente com poder de ação na trama e essa característica o conduz de maneira um pouco mais livre e independente das demais.

O personagem é ação e reação. Ele sofre os estímulos sensoriais e emocionais continuamente e deve responder a eles; nesse contexto, circunstância ou *situação*, como quer Sartre, ele exerce sua liberdade, ou seja, sua *vontade*. A consideração desses elementos é

fundamental para a composição de personagens convincentes. (MACIEL, 2003, p. 78).

Nessas entrelinhas que perpassam a sua construção, o Tomas do filme é original, sedutor e, ao mesmo tempo, cheio de princípios. O Tomas de Kundera se mostra mais contido, tendo a sua leveza enrustida pelo fato de possuir um filho adulto de um casamento anterior, filho com o qual não consegue ter nenhuma relação. Esse fato, suprimido no filme, dá um tom mais pesado ao romance onde extrai da personagem a liberdade e a fluidez mais evidentes na tela. O fato de aparentar ser um homem mais velho no romance do que se mostra no filme, isso também torna a personagem cinematográfica mais arrojada e dinâmica, trazendo ao espectador alguma empatia ou comicidade.

Outro ponto que torna Tomas uma personagem digna de apreciação é a relação que ele estabelece com os animais. Algumas cenas enfatizam a personagem interagindo com sua cadela Karenin, com os cisnes do lago e com os animais da fazenda onde foi morar com Tereza. Essas cenas trazem sutileza à personagem, que poderia ser hostilizada não fossem esses elementos apaziguadores utilizados pelo diretor.

Assim, é dada a Tomas uma sensibilidade no filme que no romance não conseguimos perceber, uma vez que a personagem criada por Kundera parece mais racional e, até certo ponto, indiferente aos sentimentos, sobretudo, aos de Tereza. A personagem cinematográfica se mostra de fato livre e desapegada, e essa condição não se detém exclusivamente no campo amoroso, ficando ainda mais evidente quando Tomas é impedido de exercer a sua profissão de médico, passando a atuar como lavador de vidraças.



Figura 25 - Tomas brinca com Karenin



Figura 26 - Tomas contempla os cisnes no lago

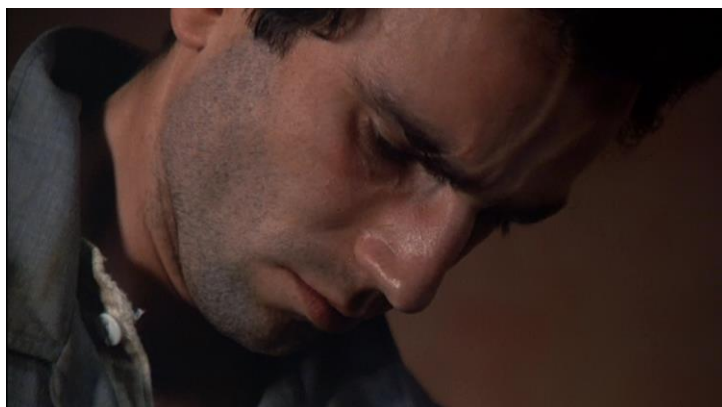


Figura 27 - O sofrimento de Tomas ao eutanasiar Karenin

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Tomas é construído no cinema de forma a levar essa situação com a mais pura naturalidade e é mostrado exercendo seu novo ofício de forma alegre e esmerada, tal qual exercia a medicina. Esse ponto dá à criação de Kaufman uma leveza sensorial que deixa a personagem ainda mais livre e leve que a mostrada por Kundera no romance. Além disso, existe um fator no filme pouco explorado no romance: Tomas não carrega nenhuma culpa pelas traições à Tereza e as considera apenas como parte integrante de sua personalidade. Essa postura pessoal dá à personagem ainda mais leveza.

3.3 O chapéu: o simbólico na abordagem de Sabina

A personagem Sabina de Kaufman é, talvez, a que menos se diferencia do romance, pois, tanto na literatura, quanto no cinema, há, em sua construção, a mesma espinha dorsal libertária e fluida. O que ganha corpo na obra fílmica, no entanto, é a composição simbólica criada ao seu redor através de elementos que, embora sejam citados no romance, são endossados na tela e se apresentam insistentemente em boa parte das cenas em que Sabina é mostrada.

O chapéu-coco possui, sem dúvidas, o papel mais importante no que tange ao aspecto simbólico em torno de Sabina. Mencionado várias vezes no romance e sempre presente nas cenas, o chapéu dá à personagem uma peculiaridade: tendo sido ele herdado de seu pai como recordação, o chapéu traz a ela um valor afetivo

do passado e uma expressão poética do seu presente, principalmente em relação a Tomas:

O chapéu-coco se tornara o motivo da partitura que era a vida de Sabina. Esse motivo voltava ainda e sempre, assumindo cada vez mais outro significado; todos esses significados passavam pelo chapéu-coco como a água pelo leito de um rio. E era, posso assim dizer, como o leito do rio de Heráclito: “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio!”. O chapéu-coco era o leito de um rio e Sabina via a cada vez um novo rio correndo, um *outro rio semântico*: o mesmo objeto suscitava a cada vez outro significado, mas esse significado repercutia (como um eco, um cortejo de ecos) todos os significados anteriores. Cada experiência nova que viviam ressoava com uma harmonia mais rica. Em Zurique, no quarto do hotel, tinham se emocionado diante do chapéu-coco e se amaram chorando, porque aquele objeto negro não era somente uma lembrança de seus jogos amorosos, era também uma recordação do pai de Sabina e do avô, que vivera numa época sem automóveis e sem aviões. (KUNDERA, 2008, p. 88).

Nesse sentido, parece bastante compreensível que esse símbolo represente a cumplicidade de Sabina com Tomas e a falta de afinidade dela com Franz. Tomas apreciava o seu chapéu, enquanto Franz simplesmente nem compreendia o seu significado. Nos fotogramas a seguir podemos visualizar duas cenas, cenas que ocorrem quase que em sequência, enfatizando a questão supracitada. Na primeira vemos Sabina trajando o seu chapéu-coco defronte Franz para quem esse ato nada simboliza; na segunda, com a chegada de Tomas, a significação atribuída ao chapéu ganha toda a sua potência. Aliando a esse símbolo o seu reflexo no espelho, fica clara a forte relação estabelecida entre os dois, como uma linguagem própria e na qual somente ambos são capazes de se comunicar.



Figura 28 – Sabina, o chapéu e Franz



Figura 29 – Sabina, o chapéu, Tomas e o espelho

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Não raro, nas cenas com Sabina, a presença de espelhos dá ao espaço muitas perspectivas, ampliando o campo de visão e multiplicando as personagens. Esse artifício, também adotado por Kaufman e ausente no romance, consegue dar a ela outro elemento simbólico que parece interagir com a câmera ou com o espectador – assunto que também será mais aprofundado no Capítulo 4 desta dissertação, quando da abordagem do cinema de poesia.

O uso do espelho na literatura e nas Artes, de uma forma geral, pode possuir simbolicamente diversas conotações, sendo a mais comum delas aquela que atribui ao objeto o poder mágico de refletir a verdadeira essência do ser humano, tal qual o fez Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray* (2000), por exemplo.

Para Bachelard (1884-1962), o espelho pode significar o mergulho no interior da alma, tendo como gatilho a contemplação de sua obra poética (reflexo).

O espelho duplica todas as coisas, o mundo e o sonhador de mundos. O ser humano, em sua pureza primordial, vê e contempla sua imagem no espelho das águas, ficando maravilhado por ver, no reflexo, um outro que é a sua sombra, mas não é ele, é seu duplo. (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 68).

Nesse sentido, as imagens frequentes dos espelhos que acompanham Sabina parecem funcionar como um prisma que expande a visão do espectador, dando a ele uma percepção mais aguçada da cena ou das personagens em questão. Tanto o chapéu quanto o espelho são recursos utilizados no filme e que somente ganham o peso devido por estarem ligados ao campo do imagético e não necessitarem de explicação para serem compreendidos.



Figura 30 – Os espelhos deixados por Sabina



Figura 31– Reencontro de Sabina e Tomas

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Desse modo, é compreensível que, principalmente no cinema, esses dois objetos sejam tão importantes na composição de Sabina, pois no romance é necessário elucidar ao leitor o que eles significam, retirando dele a autonomia por sua significação. Com o auxílio das imagens, as referências são conseguidas de forma automática, permitindo que o espectador crie a sua própria interpretação sobre elas.

Os fotogramas acima (fig. 30 e 31) abordam duas cenas bastante relevantes para a diegese: no primeiro, Franz se depara com o apartamento abandonado por Sabina, que, sabendo de sua separação, foge dele, deixando somente algumas malas e uma coleção de espelhos enfileirados e outro, partido, no chão. Nesse fotograma, é perceptível a relação da personagem com o objeto em questão. O espelho quebrado e as várias faces vazias dos reflexos nos espelhos apoiados na parede aludem à concepção de que Franz talvez não conhecesse a real essência da jovem e tenha sido pego desprevenido por essa atitude da artista. No fotograma seguinte, e não por coincidência, Sabina retorna aos braços de Tomas, mas o que vemos dela é somente seu reflexo no espelho, trajando seu chapéu característico, como que recuperando uma identidade quase perdida na sua relação com Franz.

3.4 A bagagem de Franz: a personagem como contraponto à liberdade

Franz é a personagem mostrada mais brevemente no filme, entretanto a sua aparição tem total relevância para que se compreenda a relação entre as demais. No romance de Kundera, Franz possui alguns detalhes suprimidos no filme, como, por exemplo, a filha adolescente e a esposa, que, embora citada no filme, não é mostrada em nenhuma das cenas.

Cabe a Franz, nesse contexto, o papel de mostrar-se um antagonista em relação a Tomas. Como já explicitado no subcapítulo anterior, o relacionamento de Franz com Sabina era muito diferente daquele que ela mantinha com Tomas. Embora ambos, Franz e Tomas, fossem casados, havia uma cumplicidade entre Tomas e Sabina com a qual Franz não podia competir. O acordo tácito do “não-envolvimento” que existia entre Sabina e Tomas dava a eles total liberdade para viverem a vida do modo como quisessem.

Franz tinha em Sabina um fascínio desde a primeira vez que a encontrara. A postura independente e despachada da jovem provocou nele, um sério professor

universitário, uma atração pelo seu avesso, pelas características dela que ele próprio não possuía. A personagem Franz, de Kundera, é mais detalhada e, com o fim do relacionamento entre ele e Sabina, o autor ainda relata os acontecimentos posteriores, bem como os novos amores que o professor mantém após seu divórcio e com a partida de Sabina. Isso não acontece no filme e o destino dado a essa personagem é apagado no instante em que seu namoro com Sabina se desfaz.

A construção de Franz é um tanto contraditória, posto que, embora seja um marido infiel, a personagem cultiva alguns princípios de conduta que, para ele, ajudam a manter a dignidade dele, da esposa e de Sabina. Para dormir com a amante, por exemplo, Franz precisa estar em viagem, por considerar um desrespeito dormir com ela e a esposa no mesmo dia. Esta postura o coloca em posição totalmente diferente de Tomas, assumindo o polo oposto deste, que, em uma das cenas, é mostrado chegando em casa após ter estado com outra mulher e indo deitar-se com Tereza sem sequer lavar os cabelos.



Figura 32 – Tereza cheira os cabelos de Tomas



Figura 33– Franz e Sabina no trem

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color

Esse apego aos detalhes faz de Franz uma versão oposta a Tomas e a Sabina e o aproxima da mesma composição de Tereza. Embora seja descrito mais superficialmente, o professor se apresenta mais pesado frente à vida, fixo e sem nuances românticas. Essa condição é o que Campos (2007, p. 147) considera ser *personagem-avesso* – aquele que realça ao avesso os traços do perfil do personagem a que está ligado. Nesse caso, Franz se opõe a Tomas e a Sabina por ser muito diferente deles e ser uma personagem que existe justamente para

contrapor, para servir de comparativo e, portanto, endossar as características dos outros. Isso é o que Segolin (2006) chamaria de “herói descaracterizado”:

[...] não em virtude do caráter negativo ou opositivo de suas funções em relação a determinado modelo funcional, mas sim em decorrência da incompletude indicativa de seus feixes de ações.

Será especialmente na narrativa moderna, por força de suas tendências desmitificadoras com a relação a uma tradição narrativa, que encontraremos essas personagens inacabadas, ou seja, personagens que não se caracterizam definitivamente, em virtude do incompleto de sua esfera de funções. (SEGOLIN, 2006, p. 54).

Essa característica, no entanto, não o diminui, pois, apesar de ser mostrado muito brevemente e a personagem não apresentar nenhum conflito direto, nem com Tomas, nem com Sabina, a presença dele estabelece uma explicação diegética, ou seja, auxilia na compreensão da construção de outros personagens, em especial, da de Sabina.

4 CINEMA DE POESIA

4.1 A origem do termo e seus conceitos

O termo "cinema de poesia" foi mencionado pela primeira vez no ano de 1972 pelo poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, em dois ensaios de sua autoria: *O Cinema de Poesia* e *A Língua Escrita da Realidade*. Nesses ensaios o autor propunha uma língua diferenciada que pudesse expressar o cinema de uma forma que rompesse com o convencional, que desse um novo formato à narrativa fílmica e que estabelecesse um elo bastante significativo entre a obra e o autor.

Polêmico, Pasolini acreditava que, por não haver um dicionário próprio para imagens assim como há para as palavras, a arte cinematográfica estava incumbida de estabelecer uma linguagem própria. Sendo o cinema um recurso que se funde primeiramente em imagens e, em seguida, em palavras e sons, aproximando esta estrutura da condição poética, o cineasta sugere que haja, além da linguagem de prosa já utilizada, outra que se expresse através da poesia, uma linguagem de poesia.

Como poeta, Pasolini parece ter conseguido fundir a arte literária à cinematográfica e muitos de seus filmes esboçam grande influência da literatura. Já anteriormente, no ano de 1960, o autor decidiu dedicar-se exclusivamente ao cinema, considerando insuficientes para o seu propósito as palavras com as quais se expressava através de seus versos e o seu idioma como um todo. No cinema, Pasolini acreditava poder propagar suas ideias de forma mais eficaz, uma vez que, segundo ele próprio: "Diferente da língua, os olhos são iguais no mundo todo".⁶

Pasolini acreditava que a literatura se encontrava em crise por submeter-se a um padrão editorial fixo, restringindo o mercado a publicações apenas de romances e pequenos contos para consumo das massas. Assim, elege o cinema como meio de expressão de suas ideias intelectuais. Por ser uma linguagem mais nova, portanto, de vanguarda, o poeta-cineasta se dedica então a pesquisar e a desenvolver um cinema autoral. (KINSKI, 2016, p. 31).

Os filmes de Pasolini se aproximavam bastante do Neorrealismo italiano, isto é, não possuíam um elenco formado por atores profissionais, mas sim pessoas do povo, filmadas em cenários comuns, sem produções e quase sempre o tema se

⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assirio Alvim, 1981. p. 145.

voltava para a realidade atual da época. As mazelas sofridas pela Itália pós-Segunda Guerra Mundial também permeavam os roteiros que Pasolini escrevia e dirigia. A vida pregressa do cineasta na periferia da Itália também lhe dava subsídios e influenciava, nitidamente, as suas produções.

O cinema de poesia proposto por Pasolini previa que o cinema era capaz de se comunicar de uma forma mais aberta, menos estagnada ou condicionada que quaisquer outras formas de expressão. Assim, através da *subjativa indireta livre*, o autor acreditava que se dava voz à autoria e era possível falar através e além da imagem, tendo os atores em cena como mediadores. Em suma, a *subjativa indireta livre* serviria como um terceiro olho, que não é o dos atores nem o da câmera propriamente dita, mas de uma entidade além, subjativa.

A característica fundamental da “subjativa indireta livre” é, pois, a de não ser linguística, mas estilística. Pode definir-se como monólogo interior destituído do elemento conceptual e filosófico abstrato explícito.

Isto faz com que a “subjativa indireta livre” no cinema implique, teoricamente pelo menos, uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a subjativa indireta livre que instaura uma tradição possível de “língua técnica de poesia” no cinema. (PASOLINI, 1981, p.146).

Por valer-se do uso das imagens como mote principal nas produções, muitos de seus filmes podem ser considerados monótonos, confusos ou mesmo incompreensíveis. Fato é que a opção por menos diálogos e ação nos seus roteiros é proposital e vai ao encontro do que propõe a *subjativa indireta livre* por oferecer ao espectador um contato maior com a imagem e o que dela se extrai, de uma forma quase autoexplicativa. Nesse sentido, é possível que se tenha, com esse recurso, uma predisposição mais latente ao uso metafórico das imagens, condição muito própria da poesia e, ainda, que se estabeleça um elo com o universo onírico, outro elemento constitutivo do cinema de poesia. Para Pasolini, a narrativa clássica era um artefato estigmatizado, fechado e a linearidade presente nela não dava ao espectador a condição de participar ativamente da construção de significados como o seu cinema se propunha a fazer.

Alvo de muitas críticas por defender um cinema que não fosse um produto da massa, mas algo efetivamente transformador e revelador da sociedade, Pasolini abordava de forma crua e, por vezes, chocante as agruras da humanidade. Essa tendência realista fez com que, em seus filmes, os *closes* sobre o rosto humano, por exemplo, passassem a ser usuais, bem como a exploração da nudez sem nenhum pudor ou edição. Ao abordar o corpo humano de forma absoluta, o cineasta acreditava estar dando voz à natureza humana, estado em que o homem poderia se mostrar em sua completude.

Outro fator de destaque no cinema de poesia é a percepção da câmera, que, diferentemente da maioria dos filmes em que se procura ocultá-la ao máximo, dando a impressão de ser a cena um recorte do real, no cinema proposto por Pasolini não há a preocupação em se esconder a filmagem e em algumas tomadas é possível ver movimentos na tela ou a perda de foco utilizados de forma pensada. Esse recurso fomenta a linguagem voltada para a poesia defendida pelo cineasta, que compreendia a técnica utilizada quase tão importante ou mais que o próprio enredo.

A formação de uma “língua cinematográfica” implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da “subjetiva indireta livre”, onde o verdadeiro protagonista é o estilo. (SAVERNINI, 2004, p. 45).

Uma produção intensa de filmes se deu sob a tutela de Pasolini no roteiro ou na direção, nas décadas de 1960 e 70. Entretanto, a fim de exemplificar os conceitos da teoria até o presente mencionados, selecionamos o filme *Teorema* (1968) para apontar as características do cinema de poesia em sua forma mais genuína. O filme tem seu início já com um discurso bastante evidente contra a sociedade de consumo e o capitalismo tal como prega Pasolini. Além disso, já nas primeiras tomadas, a *subjetiva indireta livre* é uma protagonista, dando ao espectador um ponto de vista pouco convencional: enquanto o empregado da empresa dá a entrevista, por alguns instantes não é possível ver nem quem faz as perguntas, nem quem as responde, somente um ponto de vista difuso que caminha em meio à multidão até focar nas personagens principais da cena.



Figura 34 - Cena inicial do filme Teorema

Fonte: TEOREMA, Pier Paolo Pasolini (Dir.), Euro International Films, 1968, 98 min, DVD Color.

O que há de original na análise de Pasolini é que, vindo o novo fascismo sob a roupagem da “democracia”, ele ousa afirmar que o “antigo” fascismo seria um mal menor. A “sociedade de consumo” é um “novo” fascismo, que transformou radicalmente os jovens, que os tocou no que eles tinham de mais íntimo, dando-lhes outros sentimentos, outras maneiras de pensar, de viver, outros modelos culturais. Não se trata mais, como na época mussoliniana, de uma arregimentação exterior, superficial e cenográfica, mas de uma arregimentação real, física e total. (NAZÁRIO, 1983, p. 44).

Dotado de uma narrativa pouco dinâmica, porém intrigante, *Teorema* apresenta a decadência da família tradicional burguesa após a chegada de um visitante misterioso, que, anônimo no filme, consegue seduzir a todos da família, do filho adolescente à matriarca, da empregada ao pai empresário. Grosso modo, Pasolini parece querer mostrar, com essa obra, o submundo existente sob a égide da perfeição da família burguesa. É o desvelamento, a epifania, como se o forasteiro tivesse servido apenas como estopim para a ruína que já se instaurava.

A quase ausência de diálogos na diegese auxilia o processo de significação por meio das imagens e o foco dado pela câmera em muitas cenas promove uma imersão do espectador no filme ou, ainda, uma percepção diferente de ponto de vista, que possibilita compreender o estado interno das personagens sem que seja necessária nenhuma verbalização. O próprio título do filme já possibilita ao espectador compreender a mensagem do cineasta, uma vez que o termo *teorema*, segundo o dicionário *on-line Priberam*, é apresentado como um “substantivo masculino que denota uma proposição que deve ser demonstrada para se tornar

evidente”⁷. Existe uma mensagem clara de que se pretende comprovar, mediante os fatos ocorridos no filme, o suposto declínio da sociedade burguesa e ele o faz por meio de uma personagem central que desestabiliza todas as demais, dando-lhes novas perspectivas e transformando-lhes totalmente as vidas.

Na cena abaixo, a filha adolescente da família, Odetta, sentada no centro da sala ampla, parece ser engolida pelo ambiente. Transtornada com a partida do visitante misterioso por quem se apaixonara, a personagem sucumbe em meio ao sofrimento e sua desorientação é mostrada em seguida pela câmera *subjetiva indireta livre* que a acompanha em um raio de 360°. Não muito adiante, Odetta entra em um estado de total catatonia, obrigando a família a interná-la em um manicômio. As cenas que precedem o fim trágico de Odetta parecem construir um invólucro ao redor da personagem, isto é, a já taciturna jovem vai se fechando cada vez mais no seu próprio mundo e isto é mostrado ao espectador por meio de imagens uma vez que a personagem não verbaliza o que sente. A *subjetiva indireta livre* consegue, desse modo, captar a sua essência e revelá-la, dando sentido ao filme.



Figura 35 - Odetta em meio à sala

Fonte: TEOREMA, Pier Paolo Pasolini (Dir.), Euro International Films, 1968, 98min, DVD Color.

⁷ In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/teorema>>. Acesso em: 9 jan. 2018.



Figura 36 - Foco 360° no rosto de Odetta



Figura 37 - Foco em 360° no rosto de Odetta 2

Fonte: TEOREMA, Pier Paolo Pasolini (Dir.), Euro International Films, 1968, 98min, DVD Color.

Esse recurso é utilizado em diversas passagens do filme, dando a sensação de que a personagem é imersa pelo ambiente no qual está inserida ou, ainda, que o ambiente fala por si, exprime os sentimentos ou configura o seu estado mental. Nesse sentido, a *subjetiva indireta livre* acaba sendo o canal de comunicação entre o autor e o espectador, dando-lhe subsídios para que construa os sentidos da cena.

O filme que se vê e se concebe normalmente é uma “subjetiva livre indireta” devido ao fato de que “se aproveita do estado de alma psicológico dominante no filme, que é aquele de um protagonista enfermo, não normal, para fazer com ele uma mimese contínua que lhe permite uma grande liberdade de estilo, anômala e provocadora.” [...] Essa câmera, ela está com o sujeito, com o seu mundo, está com o protagonista. É como se ela estivesse tentando reencenar esse nascimento, desse protagonista que está ali. (BRESSANE, 2003, p. 50).

Inspirado na obra literária homônima, *Teorema* traduziu para o cinema a expressão lírica extraída da literatura e, com isso, abordou, da forma mais crua possível, as atrocidades da burguesia e das instituições por ela sustentadas. Essa abordagem utilizou elementos alegóricos, o silêncio e o vazio dos espaços como índices de uma alma perturbada em meio a uma sociedade hostil.

Essa pequena análise serviu apenas para ilustrar sintaticamente alguns pontos cruciais no cinema de poesia. São pontos que retomaremos no subcapítulo a seguir, no qual versaremos sobre os elementos que aproximam o filme *A Insustentável Leveza do Ser* do que propunha Pasolini. Enfatizamos, contudo, que não pretendemos categorizar o referido filme, até porque não seria possível fazê-lo,

dado que o cinema de poesia se configurou em uma dada época histórica e artística. O que intentamos aqui é fazer confluências e encontrar características que nos permitam relacioná-lo com a linguagem de poesia defendida por Pasolini.

4.2 Características do Cinema de Poesia em *A Insustentável Leveza do Ser*

Neste capítulo finalmente apontaremos os elementos encontrados em *A Insustentável Leveza do Ser* que o aproximam do cinema de poesia e como esses elementos auxiliam na construção dos sentidos no filme. Já de início, o filme começa com uma longa sequência bastante econômica nas palavras: somente duas frases parecem querer sintetizar todo o enredo: “Era uma vez um médico em Praga em 1968...” e, após uma cena de sedução entre Tomas e sua enfermeira assistente, a frase continua: “... mas a mulher que melhor o entendia era Sabina”. A partir desse momento, o espectador já está familiarizado ou, pelo menos, em condições de compreender as relações estabelecidas pelo médico com as mulheres e a forma como se porta frente a um flerte iminente.

Dessa sequência em diante, o filme adota uma postura mais enxuta ainda em relação à verbalização, dando mais voz e vez às imagens para que elas deem significado à cena. Da cena com Sabina até sua partida para o *spa* onde conhecerá Tereza, Tomas não verbalizará e não haverá mais a ajuda do narrador descritivo nas cenas. Desse modo, caberá ao espectador inferir sobre a proposição semântica adotada pelo diretor.



Figura 38 – Tomas durante cirurgia



Figura 39 – Tomas observa o jogo de xadrez

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Na Figura 38, Tomas cantarola enquanto executa a cirurgia em seu paciente, do lado de fora uma banda de fanfarra toca e a enfermeira mostrada atrás de Tomas se mostra ofegante acompanhando os movimentos do médico de forma quase sexual. Essa conotação erótica é percebida mesmo sem que haja nenhum diálogo na cena e mesmo que não exista nenhuma relação entre ambos que tenha sido mostrada no filme previamente. Sobre essa sequência, especificamente, Insdorf (2012) endossa o papel das imagens na significação dessa cena:

The director teases the audience just enough to make us aware of something withheld, and then finally granted. The fourth scene juxtaposes the surgical song outside. A close-up of the bulbous cheeks of a bassoonist rhymes with the close-up of a black balloon on the operating table. Tomas hums the tune as He deftly handles his surgical instruments. Moreover, Kaufman's two-shot of Tomas and a female nurse beside him adds an enigmatic note: behind the surgical mask, her breath is visibly accelerating, as if she were excited by his proximity. Similarly, He is ogled appreciatively by two Young women after completing the operation. Kaufman's emphasis on voyeurism and seduction not only faithful to Kundera's themes but celebratory of this visual medium.⁸ (INSDORF, 2012, p. 17).

Na imagem seguinte (Figura 39), Tomas observa os senhores jogando xadrez na piscina, e o ponto de vista é dele enquanto câmera, dando ao espectador a percepção de tê-lo adotado como narrador naquele momento. Essa oscilação de foco dá ao filme uma dinâmica por proporcionar uma visão panorâmica da narrativa, que ora é vista de fora, ora está inserida na personagem. Essa condição de subjetividade é que aproxima esse filme da linguagem de poesia. Pasolini atribuía à significação da imagem algo coisa como de bem comum e, por isso, seria capaz de atingir a todos, de maneira uniforme: “Todos nós, com nossos olhos, temos visto o famoso correr das rodas dos comboios [...] É uma imagem que pertence à nossa memória visual e aos nossos sonhos”. Para ele, se somos capazes de contemplar uma imagem, então “ela diz-nos qualquer coisa” (PASOLINI, 1981, p. 140).

⁸ O diretor toca o público apenas o suficiente para nos fazer conscientes de algo retido e, finalmente, concedido. A quarta cena justifica a música cirúrgica lá fora. Um *close* das bochechas bulbosas de um trompetista rima com o *close* de um balão preto na mesa de operação. Tomas cantarola a melodia enquanto ele segura habilmente seus instrumentos cirúrgicos. Além disso, o tiro duplo de Kaufman é quando Tomas e uma enfermeira ao lado dele acrescenta uma nota enigmática: por trás da máscara cirúrgica, sua respiração está visivelmente acelerada, como se estivesse excitada por sua proximidade. Da mesma forma, ele é reconhecido apreciativamente por duas mulheres jovens depois de completar a operação. A ênfase de Kaufman no voyeurismo e na sedução, não apenas fiel aos temas de Kundera, mas comemorando esse meio visual.

Essa significação no cinema pode ir além da puramente visual ou estética. Uma vez que o espectador possui uma vivência e experiências anteriores, é bem possível que ele percorra as memórias para construir os sentidos de acordo com o seu conhecimento preestabelecido. No fotograma a seguir, por exemplo, temos a imagem de Tomas sentado à mesa de sua casa no exato momento em que Tereza lhe bate à porta. Tomas segura com a boca uma maçã, a fruta tipicamente conhecida como tentação para o pecado, um mero detalhe inserido no filme e ausente no romance, por apresentar, de forma imagética, toda uma simbologia famigerada e pertinente para a atmosfera que se desejava para a cena. Com uma abordagem bastante sutil, o diretor consegue inserir na diegese um artifício alegórico que auxilia na significação pura e simplesmente por existir e se apresentar no contexto.



Figura 40 – Tomas com a maçã na boca

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Nesse caso não há o uso da *subjativa indireta livre* e a condição poética é dada pela forma metafórica como o objeto (maçã) pode ser tomado. Na cena que se segue, Tereza e o médico se entregam, de forma apaixonada, um ao outro, estabelecendo, de forma irreversível, o laço que os unirá na diegese. Pasolini atribui esse poder metafórico do cinema ao fato de este não possuir um léxico conceitual e abstrato próprio. Ele considera, entretanto, que as metáforas particulares sempre “[...] acarretam consigo algo de inevitavelmente incompleto e convencional.” (1981, p. 143). O cineasta complementa ainda afirmando que o que é poeticamente

metafórico possível no cinema, isso se faz sempre com uma estreita osmose com outra natureza comunicativa, a da prosa. Nesse sentido, o que compreendemos é que a poesia pode estar presente no cinema, mas isso não significa que a prosa também não estará, pois coexistem e trabalham juntas. O próprio Pasolini afirmou desconhecer alguma obra cinematográfica que fosse feita em sua completude somente pela *subjetiva indireta livre*, pois isso incidiria em um desaparecimento total de um autor no interior de uma personagem.

Como já dito, existem oscilações durante a narrativa que nos permitem evidenciar a linguagem de poesia e, no caso de *A Insustentável Leveza do Ser*, isso é perceptível quando saímos da condição de espectadores de uma narrativa objetiva para a subjetiva.



Figuras 41 e 42 – Subjetiva indireta livre em meio ao protesto

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Nos fotogramas acima (Figuras 41 e 42), as imagens do confronto entre as tropas russas e os populares tchecos são intercaladas com pontos de vista diferentes: ora é possível ter um campo de visão ampliado, panorâmico e objetivo, ora o espectador é inserido na multidão, tendo como câmera alguém infiltrado no manifesto. Além disso, o tom preto e branco dessa sequência dá uma veracidade à cena que, remetendo-se a um episódio histórico verídico, nos permite afirmar que existem, intercaladas entre si, cenas da ficção filmadas e outras recuperadas do movimento que existiu em Praga em 1968. Interferências técnicas como chiados e

chuviscados na tela são propositalmente incorporados durante os registros, proporcionando ao espectador a experiência sensorial da câmera em atividade.

Se o cinema de poesia se preocupa com o “sentir da câmera”, nas sequências supracitadas temos o exemplo mais evidente desse elemento. Os tremores de câmera parecem fazer questão de que ela seja percebida como registro daquele episódio e essa interiorização não seria possível de outra forma senão com o uso de da *subjativa indireta livre*, devido à proporção das circunstâncias da cena. Como narrativa, esse poderia ser o olhar de Tereza, de Tomas ou de outrem, uma vez que há momentos em que ambos são focados. Seria esse ponto de vista subjetivo a imersão da voz do autor?

Para Pasolini, nada mais apropriado para falar indiretamente do que o uso da *subjativa indireta livre*:

O emprego da subjativa indireta livre é um pretexto: serve para falar indiretamente através de um álibi narrativo acidental – na primeira pessoa: e, portanto, a linguagem adotada pelos monólogos interiores das personagens-pretexto é a linguagem de uma “primeira pessoa”, que vê o mundo segundo uma inspiração essencialmente irracionalista, e que, para se expressar, deve, por isso, recorrer aos mais ressoantes dos meios expressivos da “língua de poesia”. (PASOLINI, 1981, p. 152).

Esse recurso aparece aleatoriamente em *A Insustentável Leveza do Ser*, por isso é que consideramos desapropriado categorizar o filme dentro do cinema de poesia de forma definitiva. Algumas pinceladas de poesia tornam a diegese mais interessante ao espectador assim como as pinceladas de filosofia o fizeram no romance de Kundera. Entretanto, o que percebemos é que a poesia manifestada no filme é sutil em alguns momentos e latente em outros, assim como a prosa também assume a narrativa em sua quase totalidade.

Ferreira (2004) considera que, nos dias atuais, a criação pautada no cinema de poesia não está esgotada e se mantém prenhe de consequências para quem se dispuser a utilizá-las (p. 321) Como sabemos, as obras modernas têm como característica o hibridismo na sua composição e, nesse caso, o filme em questão parece transitar entre várias formas em sua composição, assumindo-se como uma narrativa híbrida que bebe de diversas fontes, principalmente da literatura. Cabe então questionar: – Como seria traduzir a literatura para o cinema? Bressane expressou, no trecho a seguir, como isso seria possível:

O que se traduz em filme é entrecho. Você pega num filme ou uma peça ou um livro, como se faz na maioria das vezes e o que você traduz é o entrecho, a historinha: o sujeito saiu de casa, pegou um carro e tal... Mas estilo, essa que é a dificuldade. O estilo é alguma coisa que deve ser superada, mas você, para superar, você precisa identificar. Então, a tradução é a tradução do estilo, isso é que é complexo [...] Um texto é irredutível. O que você pode fazer nessa outra linguagem é sugerir um procedimento, dentro dessa outra linguagem, que remeta ao original. (BRESSANE, 2003, p. 44).

Assim, quando afirmamos que o mote principal da obra fílmica *A Insustentável Leveza do Ser* é a liberdade enquanto condição individual e coletiva, estamos abrindo caminho para a análise dos entremeios fornecidos pela diegese, ou seja, para os indícios de poesia que nos conduzem a tal reflexão. Há na escolha feita pelo diretor em relação aos conflitos bélicos e à busca pela liberdade de expressão manifestada através das cenas em preto e branco, uma sugestão de que estariam também os protagonistas Tomas, Tereza, Sabina e, *a posteriori*, Franz, em busca de uma liberdade individual e completamente subjetiva para as suas vidas.



Figura 43 – Subjetiva indireta livre – foco facial

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Na Figura 43, dois elementos refletem a subjetividade da cena: o foco aproximado sobre o rosto do opressor de Tereza e, principalmente, a direção do seu olhar. Não fica claro ao espectador se quem ele mira é Tereza ou algo fora da câmera, tamanha é a capacidade desse ponto de vista de perturbar quem o assiste. Há, nesse recurso, uma aproximação extrema que permite uma imersão na diegese, configurando, assim, a introspecção na alma da personagem ou da voz que fala por

meio dela. Além disso, as cenas em que se mostram, em forma de *flashes*, as fotografias por ela tiradas acabam por materializar, de forma contrária, as intenções de Tereza, assim como afirma Insdorf:

Her photographs embody the contrast between lightness and weight: when used as evidence, they assume solidity; but the context of the film itself, the images appear momentarily before vanishing. Similarly, the freeze frame punctuates the rapid movement of projected celluloid, making us aware of the duality of the cinematic image.⁹ (INSDORF, 2012, p. 28).

Tereza está sendo pressionada ao extremo e sente, com isso, que seu trabalho de fotografar as manifestações tivera efeito contrário ao que gostaria, tendo sido utilizado a fim de denunciar os civis e não os militares. Nesse momento, a sequência apenas aponta para os rostos identificados nas fotos tiradas, sem diálogos ou qualquer verbalização e o foco sobre o rosto atormentado de Tereza com a situação já deixa claro o que a cena pretende enfatizar (Figura 44).



Figura 44 – A condição emocional de Tereza

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Após a cena supracitada, o casal é forçado a partir de Praga, sucumbindo à ocupação russa, denotando aí uma derrota universal e individual: universal, por dizer respeito a toda uma nação que não teve poder contra os militares; e individual,

⁹ Suas fotografias representam o contraste entre a leveza e o peso: quando usadas como evidência, elas assumem solidez; mas, no contexto do filme em si, as imagens aparecem momentaneamente antes de desaparecer. Da mesma forma, o quadro de congelamento pontua o movimento rápido da celuloide projetada, fazendo-nos conscientes da dualidade da imagem cinematográfica.

quando coloca outra vez, no mesmo país, Sabina e Tereza, rivais de forma tácita e Tomas, o pivô da situação. Tereza parece presa ao amor que sente pelo esposo, mesmo intuindo sobre a sua vida libertina, da mesma forma que ele se sente preso a ela por uma obrigação matrimonial e certa compaixão, mas não deixa de manter relações extraconjugais e, desse modo, o casal se assemelha à alegoria de uma prisão voluntária projetada em cena.

Tereza parte contrariada, pois, ao contrário de Sabina, que “adora ir embora dos lugares”, Tereza parece nutrir raízes na República Tcheca e nasce daí a diferença básica entre ambas: uma se mostra como raiz e a outra como folha ao vento. As asas de Tereza estão atadas a Tomas e isso se torna, em grande medida, a razão maior do seu sofrimento em Zurique, sofrimento que a fará retornar a Praga. O fato de não conseguir adentrar no fotojornalismo a deixa desolada. O diretor do filme se utiliza de uma imagem para dar sentido à frustração de Tereza: o cacto. O objeto é mostrado em dois momentos na diegese: quando Tereza questiona a sua capacidade como fotógrafa e na partida dela de volta a Praga, quando Tomas finalmente cai em si e, observando o cacto, percebe que está sentindo falta da esposa.



Figura 45 – O cacto como elemento simbólico do sofrimento de Tereza



Figura 46 – O cacto como elemento simbólico do sofrimento de Tomas

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Esse tipo de registro, puramente imagético, permite ao espectador inferir sobre os sentidos pretendidos no filme, dando-lhe liberdade de interpretação, assim como o faz a poesia, cuja manifestação dá ao leitor a possibilidade subjetiva de significação. Nada é por acaso no cinema, mas naquele em que há uma propensão

para um cinema de poesia há uma preocupação maior com cada enquadramento registrado:

E porque o cinema não se limita a registrar as coisas que filma, mas pensa-as, a partir do ponto de vista organizador de cada filme, e leva quem a ele assiste a pensar também, quer aquilo que ele mostra, quer aquilo que ele é, o cinema pode ser entendido como uma das últimas formas clássicas de produção de poesia como de retórica, aos mais diversos níveis, dramático, narrativo e semiótico. (FERREIRA, 2004, p. 392).

De volta ao uso da *subjettiva indireta livre* em *A Insustentável Leveza do Ser* e à imersão da voz do autor na narrativa fílmica, assim como apresentamos acima na Figura 43, o fotograma seguinte (Figura 47) apresenta Sabina e Franz em cena, interligados por um reflexo no espelho. Além de utilizar-se novamente da presença de espelhos para destacar as cenas com Sabina, desta vez o seu olhar não está direcionado ao seu interlocutor, mas à câmera, levantando outra vez o seguinte questionamento: – Estaria esse enquadramento contemplando a voz do autor dentro do filme?



Figura 47 – O olhar de Sabina no espelho

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Essa imersão mediante o olhar de Sabina favorece uma triangulação na sequência que agrega Franz, Sabina e um terceiro elemento obtido com a câmera. Há, nesse contexto, um narrador onisciente que observa Sabina, mas que também é observado. O foco que parece partir do ombro da personagem é flagrado por uma fração de segundo pelo olhar dela, olhar que, em seguida, encontra o de Franz no espelho.

O cinema de poesia seria a possibilidade de inferir na imagem objetivamente captada pela câmera (o olho), e a diferença daquela realidade captada com “qualidades expressivas de natureza problemática”¹⁰, o olhar ou como o poeta-cineasta enxerga aquela realidade que ele está retratando.

A fotografia de seu cinema sempre perseguirá imagens que construam signos, afinal a imagem enquanto símbolo tem autonomia em relação à língua falada, comunicando por ela mesma diversos significados. (KINSKI, 2016, p. 107).

Assim, toda vem que, em *A Insustentável Leveza do Ser* a escolha do diretor é suscitar no espectador algo para além da imagem dada, enxergamos ali a poesia, branda ou escancarada. Toda vez que os diálogos são sobrepostos por enquadramentos intrigantes, por *zooms* sistemáticos em rostos e por silêncio, esses recursos criam a atmosfera interna das personagens com o auxílio da composição do cenário. Então esse cinema, podemos considerar que prioriza a poesia. Sijll (2017) afirma que, quanto mais nos aproximamos da personagem, maior é a probabilidade de sentirmos empatia por ela. Para a autora, isso se deve ao fato de que uma proximidade física só seria permitida àqueles pertencentes à esfera íntima da personagem e, no caso de antagonistas, os *close-ups* serviriam para endossar a repulsa e causar medo no espectador. (p. 58).

Nos fotogramas a seguir, por exemplo, temos o instante em que Tereza procura por Sabina para fazer uma sessão de fotos dela nua, assim como os editores sugeriram que fizesse. A cena é bastante econômica em diálogos e toda a sequência é feita somente com um leve som de piano ao fundo e o barulho intermitente dos disparos feitos pela câmera de Tereza. O chapéu inseparável de Sabina traz à tona a memória da relação que ela tem com Tomas e, defronte ao fogo da lareira, a personagem parece incorporar o seu papel de amante quando mente para Tereza ao dizer que nunca mais vira seu marido. Do mesmo modo, após a sessão de fotos com Sabina, Tereza se despe a pedido da rival e, em meio à sala repleta de espelhos, se vê totalmente indefesa em um território onde somente Sabina detém o poder, território esse real e simbólico. Com certa comicidade, Tereza foge dos cliques de Sabina, até ser finalmente rendida para que também seja fotografada nua. Ao final da sessão de fotos, Sabina já não usa mais o chapéu e quem se prostra em frente ao fogo é Tereza, promovendo assim a cumplicidade das duas, numa cena dramática, cômica e sensual ao mesmo tempo.

¹⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*, p. 100.



Figura 48 – Sabina, o chapéu e Tereza



Figura 49 – Tereza nua entre os espelhos



Figura 50 – Tereza, Sabina e a lareira

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

A importância dramática dessa sequência é pautada, quase em sua totalidade, nas imagens e o que delas conseguimos extrair apenas com a prévia que sabemos das personagens. Não existe nenhuma explicação verbal, apenas uma compilação da condição emocional de ambas refletida no ambiente e no cenário, que dão subsídios para que se construa toda a significação.

A fuga do lugar comum quer distanciar a produção influenciada por um cinema de poesia da sociedade do consumo, acostumada à arte massificada, processada ao extremo, sem muita dificuldade de compreensão. Ao contrário disso, Pasolini idealizava uma arte em que o espectador pudesse refletir de forma ativa, imersiva. Assim, essa sequência de imagens é uma amostra do que a poesia inserida no roteiro fílmico é capaz de fazer, agregando à narrativa prosaica alguns sopros líricos.

Para Pasolini, o cinema de poesia representa a força em conflito com a narrativa clássica convencionalizada, denunciando-a. Do espectador é exigido um nível maior de atividade intelectual, uma vez que a metalinguagem é importante na narrativa e na interpretação, mesmo estando implícita na narrativa e não ocupando o papel

central. No cinema de poesia a abertura é enfatizada, chamando o espectador a se comprometer na interpretação. O filme tende a uma profusão de vazios de indeterminação simulados como vazios funcionais. O filme deixa o espectador frente a uma construção visual, que lhe exige uma interpretação visual. (TORCHI, 2009, p. 50).



Figura 51 – Tereza e Tomas no quarto 6

Fonte: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Nos instantes finais, a opção do diretor Philip Kaufman acabou fugindo da escolha feita por Kundera no romance. No livro a menção as circunstâncias em que Tomas e Tereza morrem é mostrada de forma bastante superficial. Kaufman, em contrapartida, escreveu dois finais: em um deles, diferente do utilizado, o casal termina dançando no quarto da pousada enquanto a câmera percorre o ambiente e, ao chegar à janela, mostra o acidente de caminhão no qual ambos falecem. Mas o diretor desistiu dessa proposição e o desfecho escolhido para o filme, no entanto, acabou sendo muito mais lírico e oblíquo. Tomas leva Tereza para o quarto 6 da pousada (Figura 51), número idêntico ao quarto em que ele se hospedara quando se conheceram, enquanto ela caminha sobre os seus pés: a leveza suportando o peso.

Para Tarkovski (1998, p. 42), “[...] a imagem materializa uma unidade em que elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram”. Para o autor, até é possível se falar da ideia contida na imagem, e descrever a sua essência por meio de palavras, no entanto essa descrição nunca será adequada, ou seja, a imagem atinge um grau semântico que muitas vezes não pode ser traduzido com palavras: “Uma imagem pode ser criada e fazer-se sentir. Pode ser aceita ou recusada. Nada

disso, no entanto, pode ser compreendido através de um processo exclusivamente cerebral“. Assim, para ele, a ideia do infinito “[...] não pode ser expressa por palavras ou mesmo descrita, mas pode ser apreendida através da arte, que torna o infinito tangível“. Nesse sentido, o filme *A Insustentável Leveza do Ser* se mostrou mais complexo e lírico que o romance no qual se inspirou, mais subjetivo e visual, preocupado com uma construção criativa, porém delicada e marcante, cuja escolha fotográfica e musical apenas endossou o já interessante enredo literário.

A escolha inteligente do diretor, entretanto, tornou o final muito mais leve e poético. Em vez de mostrar a cena trágica do acidente, Kaufman optou por cobrir o caminho de névoa (Figuras 9 e 10), iluminando-o enquanto o casal declara a sua felicidade ao som suave do piano. Com esse recurso, o diretor mais uma vez conseguiu elevar o filme ao nível de poesia, descartando o uso da linguagem verbal e atingindo o espectador de forma emotiva e sensível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção desta dissertação se deu no intuito de fomentar a coesão entre cinema e poesia sem, contudo, estabelecer conceitos fixos ou investigações puramente objetivas acerca das produções artísticas. Ao longo da pesquisa, procuramos compreender os preceitos relacionados ao cinema de poesia defendido por Pasolini e, posteriormente, identificar em um filme mais recente as influências exercidas por ele na sua produção.

A escolha do filme *A Insustentável Leveza do Ser* se deu por este apresentar uma diegese híbrida e composta por muitas possibilidades interpretativas, muitas das quais promovidas pelo uso puramente imagético dos recursos cinematográficos. Ao considerarmos a presença de poesia neste filme voltamos nosso olhar para a forma como o diretor procurou apresentar as imagens, elementos simbólicos, alegóricos ou sonoros de modo a convidar de forma, ora sutil, ora incisiva, o espectador a participar de forma ativa da interpretação do filme.

Durante a pesquisa, encontramos nesta obra uma composição diferenciada por não estratificar de forma objetiva, linear ou puramente descritiva a sua construção tornando o enredo mais interessante e plural. O enfoque dado pela obra cinematográfica permitiu que fosse possível que identificássemos a temática da liberdade (individual e universal) mostrada através de quatro personagens, mas que por meio da concatenação de elementos líricos incorporados pelo diretor, teve seu campo semântico ampliado e reinventado.

Um dos rumos propostos por esta dissertação foi interpelar sobre a construção do filme de forma que fosse possível a sua percepção subjetiva, tal qual o faz um texto lírico em que se considera o estado emocional do seu criador (eu-lírico). Na abordagem sobre as personagens procuramos observar os seus aspectos composicionais mais latentes que trazem para a diegese uma interpretação dúbia, ou pelo menos, mais fluida, que permita ao espectador inferir sobre as significações em vez de tê-las dadas, como o faria uma narrativa puramente prosaica.

A aproximação entre cinema e poesia encontrada em *A Insustentável Leveza do Ser* não foi imediata e demandou algumas particularidades na análise. A analogia à obra literária permitiu que pudéssemos elaborar um roteiro para o estudo que interpelasse a escolha do escritor e a alternativa adotada pelo diretor do filme,

estabelecendo assim um elo comparativo entre a escrita do romance e a apresentação visual cinematográfica.

O uso esporádico da *subjetiva indireta livre* no filme acrescenta uma dinâmica pouco usual na narrativa que permite um ponto de vista introspectivo e emotivo favorecendo a compreensão do enredo com o uso enxuto das palavras e com uma gama de sensações provenientes do encaixe perfeito das imagens nas cenas. Ademais, esta perspectiva permite uma imersão maior dos espectadores dando-lhes a oportunidade de visualizar as cenas por ângulos mais diversos.

Embora saibamos que não há uma obrigação que a tradução de um romance para o cinema seja em tudo fiel a sua inspiração original, convém mencionar que as nuances encontradas entre ambos acabaram servindo para reforçar o poder lírico presente nas imagens e somente nelas, sem o apelo verbal. Neste sentido, o estilo do diretor promove uma experiência diferenciada para quem assiste ao filme e contribui para que a poesia, elemento menos difundido em um campo hegemonicamente comercial, se espalhe de uma forma natural, sutil, porém marcante.

Convém mencionar que o propósito desta pesquisa foi o de apontar os elementos líricos presentes no filme que o aproximam da proposta defendida por Pasolini sem, contudo, classificá-lo. As abordagens escolhidas pela direção é que permitiram estabelecer este elo com a poesia e ampliar as possibilidades interpretativas envolvendo de forma mais ativa o espectador, característica própria do gênero. Ao promover a compreensão da imagem através do olhar ao invés das palavras, abre-se um campo ainda mais infinito de percepções estabelecendo assim, uma liberdade artística que acaba por tornar a obra incompleta, não no sentido de que lhe falte algo, mas que permita ao espectador a construção semântica mais adequada ou que melhor lhe convier. Desta forma, quando se propõe uma abordagem lírica em uma obra tipicamente reconhecida pela forma prosaica de expressão, é possível uma fuga do concreto e um encontro com a condição metafórica da linguagem, neste caso, a linguagem das imagens.

Acreditamos que tanto na poesia como no cinema voltado para a poesia esta seja a característica principal: fornecer subsídios para que o filme permaneça no imaginário do espectador pelas sensações que lhe causou e/ou pelas reflexões que promoveu, perdurando por algum tempo, causando-lhe inquietações, positivas ou negativas, enfim, transformando-lhe mediante o reflexo daquilo que assistiu. Assim

como qualquer obra de arte, o cinema também consegue promover indagações, instigar desvios e auxiliar para que cada vez mais tenhamos a capacidade de aprofundamento interpretativo fugindo do rasante apelo voltado para o entretenimento puro e simples, quando se pode ir além.

Assim sendo, pesquisar sobre a influência lírica em um filme mostrou-se além de gratificante, perturbador, uma vez que ao longo do processo acabamos tomando ciência de quão profícuo e imenso pode ser o universo das imagens e como ele pode permitir uma participação ativa criando possibilidades várias para a sua significação. Portanto, esperamos que a presente pesquisa contribua com as discussões acerca da presença de poesia em produções contemporâneas e que desperte o interesse para os estudos referentes à imersão deste gênero nos diversos campos artísticos dentro e fora da academia.

REFERÊNCIAS

- AINOUZ, Karim; BRESSANE, Julio; GUERRA, Ruy; PIZZINI, JOEL. Cinema de Poesia – **Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Visuais**, nº 33, jan./mar. 2003.
- ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnación. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos** [livro eletrônico]. Londrina, PR: Editora da UEL, 2013.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- CABRERA, Júlio. **O cinema pensa – uma introdução à filosofia através dos filmes**. Brasília, DF: Roocodigital, 2009.
- CAMPOS, Flávio de. **Roteiros de cinema e televisão – a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CANDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CLUVER, Claus. Estudos Interartes: Conceitos, termos, objetivos. **Revista Literatura e Sociedade**. Departamento de Teoria Literária e Literatura comparada da USP, nº2, p. 37-55, 1997.
- COSTA, Vitor Hugo dos Reis. A insustentável leveza do ser-para-si: uma leitura sartreana de Milan Kundera. **Kínesis**, vol. IV, nº 8, p. 61-78, dez. 2012.
- FERREIRA, Carlos Melo. **As poéticas do cinema**. A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem – Deleuze, cinema e pensamento.** Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

INSDORF, Annete. **Philip Kaufman.** Nova Iorque: University of Illinois Press, 2012.

KINSKI, Davi. **Pasolini, do neorrealismo ao cinema poesia.** São Paulo: Laranja Digital, 2016.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser.** Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax – fundamentos do roteiro de cinema e TV.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

NAZÁRIO, Luiz. **Pier Paolo Pasolini.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege.** Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira.** Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENHA, João da. **O que é existencialismo.** São Paulo: Brasiliense, 2014.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera.** Campinas, SP: Papirus, 2012.

RICARD, François. **Agnès's final afternoon.** An essay on the work of Milan Kundera. Traduzido do francês por Aaron Asher. Nova Iorque: Perennial, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia:** Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieślowski. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2004.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem.** São Paulo: Olho d'Água, 2006.

SIJLL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica – contando histórias com imagens em movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2017.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2013.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOFALINI, Luzia B. **Romance lírico**. O processo de “liricização” do romance de Raul Brandão. Maringá, PR: Editora da UEM, 2013.

TORCHI, Gicelma da Fonseca C.. O filme Caramujo-Flor e sua configuração de cinema de poesia mestiço. **Revista.doc**, ano X, nº 7, p. 37-60, jan./jun. 2009.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução: Ligia Junqueira. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

Filmografia:

A insustentável leveza do ser, Philip Kaufman (Dir.), Distribuição Warner Video, 1987, 170 min, DVD Color.

Teorema, Pier Paolo Pasolini (Dir.), Distribuição Euro International Films, 1968, 98 min, DVD Color.