Célia Maria Domingues da Rocha Reis

# Erotismo e Literatura: Algumas Reflexões Teóricas Aplicadas à Obra de Milan Kundera

CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS

# E R O T I S M O  E  L I T E R A T U R A

(Algumas reflexões teóricas aplicadas à obra de Milan Kundera)

*Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração "Teoria da Literatura", do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP/São José do Rio Preto, para obtenção do grau de Mestre em Letras.*

orientador:

Prof. Dr. Romildo Sant´Anna

1 9 9 2

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

568/92

---

Por indicação do orientador, este trabalho foi co-orientado por João Luiz Leitão Paravidini, psicólogo. Foi realizado com o apoio da CAPES - Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Brasília) e da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - UNESP (São Paulo).

*a Luiza e Antônio, meus pais*

*a Ben Hur, meu marido*

*a Júnior e Arthur, as crianças*

agradecimentos especiais

À Profa. Dra. Ana Maria Gottardi Leal, ao Prof. Dr. José Guimarães Mello que, com meu orientador, participaram da banca do Exame Geral de Qualificação, e apresentaram significativas contribuições a este trabalho;

ainda aos docentes do Curso de Pós-Graduação em Letras - IBLCE/UNESP - São José do Rio Preto;

e também ao Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria; funcionários da Seção de Pós-Graduação: Nanci Pereira, Onilda Akazaki, Rosângela Simonato e Agnaldo Lopes, funcionários da Biblioteca (em particular Gislaine de Lourdes Gameiro, que colaborou na coleta de dados hemerográficos); e Maria Celeste Thomazello, responsável pela digitação deste trabalho.

## RESUMO

Este trabalho, realizado na linha de pesquisa "Literatura Comparada", aborda a questão do Erotismo na ficção do escritor checo Milan Kundera, nas perspectivas interdisciplinares da Teoria da Literatura e dos estudos desenvolvidos pelo psicanalista austríaco Sigmund Freud. Parte-se do princípio da manifestação do inconsciente, que possibilita a expressão literária de todos os sentimentos que envolvem a existência humana. Em seguida, procede-se a um estudo do universal problema do Erotismo, *lato sensu*, do problema do Amor, abrangendo algumas situações fundamentais nas várias obras do autor. Como pré-requisitos para a análise, estuda o conto "Mamãe", da obra *O Livro do Riso e do Esquecimento*, cujo enfoque principal incidiu sobre a condição feminina na busca do amor e do prazer.



**UNITERMOS** - Literatura e Erotismo, Inconsciente, Personagem, Amor, A Mulher na Literatura.



## ABSTRACT

Using an interdisciplinary approach of Literary Theory and the psychoanalytical studies by Freud, this thesis deals with eroticism in fiction. Starting with the principle of the unconscieons manifestation, which engenders the literary expressiveness of all feelings of human existence, it focus on the universal problem of Eroticism, broadly considered, the question of Love grasping some fundamental aspects in several books by the author. As pre-requisites for analysis, the short story "Mamãe", included in the book *O Livro do Riso e do Esquecimento*, has been studied the female condition in the search for love, and for pleasure.



**KEY-WORDS:** Literature and Eroticism, Unconscious, Character, Love, Woman in Literature.

ÍNDICE

página

I. INTRODUÇÃO ..... 01

II. A "RE-VELAÇÃO" DO INCONSCIENTE NA OBRA DE ARTE LITERÁRIA, NA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA DE SIGMUND FREUD ..... 09
II.1. A Modernidade Social ..... 25
II.2. A Incidência do Olhar Moderno..... 29

III. AMOR E EROTISMO: O INTERTEXTO NA NARRATIVA DE MILAN KUNDERA ..... 36
III.1. Uma Visão Científica da Experiência Amorosa ..... 36
III.2. Aspectos Estruturais das Narrativas ..... 55
III.3. A Intertextualidade ..... 63

IV. TEXTO MODELAR: O CONTO "MAMÃE", DA OBRA *O LIVRO DO DO RISO E DO ESQUECIMENTO* ..... 87
IV.1. Paráfrase do Conto ..... 88
IV.2. Caracterização dos Personagens ..... 91
IV.3. Modalidades Afetivas Manifestas nos Personagens ....106
IV.3.1. Justificativas .....106
IV.3.2. O Tema do Amor e do Olhar no Personagem.....106
Karel .....108
IV.3.3. Marketa: a Busca Feminina do Amor e do Prazer .....119
IV.4. A Presença Hermafrodita de Eva .....133

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....137

BIBLIOGRAFIA .....143

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

## I. INTRODUÇÃO

Para introduzirmos esta pesquisa, faremos, em princípio, algumas tentativas de compreender o processo que possibilita a construção literária, segundo a manifestação do inconsciente. E, no âmbito desta construção, um elemento de relevo: o personagem.

Segundo Freud (1856-1939), o literato volta sua atenção para o inconsciente da sua própria psique. Usamos o termo 'psique' como significando a estrutura mental e o termo 'inconsciente' como um "lugar psíquico"[1], evidentemente não substancial ou corporificável, mas como sendo o lugar onde estão as representações psíquicas. O escritor investiga a possibilidade de deixar fluir os elementos componenciais do inconsciente, permitindo a sua manifestação, ao invés de reprimi-los por meio da crítica consciente. Busca, descobre em si (o que o psicanalista , por exemplo, descobre nos outros), as leis que regem as atividades do inconsciente. No entanto, não tem necessidade de explorá-las nem de saber se constituem "leis" ou não. E, "por efeito de tolerância do seu pensamento passam elas a fazer parte de sua criação estética"[2].

Esta reflexão nos reporta à ficção do autor Milan Kundera (nascido em Praga, Checo Eslováquia, 1.929) para a qual incidirá todo o percurso da nossa pesquisa. Milan volta-se basicamente para a exploração dos personagens. Afirma que: "Os personagens do meu romance são minhas próprias possibilidades que

---

[1] Garcia-Roza. *Freud e o Inconsciente*, p. 177.

[2] *O Delírio e os Sonhos na "Gradiva" de W. Jensen - IX*, p. 96.

não foram realizadas. É o que me fez amá-los todos e temê-los ao mesmo tempo. Uns e outros atravessaram a fronteira que apenas me limitei a contornar. O que me atrai é essa fronteira que eles ultrapassaram (fronteira para além da qual termina o meu eu)"[3].

Na medida em que a evolução pessoal ocorre com a crescente redução das possibilidades, essa oportunidade de "experienciar", de "contemplar" os fatos torna-se realização fecunda da ficção, graças ao "fingimento" referente à realidade e aos seres reais. É o espaço ontológico onde o artista destaca-se de si e empreende o processo da "maternidade artística": o desdobramento. Assim, pode elevar-se a um mundo de símbolos e, através dessa atitude de desprendimento, compreender mais profundamente a natureza volúvel e misteriosa do ser humano.

Baseando-se nesta natureza instável e peculiar dos indivíduos, as ciências mentais desenvolveram o estudo do 'inconsciente'. Este estudo possibilita, sempre, uma noção aproximativa e nunca integral destes indivíduos, posto que os seres são dotados por uma "pluralidade de intensidades anárquicas"[4] representadas na vida mental pelas "pulsões".

A impossibilidade de apreensão do ser na sua unicidade, na sua síntese, nos remete à questão dos pontos limítrofes entre o ser e o personagem.

Apesar dos múltiplos meios de abordagem de uma criatura ficcional, esta pode ser configurada em situações que pressupõem

---

[3] *A Insustentável Leveza do Ser*, p. 222. O autor confirma esta idéia no ensaio *A Arte do Romance*.

[4] Garcia-Roza. *O Mal Radical em Freud*, p. 18.

um percurso relativamente definido e sua caracterização básica, mediante a veiculação de aspectos psíquicos, físicos, fisionômicos. Tais aspectos tornam-se mais vigorosos, densos, ao apontar o caráter de ficcionalidade da obra literária, na medida em que ressaltam a camada imaginária e denunciam o que está para além dela, ou seja, a sua imanência, a sua verticalidade.

O Prof. Antonio Cândido, no estudo sobre a personagem de ficção, afirma que "a personagem vive o enredo e as idéias e os torna vivos". Não se trata de ressaltar o personagem como o elemento mais importante, porque só adquire vida anímica numa construção estrutural, em que se conjuga uma série de elementos, mas "é o elemento mais atuante, mais comunicativo da novelística moderna"[5]. Avulta-se também a questão de que o personagem não se confunde com o autor, nem com sua biografia, mas possui uma forma própria de existir, o que garante a especificidade ficcional do texto.

A modernidade literária tem ganho ultimamente maior complexidade na elaboração dos personagens, que aparecem com requintes de caracterização nunca outrora alcançados devido ao avanço das ciências psicossociais que procuram incessantemente a atualização do 'saber' enquanto valor de verdade. Essa busca é pertinente à ficção, não no que se refere ao critério formal, à horizontalidade, mas àquilo que as orações não podem dizer, ao que está demarcado como inviável de ser expresso pelo discurso.

Dessa forma, observamos que os personagens, objeto central deste estudo, ganharam outras feições, novos recursos,

---

[5] *A Personagem de Ficção*, p. 54.

novas formas de enfrentamento consigo mesmos e com os outros personagens contextualizados. Uma das personagens de Milan Kundera, Markéta, emite com clareza essa nova ordem das coisas:

> Tinha a sensação de ter entrado no reino da sinceridade (...)
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p. 40)

Os personagens do referido autor mostram uma tendência à reflexão, à análise especular voltada para a imutável dificuldade dos seres: a alteridade, a sexualidade, a morte (enquanto angústia de viver). A partir dessa perspectiva, centramos nossa visão, num segundo momento do nosso trabalho, naquilo que a narrativa em estudo nos ofereceu de mais profícuo - um verdadeiro filão de possibilidades - a questão do erotismo, da sexualidade.

Consideramos, fundamentalmente, que a realidade do sexo não se restringe ao órgão anatômico nem tampouco às relações sexuais. Além destes, a sexualidade abrange todo o relacionamento do indivíduo nos seus ângulos mais sensíveis, em "Eros" e "Ananke" ("Amor" e "Necessidade"). Freud afirma que o poder do amor e a tendência para a produtividade fundaram as bases da civilização humana[6].

A palavra "amor" é usada indiscriminadamente. Geralmente justifica-se o seu uso pela genética, em que homem e mulher são compulsivamente induzidos a se unirem pelas necessidades genitais e por outro sentimento que inibe essas finalidades sexuais dando origem à afeição, sentimento nutrido entre irmãos, familiares,

---

[6] *O mal-estar da civilização* - XXI, p. 121.

amigos, etc. Conforme verificaremos nos capítulos subseqüentes, a origem do amor, segundo Freud, está na relação que a mãe mantém com os filhos - o menino e a menina, no seu estágio inicial de vida e a influência que esse relacionamento exercerá juntamente com os demais componentes edípicos. Baseando-se nisto, este psicanalista escreveu que enquanto existir a relação mãe-bebê, o amor dito "romântico" sobreviverá em nossa cultura, mesmo que as forças sociais da civilização cerceiem-no com ameaças e restrições por opor-se aos seus interesses de dominação. Outras origens podem ser buscadas na necessidade de fusão com o outro, na simbiose.

Tendo como respaldo esse constructio teórico, procedemos a uma seleção de textos (traduzidos para o português e referenciados no segundo capítulo) que tratam sobretudo do erótico, do amor, na sua acepção mais ampla.

Em princípio, nos detivemos no romance *A Insustentável Leveza do Ser*, que conduziu à ampliação do tema e gerou a terceira parte deste trabalho, cujo ponto mais importante versa sobre o fenômeno da 'feminilidade'.

Quando tratamos do amor, o fizemos em relação aos seres, homem e mulher, indistintamente. No entanto, com o decorrer da análise, observamos alguns índices especiais em que o sentimento amoroso ocorria de maneira bem distinta em ambos os sexos. Surgiu então uma interrogação acerca das versões masculina e feminina do amor e do prazer. Ao realizar repetidas leituras das narrativas de Kundera à luz de alguns textos de teor psicanalítico, basicamente freudianos (com recortes dessas teorias por outros autores), chegamos à análise do conto "Mamãe", da obra *O Livro do Riso e do Esquecimento*. Dele extraímos o que de mais fecundo acreditamos

encontrar, no âmbito desta temática - o erotismo feminino.

É unânime entre os que se propuseram a discorrer sobre este assunto a inesgotável fonte que ele constitui e a impossibilidade de dizê-lo de forma plena. André Serge, autor do livro *O que quer uma Mulher?* diz que o objetivo desta obra é mostrar que a psicanálise, de Freud a Lacan, designou na feminilidade a figura maior e mais original. No entanto, sua natureza é inacessível aos conhecimentos, ao saber[7]. É como o inconsciente que nunca se revela totalmente, dependente que está do significante.

Diante dessas reflexões consideramos a questão dos índices que os textos estudados forneceram e que permitiram uma análise sob o ponto de vista do erotismo.

O texto erótico configura-se, desde sempre, como um foco de interesse geral e se abre às mais controversas manifestações, desde o desregramento gratuito até as abordagens mais profundas acerca da sexualidade humana.

Em Milan Kundera o erótico se manifesta na exploração da vivência amorosa. O sentimento de amor afigura-se como uma das maneiras mais eficientes de desvendamento dos homens. Neste aspecto, Freud fala da importância da sexualidade enquanto resultante de todo o processo vital do indivíduo, desde os primeiros contatos que estabelecerá com os pais, modelos futuros de sua escolha amorosa e do modo como irá buscar o prazer, se pelos caminhos considerados socialmente normais ou se o fará através dos desvios sexuais (homossexualismo, sadomasoquismo,

---

[7] *O que quer uma Mulher*, p. 10

etc.).

A descrição da atuação erótica dos personagens, nos textos do escritor checo, ocorre de maneira singular. Apesar de serem minuciosamente narradas, não há a nominalização genital propriamente dita. Há todo um contorno realizado, com referências implícitas, acentuando o caráter metafórico da representação sexual. Esse 'meio' empregado não coloca em prejuízo a descrição ou reduz seu significado. Ao contrário. Há toda uma montagem de elementos sensoriais, sinestésicos que envolvem as situações e demarcam a condição profundamente viva de cada personagem; os seus sentimentos, as suas frustrações, os seus desejos:

> Uma fugaz lembrança passou-lhe pela cabeça: tinha dez anos quando soube como as crianças vêm ao mundo e, depois, essa idéia o perseguiu cada vez mais, mais ainda quando descobriu em detalhe, com o passar dos anos, a matéria concreta dos órgãos femininos. Depois, imaginou freqüentemente seu próprio nascimento, ele imaginara um estreito túnel úmido, imaginava o nariz e a boca cheios do estranho muco com que estava inteiramente untado e marcado. Sim, o muco feminino o havia marcado por exercer sobre Jakub, durante toda a sua vida, seu poder misterioso; por ter o direito de chamá-lo para perto a todo momento e de comandar os mecanismos particulares de seu corpo. Tudo isso sempre o repugnara, ele se revoltava contra essa servidão, pelo menos recusando sua alma às mulheres, salvaguardando sua liberdade e a sua solidão, restringindo o 'poder do muco' a determinadas horas da sua vida.
> Sim, se ele tinha tanta afeição por Olga, era sem dúvida porque, para ele, ela ficara inteiramente do outro lado dos limites do sexo e por estar certo de que ela jamais faria lembrar, pelo seu corpo, a maneira vergonhosa de sua vinda ao mundo.
> (*A Valsa dos Adeuses*, p. 172.)

Observa-se ainda uma série de ocorrências que caracterizam o texto kunderano no âmbito do erotismo: encenações

sexuais (sadomasoquistas, exibicionistas, etc.), cenários eróticos. Ressaltamos que em momento algum o autor toma essas questões sob o ponto de vista da moralidade, da transgressão. Ele os edifica como soluções possíveis para preservar um sentimento de identidade que tende a se diluir, graças aos novos valores sociais e à criação de novos hábitos psíquicos individuais.

Diante da nossa opção pelo estudo deste tema e dos riscos que corremos ao realizá-lo como, por exemplo, conduzindo-o nas trilhas do senso comum (dos critérios comportamentais exigidos pelo social), tentaremos manter as suas bases nos parâmetros em que se coloca o autor: só é imoral a arte que enquanto tal, se propõe a desvendar novas faces, a fazer novas descobertas sobre os seres e malogra neste objetivo.

## II. A "RE-VELAÇÃO" DO INCONSCIENTE NA OBRA DE ARTE LITERÁRIA, NA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA DE SIGMUND FREUD

O ser humano sempre tendeu a manifestar as próprias sensações e sentimentos de acordo com suas habilidades. Esta inclinação, aliada a uma "sensibilidade intuitiva"[8] para captar as "fantasias conscientes universais", ou seja, as condições culturais da época, que priorizam determinados valores, gostos, modismos, são porta-vozes dos sistemas de idéias prevalentes na mesma.

A "sensibilidade intuitiva" dos artistas desde há muito instiga a curiosidade de teóricos de vários campos do conhecimento humano. Um deles, considerado como o fundador da psicanálise e cujas teorias são fundamentais para a nossa análise - Sigmund Freud -, impressionava-se grandemente com o fato de certos autores demonstrarem o conhecimento das camadas mais profundas da mente, o inconsciente, antes que a ciência, na sua época, o tivesse feito. Chegou mesmo a questionar alguns escritores acerca do seu engenho, aludindo às fontes onde buscavam soluções para o problema dos personagens.

Freud afirmava com convicção que os poetas e escritores eram mais "psicólogos" que os próprios psicólogos, na medida em que eles conseguiam, com fina agudez, engendrar situações sempre muito férteis. E resolvê-las. Conseguiam, através da observação das "lacunas das manifestações conscientes procurar os caminhos para o inconsciente"[9]. Segundo suas próprias palavras, "os literatos são valiosíssimos aliados, cujo testemunho deve-se

---

[8] Antonio Carlos Pacheco, *Cinema, Literatura e Psicanálise*, p.2.
[9] Luiz Alfredo Garcia-Roza, *Freud e o Inconsciente*, p.171.

estimar muitíssimo, pois soem conhecer muitas coisas existentes entre o céu e a terra e que a nossa filosofia sequer presume. Na psicologia, sobretudo, acham-se muito acima de nós outros, pessoas vulgares, pois bebem em fontes que ainda não logramos tornar acessíveis à Ciência"[10].

A partir de reflexões profundas sobre criações artístico-literárias, Freud elaborou muitas teorias importantes que podem ser utilizadas para a compreensão dos textos literários. Antonio Carlos Pacheco comenta, por exemplo, em sua obra *Cinema, Literatura e Psicanálise*, que Freud inspirou-se no "Coloquio de los Perros", de Cervantes[11], para elaborar o método da "Associação livre de idéias"[12]. O enredo desta história, "El Coloquio de los Perros", gira em torno de diálogo de dois cães, Cipión e Berganza, que se apresentam espantados por teram adquirido o dom súbito do raciocínio e da linguagem, cuja proveniência desconhecem, posto que têm consciência de que não faz parte da natureza dos bichos possuí-los. Resolvem então aproveitar a ocasião para poder conversar e um solicita ao outro que faça a narração de sua vida, até aquele momento, dizendo que iria escutá-lo de boa vontade, só interrompendo se necessário. E, num processo catártico, aliviam-se dos temores e sofrimentos marcados na memória.

O método da "Associaciação livre de idéias" consiste na expressão indiscriminada de todos os pensamentos ocorridos a partir de um referente dado, que pode ser uma palavra, um número,

---

[10] *O Delírio e o Sonho na "Gradiva", de W. Jensen* - IX, ed. Delta, 1905.

[11] Miguel de Cervantes, *El Licenciado Vidriera y El Coloquio de los Perros*, Zaragoza, Ed. Ebros S.L., 1957.

[12] Antonio Carlos Pacheco, *Cinema, Literatura e Psicanálise*, p.2.

uma representação, etc., ou de forma espontânea, sem referencial. No discurso literário este expediente corresponderia ao modo como a narrativa vai sendo exposta pelo personagem, de maneira fluida e contínua, através do 'fluxo de consciência', que designa "qualquer apresentação, na literatura, dos padrões de pensamento humano que sejam ilógicos, não gramaticais e principalmente associativos, sejam eles falados ou não falados"[19].

Como podemos compreender esse movimento interior peculiar do ser que cria a obra de arte literária? Qual a força que age sobre determinados indivíduos que os faz buscar o gozo, o prazer através de atividades sublimatórias?

Refletindo sobre os caminhos que conduzem ao fenômeno literário, chegamos à fonte que torna possível a compreensão, ainda que superficial, de sua realização: o inconsciente. Este procedimento viabilizou o acesso ao entendimento de outros aspectos, intimamente relacionados à criação artística, como o amor, o desejo, e que se referem, via de regra à busca da satisfação pessoal, da realização, que permite ao sujeito nomear-se como um "Eu".

Através do estudo do inconsciente alçamos chegar a dois estágios confluentes neste trabalho: o 'inconsciente' enquanto "gerador" da obra de arte literária, e, no âmbito desta obra de arte, no corpus literário propriamente dito, quais as formas de apreensão do inconsciente e da sua funcionalidade literária, que no nosso caso será estudado a partir do erotismo, do amor.

Quando utilizamos a expressão "re-velação do

---

[19] Scholes e Kellog, apud Alfredo Leme Coelho de Carvalho, *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência*, p. 53.

inconsciente" (o motivo da segmentação da palavra será esclarecido mais adiante), que intitula este capítulo, não quisemos nos referir ao sentido místico da ação divina que transmite aos homens a verdade em estado puro, conforme figura nos dicionários. Por outro lado, há o processo, na fotografia, que possibilita tornar visível uma imagem latente de uma chapa fotográfica sensibilizada pela luz. Talvez seja este o conceito que mais se aproxime do termo "re-velação" empregado. Isto porque a ação de "tornar visível uma imagem latente" é um requisito fundamental para qualquer forma de arte resultante das sensações e estados de espírito do homem, cuja manifestação material é estimulada pelo desejo de inová-los e perpetuá-los. Por isso, a arte possui um fim em si mesma.

A manifestação de imagens que estão em estado de latência também é condição básica para a prática psicanalítica ou qualquer outra ciência cujo propósito seja o estudo da psique humana. Estabelecer comparações transferindo a significação de uma arte material para outra, de teor mental, não invalida, acreditamos, o nosso propósito. Mesmo porque não exclui de seu campo, no caso da psicanálise, o estudo do corpo, sendo inclusive um de seus temas principais, o estudo do corpo erógeno.

Para a compreensão do que seja o inconsciente, de como ocorre a passagem dos pensamentos inconscientes para a consciência, do modo como as 'representações' se alojam neste "lugar psíquico"[14] procuramos verificar alguns aspectos que o estruturam.

---

[14] Garcia-Roza, *Freud e o Inconsciente*, p. 177.

Ao refletir sobre este componente estruturador da mente, o inconsciente, Freud observou expedientes fundamentais como o sonho e a expressão lingüística peculiar a cada indivíduo.

No início de suas pesquisas, quando ainda somente os produtos da mente consciente eram explorados como a totalidade do existir humano, Freud percebeu que havia um elemento encontradiço em todos os indivíduos, mesmo nos considerados "normais", que apresentava grandes semelhanças com os expedientes intensos e estranhos, caracterizadores da insanidade: referia-se ao sonho. Explorando-o, percebeu que havia várias maneiras de formação onírica.

Uma das formações oníricas mais comuns, foi descrita como uma seqüência de pensamentos oriundos da reserva geral de atividades mentais diurnas, não impostas à submissão geral de interesses causada pelo sono. No decorrer do repouso, tais idéias conectam-se com os desejos inconscientes inscritos na infância, mas que permaneceram reprimidos da consciência, simplemente por seu estado de suspensão. Recebendo esta energia dos desejos recalcados do inconsciente, as idéias residuais recuperam sua eficácia capacitando-se a surgir na consciência por intermédio do sonho. Ocorre então que os pensamentos se revestem destes elementos cooptados, manifestando-se de forma simbólica.

Em outras instâncias, Freud, destituindo a fala de seu lugar habitual, observa outro componente que tomou como mais um argumento para provar a existência do insconsciente, não manifesto, mas possível de emergir em várias circunstâncias. Percebe que quando alguém fala, diz mais do que se propunha, pois em certos momentos a lógica consciente desaparece e se expressa no

lapsus linguae (falha de memória, erros da fala, ...), no chiste, na frase contraditória, na frase ambígua. Ou seja, a lembrança de algo que está presente e ausente, em pequenos intervalos, na mente consciente, não como resultante da percepção, mas como um fato de memória (supostamente a concepção está presente na mente, mas latente na consciência).

No ato da fala há ainda a forma como são veiculados os pensamentos: a pronúncia mais acentuada de alguns sons, a excitação presente no gaguejar de algumas palavras, na frase mal construída, no ritmo, enfim, no exercício da suspeita, ao observar os "ruídos e os silêncios na fala do outro"[15].

O psicanalista Freud estabelece, com o amadurecer de sua teoria, três patamares de uma tópica (modelo de estutura da mente) espacial, onde ficam depositadas todas as concepções[16]: o 'consciente', onde residem as concepções das quais estamos cientes; o 'pré-consciente', idéias em estado de latência mas que chegam sem dificuldade à consciência, e 'inconsciente', que são as idéias não manifestas mas existentes, mantidas à parte da consciência, apesar de sua intensidade e atividade. Não se exclui a possibilidade de que tais idéias penetrem no consciente, mas enfrentam muita resistência, de ordem de defesa e de censura externa, o que não ocorre com as pré-conscientes. Desses pensamentos emanam as "representações inconscientes": os fantasmas, as histórias imaginárias (encenações do desejo).

Para entender o que promove as 'representações',

---

[15] Sílvia Leonor Alonso, *A Escuta Psicanalítica*, pp. 20-3.

[16] *Uma nota sobre o inconsciente na Psicanálise* - XII, pp. 327-34.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

pensa-se inicialmente que o corpo, na sua totalidade orgânica, é formado de partes com princípios de funcionamento, organização própria, etc. Afora isto, é matéria amorfa, "potências indeterminadas", "pluralidade de intensidades anárquicas" comumente denominadas "pulsões"[17]. Assim, as 'pulsões' surgiram ordenadas pela linguagem, simbolicamente. Apresenta-se então um dualismo entre esse corpo natural e organizado e o que está exterior à ordem, o corpo pulsional, que busca a satisfação através das relações com os objetos do mundo, pela fantasia.

As pulsões não possuem objeto próprio. Este pode ser qualquer um, desde que tenha a propriedade de lhe proporcionar a satisfação. Essa propriedade decorre da relação que o objeto mantém com o desejo e a fantasia. Um objeto só será objeto da pulsão se ele se fizer objeto para o desejo e é a fantasia que realiza esse movimento entre a pulsão e o objeto.

O fato de o desejo e a fantasia interpor-se entre as pulsões e os objetos denota que entre estes últimos há uma rede de significantes. Esta rede impõe às pulsões uma ordem externa, peculiar aos signos e não às próprias pulsões, possibilitando-lhe sempre satisfações apenas parciais, como, por exemplo, a sublimação e o sonho. "A pulsão, seus desejos e objetos são efeitos de linguagem"[18], diz Garcia-Roza.

A psicanálise, na sua realização, não parte do real, mas da linguagem. É uma ciência "discursiva". Segundo ela, o "real não se identifica com o mundo a partir do qual constrói o psíquico

---

[17]Garcia-Roza. *O Mal Radical em Freud*, p.18

[18]Id., p.67.

como lugar de representação. O real é um suposto e não um dado. É um ponto de chegada teórico e não um ponto de partida"[19].

Enquanto ciência, a psicanálise empreende pesquisas de processos psíquicos através de conteúdos manifestos em todos os aspectos da vida mental dos sujeitos (desde as tolices, bobeiras, piadas, chistes, fantasias, até as obras de arte, a moral, a estética,...). Essa busca volta-se para novos confrontos em relação ao saber, à verdade, não como a forma última, no registro do exato, mas como atualização enquanto exploradora da nossa subjetividade, excluindo de seu campo as menções fixas e a objetivação. O acesso a este saber se faz através da linguagem, meio que instaura e simultaneamente resgata a clivagem entre o sujeito e o corpo.

A linguagem não pode ser considerada somente como um instrumento de comunicação, mas como a capacidade que permite ao homem criar, projetar, gerir condições para sua sobrevivência. É um veículo de ordenação e interpretação dos sistemas da própria língua e, consoante a sua evolução, ao homem foi possível a vida em comunidade.

A linguagem equaciona o reconhecimento e a anuência entre o indivíduo que percebe e o objeto percebido. Não há qualquer atividade, por simples que se constitua, que não seja cambiada pela linguagem.

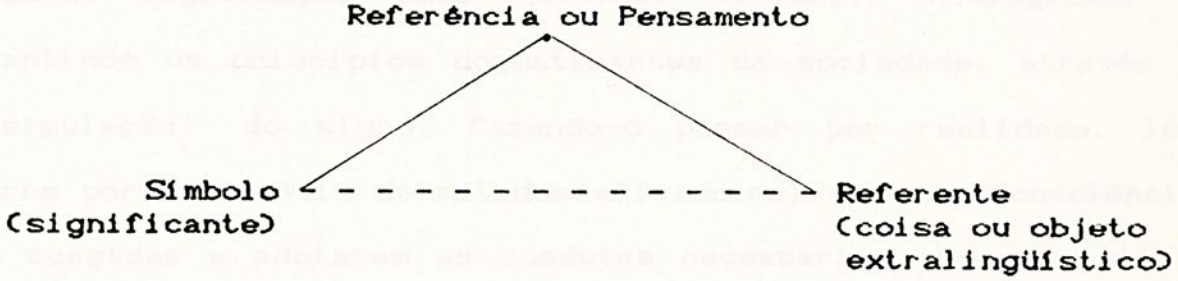
Ao colocá-la como meio de representação da realidade, podemos nos referir à questão abordada pela teoria lingüística do "duplo" da linguagem quanto ao referente e à

---

[19] Garcia-Roza, *O Mal Radical em Freud*, p.67.

percepção/entendimento que dele se depreende. Este "duplo" foi observado no distanciamento existente entre o signo e a realidade extralingüística na medida em que não é a própria realidade, mas apenas a sugere, a representa, em relação íntima e direta. Saussure afirmou que o signo lingüístico une não "uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica"[20].

Dentre as variadas correntes lingüísticas e semiológicas que se dedicam ao estudo do signo, há que se considerar os famosos triângulos de C.K. Ogden e I.A. Richards, que fizeram uso do termo "referente" distinguindo-o de "referência", onde a linha seccionada indica a separação[21].




Para exemplificar a relação significante/significado, Blikstein, em sua obra *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade*, cita uma passagem do romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, num momento em que o menino mais velho pergunta-se angustiado "O que é inferno?", diante do olhar de sua cachorra Baleia. Na ausência de uma resposta, repete várias vezes a palavra "inferno". Comentando sobre este "ilusionismo semiótico", diz o narrador da referida história: "Ele tinha querido que a palavra virasse coisa..."[22].

Outro exemplo dessa relação pode ser observado se

---

[20] *Curso de Lingüística Geral*, p.80.

[21] Apud *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade*, p. 21.

[22] Id., cit. Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, p.71

pensarmos nos registros fotográficos que as máquinas realizam. As máquinas registram a realidade com métrica e capacidade limitadas. Possuindo códigos próprios, retêm o 'real' de acordo com estes códigos, que por sua vez se submetem à perspectiva do observador, ao enquadramento e à angulação escolhidos (cada angulação é um modo de contar a realidade), etc. Ocorre então que a realidade captada desvia-se, relativiza-se, "foge" perante estes "duplos"[29]. Nessa relação de não identificação entre o signo e o que ele representa, o real jamais pode ser atingido.

O que o homem busca incessantemente é aproximar ao máximo estas margens distanciadas e, ao fazê-lo, pode estar buscando legitimação para questões sociais, ontológicas, ou garantindo os princípios dogmatizantes da sociedade, através da dissimulação do signo, fazendo-o passar por realidade. Isso ocorre por intermédio de métodos eficientes, onde as consciências são coagidas a adotarem as condutas necessárias para garantir a dominação.

Muitas são as tentativas empreendidas no sentido de atingir esta proximidade. A exemplo do texto de Graciliano Ramos, os escritos literários, evitando os lugares-comuns, procuram sempre novas formas de expressão das situações e sentimentos cotidianos.

Milan Kundera afirma, ao teorizar sobre a arte do romance, que não é atributo deste gênero literário copiar a realidade, mas criar nela suas próprias diferenças. O romance condensa estas condições: amálgama fragmentos do cotidiano; cria um conjunto de potencialidades. Um romance não vai substituir a

---

[29] Lúcia Santaella, art. "O signo à luz do espelho", p. 4.

vida como um fim útil, mas como a possibilidade de outras vivências, sem catequizar nem moralizar, de fomentar um gosto, uma textura. "Descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então não descoberta da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance"[24].

Historicamente, as imagens técnicas e a própria evolução a que foram submetidas também elucidam esta perspectiva.

Em princípio, a fotografia em branco e preto. Depois, a fotografia colorida como tentativa de apreensão da realidade tal qual se apresentava cromaticamente ao olhar humano; a ação no cinema; a superação do tempo, onde as informações são fornecidas 'in' acontecendo, na televisão; a captação do universo tridimensional - a impressão da condição volumétrica real dos objetos - com a holografia[25], e assim por diante. Alguns artistas e intelectuais comutaram e expressaram tais imagens técnicas em termos de consciência da linguagem, inaugurando novos registros na interpretação do universo.

Esta questão do 'duplo'[26], do dualismo, apresentada pelo contexto lingüístico, nos remete novamente às noções que a psicanálise oferece das relações que os indivíduos mantêm com os objetos do mundo e os desejos e as fantasias implicadas nestas relações.

---

[24] *A Arte do Romance*, p.11.

[25] Lúcia Santaella, art. "O signo à luz do espelho", p.4.

[26] Este termo - o "duplo", foi utilizado pela primeira vez em psicanálise por Otto Rank em seu trabalho 'O Duplo', publicado pela revista *Imago*, na Alemanha, no ano de 1941. (Apud Eduardo Kalina e Santiago Kovadlof, *O Dualismo*, p.9)

unesp

Freud percebeu, nos relatos de seus pacientes, que a realidade verbalizada distava da realidade vivida e que, contrariamente, não se tratavam de meras invenções, mas de uma mesclagem entre acontecimentos e divagações que o relatante levava extremamente a sério. Daí não poderem ser consideradas mentirosas. Considerou-as como "fantasias" que encarnavam dois tipos de realidade, uma psíquica e outra fatual, onde presentificavam-se as idéias que os indivíduos têm acerca das coisas, das situações. Tais idéias traziam em si significados importantes e justificavam atitudes, sentimentos, etc., dos sujeitos, no sentido de imputarem a outrem os obstáculos que lhes impediam de realizar os próprios desejos.

No âmbito destes relatos, o psicanalista percebeu muitos resíduos das experiências infantis, às quais passou a dispensar grande importância. Admitiu o surgimento do prazer corpóreo e mental, onde estão presentes as ligações afetivas do tipo sedução, rivalidade, ciúmes, amor (talqualmente dos apaixonados) direcionados a pais e irmãos, e da participação decisiva dos pais na estruturação da personalidade, processo que denominou "Complexo de Édipo".

Após estas conclusões, apresentou modificações sensíveis à teoria sexual, não apenas no sentido instintual, restrita às relações genitais, mas como um meio eficiente de remeter à estrutura psicológica do indivíduo, às suas tendências construtivas e destrutivas, aos seus fetiches e fantasias. Em considerando-se a sexualidade somente enquanto atos sexuais, não haveria como explicar, entre outros comportamentos, o surgimento de questões psicossociais, como as perversões sexuais, os

critérios da escolha amorosa, a maneira como é obtida a satisfação, e assim por diante.

Desse modo, ao estudarmos os processos de estruturação da mente humana, o faremos pelo viés da sexualidade, tomada no sentido descrito e nos aspectos que conduzem à compreensão do princípio do amor, sentimento dotado de poder suficiente para restituir, entre os amantes, quaisquer 'contratos', comportamentos, perversos ou não, desejos, que em outras condições seriam recalcados. Ainda com relação a este sentimento, daremos ênfase na manifestação feminina do amor.

Ao dedicar-se ao estudo deste tema considerado um tanto melindroso e cheio de tabus, Freud instaura um método de trabalho onde procura evitar o quanto possível as equações pessoais ou as "teorias culturalmente constituídas"[27] que remetem ao misticismo, ao empirismo ingênuo, às pré-concepções arcaicas e moralizantes, de caráter normativo, que a sociedade consagrou no curso da história.

Estas posturas resultam, por exemplo, em múltiplas configurações sobre a sexualidade, haja vista que, não obstante a suposta moralização, "em todas as épocas existiu - como deixar de existir? - interesse humano pelas práticas e representações sexuais, assim como espaços cuidadosamente reservados pelas sociedades para que se realizassem: a cama dos pais, a esquina, os modernos motéis, os textos de bancas de revistas, os textos que circulavam e circulam secretamente de mão em mão, a literatura, as representações plásticas, proibidas no passado, permitidas quando

---

[27]Freud, Apud Pierre Fédida, *Clínica Psicanalítica: Estudos*, p.7.

muito nos museos, as representações visuais, os modernos vídeo-cassetes, etc."[28]

Consideramos também que a sexualidade não se realiza somente com as relações genitais, mas também com atividades que estão na esfera da criatividade. Estas atividades constituem-se em "atalhos" indicados pelo desejo em direção à satisfação. São processos como o sonho e a sublimação.

O termo 'sublimação' encontra sua origem em duas vertentes[29]: na terminologia artística, derivada do termo 'sublime', indicador da produção das belas artes que denotam grandeza e elevação, e na terminologia química, referente a um processo que ocasiona a mudança direta de um corpo em estado sólido para o gasoso, tendo a ver com a transformação de elementos concretos e/ou abstratos através de um ato criativo, de onde se pode abstrair o prazer. Não se trata de substituir o ato sexual, mas permitir, ao invés, que ele seja realizado de outra forma, em decorrência da capacidade de derivar prazer da ação criativa que nos faz encontrar e reconhecer nossa própria identidade. Este estado eufórico de reconhecimento da identidade culmina na valorização do outro e do eu.

Em geral, somente o trabalho cultural, a criação artística e a pesquisa intelectual são vistos como o alvo da sublimação. No entanto, a criatividade encontra um campo amplo e irrestrito para a sua manifestação, não podendo estar limitada a estes dois pólos. Relaciona-se intimamente com o 'fazer': "a ação

---

[28] Jesus Antonio Durigan, *Erotismo e Literatura*, p. 9.

[29] Laplanche/Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise*.

constrói em primeiro lugar aquele que faz"[90].

Os estudiosos da mente consideram que o homem possui, em potencial, um extraordinário poder criador. Entretando, a maioria das pessoas ignora esse potencial. Outras, são levadas pelos conflitos conscientes a uma solução 'desviante', manifestando toda a potencialidade criativa.

O ser que cria possui um movimento interior peculiar. Tudo prende sua atenção. Dirige um olhar especial para todas as coisas. Possui um discernimento crítico para ouvir, e todo elemento que observa, por trivial que pareça, metamorfoseia-se, reveste-se de outras amplitudes e possibilidades, relacionando-se com um número infinito de impressões, num eixo dinâmico e livre. Desafia idéias convencionais, inova. E esse momento de "prenhez", de geração do produto, causa-lhe gozo mais intenso que a contemplação do produto acabado.

Além do prazer da criação, acontece um outro prazer, vital para todo artista: o público. A perspectiva da reação do público liga-se ao afã de vê-lo confirmar que sua produção, e o produto de sua criatividade, obtiveram aceitação e causaram prazer. O artista é um ilusionista, criando uma realidade que procura a aceitação dele próprio e dos que estão em contato com sua criação.

Para falar da materialização da arte literária, partimos do princípio de que o inconsciente gera a arte. Isto é, as pulsões, enquanto representações, movem o inconsciente, possibilitando a expressão artística. Abordamos também a questão da influência que o casal parental exerce na formação do sujeito psíquico. No que tange a esta influência, não podemos omitir a

[90]Franklin Goldgrub, *O Complexo de Édipo*, p. 72.

importância do peso que a sociedade exerce sobre os indivíduos, na sua diacronia vital. Para ilustrar esta idéia, recorremos a um dos trabalhos de Freud, "O Homem dos Lobos"[31].

Em "O Homem dos Lobos", Freud descreve que um de seus pacientes contou um sonho em que havia seis ou sete lobos. Contudo, na representação gráfica do sonho só havia cinco. O psicanalista pensou então na hipótese de os lobos representarem a árvore genealógica do sujeito e o lobo ausente, ou os lobos ausentes, ao espaço que está para além da família, fator das necessidades que são impostas para a edificação do ser falante.

Este 'além' localiza-se no social. Portanto, faz ressaltar que não há dissociação entre o indivíduo e o social. O individual é sempre resultante de uma "rede discursiva" que abrange todos os aspectos quer sociais, históricos, coletivos, etc.

Estando sujeito a estas influências externas, provenientes do ambiente social, sujeita-se também a todas as mudanças ideológico-evolutivas no convívio humano. Os seres que raciocinam acima da média, os artistas, expressam estas alterações, que se tornam o conteúdo subentendido de suas obras.

Sintetizando, tecemos até aqui as seguintes considerações: a questão dos elementos formadores do inconsciente; o inconsciente expresso pela linguagem e o fato de esta apresentar-se ambiguamente (os 'duplos'), as tentativas que o homem empreende para aproximar ao máximo a realidade e sua representação lingüística, o estudo da sexualidade como uma das

---

[31]Apud Luiz Tarlei de Aragão, *O Sexto Lobo - Clínica do Social*.

vias de acesso mais importantes para a compreensão do funcionamento da mente humana e, principalmente, da expressividade artística.

Baseando-nos neste percurso, faremos alguns apontamentos, fundamentais a nosso ver, sobre a modernidade social, haja vista que a atuação humana submete-se ao social. Sobretudo, no que este 'social' implica em relação à temática do nosso trabalho, à sexualidade, ao erotismo que permeia as nossas relações e que há muito vem sendo obrigado, nos termos em que escreve Jesus Antonio Durigan, em sua obra *Erotismo e Literatura*, a ficar nas frases subsetendidas, nas "entrelinhas", nos "sussurros", no "domínio do implícito" que geralmente passam a ser "aceitos como suas características absolutas"[92].

## II.1. A Modernidade Social

Herbert Marcuse, em sua obra *Eros e Civilização*, afirmou que um processo de automação tomou conta dos indivíuos. Um exemplo muito pertinente a este comentário é o filme *Tempos Modernos*[93], onde se evidencia e se ridiculariza com genialidade o embrutecimento e alienação a que está sujeito o homem no trabalho industrial e suas pseudo-condições de sobrevivência, que o conduzem à loucura, à separação de si mesmo, à perda da identidade.

O personagem que atua neste filme é operário de uma fábrica e desempenha apenas um tipo de função: a de apertar

---

[92] *Erotismo e Literatura*, p.11.
[93] *Tempos Modernos* (*Modern Times*), EUA, 1936, dir. Charles Chaplin.

parafusos. E o faz de forma acelerada e contínua, sem tempo para pensar em coisa alguma. Só pára ao som da sirene da fábrica que comunica o intervalo para o almoço ou o final do turno de trabalho. Esse automatismo é levado às últimas conseqüências quando, tendo interiorizado de tal forma sua função, vê parafusos até nos botões das roupas. E repete o movimento mecânico da fábrica quando, alucinadamente, transita no espaço exterior ao ambiente de trabalho: a rua.

Segundo Freud, o indivíduo, através do seu trabalho, tem oportunidade de descarregar boa parte dos impulsos libidinais componentes, narcisistas, agressivos e eróticos, num processo de sublimação, de onde extrairia o prazer e condições de interagir também com os outros seres humanos, com a natureza e consigo mesmo.

Todavia, sob o influxo do domínio mental coletivo, a energia que o indivíduo possui tem que ser, necessariamente, canalizada para algum alvo, refletindo a qualidade da vida. Uma das facetas que mais vigorosamente sofrem estas conseqüências é a sexualidade, que sob condições favoráveis ou não, se manifesta.

Geralmente, toda organização social repressiva tende ao conservadorismo e à moralização sexual (na esfera do genital), voltando-se sempre para o circuito das instituições monogâmicas. De acordo com o grau de afastamento deste objetivo, consideram os comportamentos sexuais como doentios, patológicos, marginalizados, cujo caráter, significado e função, justificam, nada tem a ver com o meio do qual provieram. É o caso, por exemplo, das perversões sexuais, entendidas na óptica do desregramento e do vício.

Neste sentido, do domínio social, há uma grande

disparidade observável nos indivíduos, que possuem atributos peculiares quanto à "obediência" a regras; a submissão a ordens. Pode ocorrer de o indivíduo estar disposto a obedecê-las. Contudo, indivíduos há para quem tal obediência é impossível, a não ser com grande abnegação de si mesmo. Mas ninguém pode abnegar de si o tempo todo sem se rebelar. Em algum momento vai ocorrer a transgressão (não no sentido pejorativo, mas como encenações que possibilitam a realização físico-mental) para que o indivíduo possa compensar-se. Tal compensação pode ocorrer com a diversificação das atividades sexuais, do comércio sexual: sexo grupal, relações homossexuais, como mostram os programas de TV, as telenovelas, filmes, romances, com imagens e linguagens explícitas em novas maneiras de relacionamento sexual.

Na seqüência de suas reflexões, Marcuse admite que as fronteiras existentes entre a Psicologia, a Política e a Filosofia Social estão desaparecendo em decorrência de o indivíduo não mais responder por si mesmo, mas pela sua absorção em função do Estado; pelas suas lutas e reivindicações. Definem-se atualmente novos processos mentais, onde os problemas psicológicos são os problemas políticos.

Estes fatores, somados às reivindicações que estão na ordem dos desejos (expressos pelas fantasias) e das necessidades (estados de privação biológica que buscam a satisfação), do princípio do prazer (cujo intuito é exterminar o desprazer, reduzir as tensões), do Eros, conduzem à possibilidade que Marcuse aventa, da junção das dimensões erótica e política.

O filme de Charles Chaplin reflete uma situação ocorrida na sociedade industrial e de produção. No entanto, evidencia-se a

passagem deste estágio para um outro, para o do consumo ou pós-industrial. É evidente que esta demarcação não obedece a linhas rígidas, dado que a sociedade abriga as mais controversas situações em todos os setores, econômico, político, social, religioso, em nível mundial. Por exemplo, a tendência crescente à dominação, que gera a privação, a coação, a miséria, as guerras, e, não obstante, gera a competitividade, que conduz ao progresso científico.

Uma série de outros fatores podem ser arrolados, com as lutas e reivindicações políticas nos intensos movimentos desencadeados no final da década de 80, que detonaram grandes mudanças nos regimes políticos. Também há as transformações (e conquistas) no plano da sexualidade, como os inúmeros movimentos de homossexuais, a liberação sexual de um modo geral; a ascensão política da mulher e sua contribuição efetiva na família e economia doméstica.

Nesses tempos pós-industriais, o saber e a informação tornam-se as principais forças de produtividade. Onde outrora o poder aquisitivo propiciava a tecnologia e a ciência, agora o movimento é oposto. Sem o saber científico e tecnológico não há como acumular bens.

Sobre esta questão, o filósofo francês Jean-François Lyotard[94] preconiza que a competitividade político-econômica entre as sociedades do primeiro mundo será direcionada com base no montante de informações científico-tecnológicas que seus centros forem capazes de gerir e divulgar como produto de venda. Neste

---

[94] *O Pós-moderno*, pp. xi-xii.

caso, não será necessária a busca filosófica da verdade, mas a preocupação com o erro para melhorar o desempenho e aumentar a potência.

Às épocas que se sucedem correspondem sincronicamente, consoante os novos inventos e criações, as idéias e atitudes humanas.

Contemporaneamente, a proliferação de informática (ciência que controla a informação através do uso de equipamentos e procedimentos no setor de processamento de dados) e da cibernética (ciência das comunicações e sistema de controle dos seres vivos e das máquinas), mesmo que esteja ocorrendo nas sociedades desenvolvidas e ecoando morosamente nas sociedades marginais, não impedem que sejam veiculadas notícias destes acontecimentos no mundo, o que infalivelmente altera a propagação dos conhecimentos e as novas relações de produção.

Dessas novas relações nascem múltiplas exigências: a produção exacerbada de imagens tecnológicas e as devidas implicações mentais que criam formas inéditas de percepção e relacionamento humano. Desenvolvem-se outras formas de consciência, onde o domínio da cultura e da informação garantem o jogo do poder. Face a estes novos rumos, o homem fatalmente alterará a visão que possui de si mesmo, levantando outros questionamentos, postando-se de novas formas.

## II.2. A Incidência do Olhar Moderno

Muniz Sodré afirma, em sua obra *a Máquina de*

*Narciso-Televisão e Poder no Brasil*, que o olhar do homem moderno recai sobre sua própria imagem, a qual exerce nele um encantamento, um enfeitiçamento ou, porque não dizer, um 'embevecimento'[85].

Essa visão especular não é preocupação exclusiva do homem moderno. Desde os mais remotos tempos o homem possui a necessidade de 'ver-se', atitude simbolizada plenamente no mito de Narciso, personagem mitológico que levou às últimas conseqüências o apego a si mesmo. Segundo conta o mito, Narciso era filho do deus Cefiso e da ninfa Liríope. Dotado de extraordinária beleza, despertava paixões entre as ninfas e as moças. Estas, sempre rejeitadas, clamaram a vingança dos deuses, desejando que ele conhecesse o amor e não fosse correspondido. Um dia, fatigado e sedento, debruçou-se sobre as águas cristalinas de uma fonte e nela viu refletida sua imagem. Imediatamente apaixonou-se por aquela bela figura. Desde então, esqueceu-se de todas as coisas, deixando-se perecer.

Dentre as muitas conseqüências que o 'olhar' estabelece, em sua obra, Muniz Sodré sustenta a idéia de ter uma ligação imaginária com a sexualidade. Para explicá-la, toma como exemplo a estampa de uma moeda dos indiceutas, povo ibérico do século II a.C., que contém um cavalo alado, cuja cabeça é um anjo sentado que estendendo os braços, toca os pés. O olho do animal é desenhado pelo "falo" do anjo. Conclui então que os olhos, o 'olhar', na mesma condição que os órgãos genitais, podem evocar ou despertar muitos tipos de sentimentos, como a excitação sensual, o

---

[85] *A Máquina de Narciso - Televisão e Poder no Brasil*, p.8

temor, etc.[36]

A imaginação, o fascínio consistem em ver sabendo-se que é visto. Sentimentos como o amor podem nascer da barganha do olhar, onde há a doação recíproca entre o sujeito e o objeto do afeto, a identificação: um alça atingir a imagem ideal de si no outro. Buscam o duplo que existe em cada um, a feminilidade presente no homem e a virilidade presente na mulher. Essa supressão causa o prazer, onde ambos reafirmam o grau de semelhança que possuem. Suprimir a diferença é suspendê-la temporariamente. Narciso não se permitiu a barganha, nem a identificação. Ao mirar-se nas águas viu sua figura, não seu "eu real". Apenas sua sombra refletida. Apegou-se letalmente a si enquanto imagem, ao seu duplo.

Através da atitude de Narciso podemos observar a direção para onde incide o olhar moderno.

Os meios de comunicação têm conduzido de forma incisiva o olhar, porquanto constitui a porta de entrada para a formação das opiniões e pensamentos. Através deles, instituem-se conjuntos desordenados de ações e idéias, de identificações imaginárias, em detrimento das tentativas de busca da verdade através das consciências e do inconsciente. É o movimento de Narciso, que extermina a sua verdade como pessoa real, para exaurir-se no seu duplo, na sua aparência.

Modernamente esta atitude evolui para um deslumbramento, que nada mais tem a ver com o mito, mas que se coloca a serviço da ordem social.

---

[36] Muniz Sodré, *A Máquina de Narciso - Televisão e Poder no Brasil*, p. 10.

Uma explicação curiosa sobre esta tendência encontramo-la citada por Lewis Mumford[37] quando coloca que este hábito surgiu com as novas formas de decoração de ambientes, o uso do espelho: "A consciência de si, a introspecção, a conversão diante do espelho se desenvolveram com o próprio uso do objeto".

Em conjecturas anteriores afirmamos sobre a possibilidade de sustentação de discursos simulados que garantem a dominação graças aos "duplos" do signo. Para esse controle discursivo, conforme vimos, concorre poderosamente o controle imagético, que excita os cérebros fazendo com que as pessoas busquem, cada vez mais, experiências ousadas, prazeres mais energeticamente singulares que, via de regra, ligam-se à fantasia das imagens de liberdade e gratificação totais.

Ambos os tipos de controle, atuando conjuntamente, impedem que o indivíduo reintegre as experiências boas e ruins (as chamadas experiências "dissociativas"), surgidas distintamente e fundamentais para sua sobrevivência, em obediência às necessidades biosociais do seu crescimento. A integração propicia o equilíbrio que por sua vez conduz ao "vínculos maduros" em que há a percepção interna e externa da realidade. Ao contrário, desprovido de tal capacidade, o indivíduo cria "vínculos ambivalentes"[38], onde há a desintegração, a dissolvência do valor unitário ou mesmo parcial da realidade. Os indivíduos que operam com essas dissociações e as colocam a serviço da criatividade, das tentativas de ámpliar a sua condição humana, seu entendimento e relações interpessoais, alçam

---

[37] Apud Muniz Sodré, *A Máquina de Narciso - Televisão e Poder no Brasil*, p. 20.
[38] Eduardo Kalina e Santiago Kavadlof, *O Dualismo*, p.18.

transcender o seu limite humano, a sua finitude, o seu duplo.

O viver cotidiano empresta às coisas, aos seres e objetos, significados fixos que se deterioram com o tempo. Nesse viver, o que possibilita a saída da rotina são as experiências espirituais profundas da morte, da angústia, da criação, que desnuda as coisas de sua significação usual, garantindo a vigência do não usual. Voltamo-nos então para a questão da arte literária.

Ao considerar artisticamente as circunstâncias cotidianas, percebemos que a arte oferece condições para uma vivência dual: o outro sentido que a realidade pode assumir; a possibilidade da redescoberta. O escritor realiza esta possibilidade. Desconsiderando o habitual, denuncia a provisoriedade de toda caracterização da realidade, liberando a rotina, mostrando novas possibilidades de conhecimento onde não há verdade absoluta.

As coisas, as situações não acontecem numa ordem de causalidade simples. Vivemos motivados pelas revelações (na acepção de descoberta e divulgação de um fato) diárias, que são multilaterais: não possuem uma só face, não são únicas, mas sempre recobertas por máscaras. Ao revelar-se uma, encontramos outras, e outras, e outras...

Neste ponto, esclarecemos o uso da palavra "re-velação" seccionada, que serviu como termo nuclear para o título deste capítulo. A "re-velação" ("re" = pref. lat., "repetição", "mudança de estado", "reciprocidade") é uma forma de ocultamento da verdade derradeira para aqueles que preconizam e sustentam a vigência da mesma. Considera-se o duplo em que a cada idéia alcançada há sempre outra em potencial; não há possibilidade de alcançar a

verdade absoluta, a última. Essa é a realização da literatura, que se tornou um espaço adequado para a expressão de quaisquer situações e sentimentos passionais que, por vezes, dificilmente seriam aceitos em outros campos que não o da dramatização e da fantasia.

É neste sentido, e não por se tratar de um texto de cunho erótico, que Milan Kundera coloca a 'moralidade' da arte: a arte que se propõe como tal a tratar das experiências humanas, a retratá-las, a conferir-lhes novas explicações. Aquela manifestação artística que não consegue atingir este objetivo é "imoral".

Veículo especular da sociedade, a literatura surgiu outrora a serviço dos rituais primitivos, primeiro mágicos, depois religiosos[39], quando então assume postura conservadora, do tipo que preconiza "bons costumes". Possuía a função de provocar o deleite e, ao mesmo tempo, transmitir o conhecimento. Mas emancipou-se dessas finalidades educativas para encontrar objetivos em si mesma, consoante as modernas tendências da teoria literária, que procura a "especificidade" de cada texto, mas também que, não obstante, permite infinitos recortes para sua interpretação e análise, não podendo "descartar as contribuições oferecidas pela Psicanálise, pela Sociologia, pela Semiótica ..."[40].

No que tange à Psicanálise, esta contibuiu de forma a desenvolver o estudo dos elementos causadores das produções psíquicas inconscientes.

Ressalta-se que o estudo do inconsciente, iniciado por

---

[39] José Lino Grünnewald, *A Idéia do Cinema*, p.67.

[40] Beth Brait, *A Personagem de Ficção*, p.67.

Freud, além de contribuir para a formação do conceito de personalidade humana, induziu as pessoas a meditarem sobre os seus desejos e capacidades intelectuais, sobre as suas mais profundas e triviais fraquezas, enfim, ao que propicia o auto-conhecimento. Todavia, não obstante essa conquista, as pesquisas sobre o inconsciente ocasionaram profundas transformações em literatura, na caracterização dos personagens.

A exploração psicológica sempre existiu graças à intuição extraordinária de alguns escritores, conforme já vimos. Essa tendência acentuou-se a partir dos séculos XIX e XX. De acordo com o professor Antônio Cândido[41], as técnicas se simplificaram para conceder espaço à complexidade crescente dos personagens. Dentre as formas de tratamento dos seres da ficção, há aquela que os apresenta "como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério".

---

[41] *A Personagem de Ficção*, p. 60.

# III. AMOR E EROTISMO: O INTERTEXTO NA NARRATIVA DE MILAN KUNDERA

## III.1. Uma Visão Científica da Experiência Amorosa

No capítulo precedente abordamos a questão dos aspectos dissociativos que fazem parte das experiências humanas consideradas positivas e negativas (boas e ruins). De acordo com Eduardo Kalina e Santiago Kovadlof em seu estudo sobre o dualismo humano[42], se estas experiências forem integradas resultarão para o indivíduo, no seu enriquecimento interior e na personalidade equilibrada. Ao contrário, se as forças que agem sobre um indivíduo forem suficientes para dividir e empobrecer sua identidade pessoal, ficando encobertas e suportadas, desintegradas, poderão gerar "monstros"[43] (anomalias mentais) no cotidiano. Na seqüência do raciocínio desses autores, essa dualidade mal tolerada, esses "monstros", sempre estiveram presentes na arte, em particular na literatura, podendo sua origem ser encontrada simultaneamente à expressão escrita, por exemplo, na transgressão às leis divinas (Destino) por Ulisses, na luta entre o corpo e o espírito por São João, na literatura romântica de fins do século XVIII (e a partir dela), onde privilegiou-se a

---

[42] *O Dualismo*, p. 15

[43] *Id.*, p. 37.

temática do onírico, do enigmático, do terror, do inquietante, num afrontamento às condições sócio-políticas que a burguesia havia estabelecido, graças ao poderio econômico.

A arte literária apresenta-se nesse sentido, como espaço propício para a manifestação dos grandes dilemas humanos, em um processo de exploração contínuo na medida em que as interrogações acerca da existência são realizadas para liberar a realidade da dimensão previsível e rotineira que o dia-a-dia lhe oferece. Do aspecto fixo e unilateral das convenções sociais que procuram evitar as ambigüidades, as incertezas. Mas à realidade é pertinente esta postura, estando mais firmemente alicerçada na medida em que houver uma superação e controle das tensões, dos dualismos.

Paradoxalmente, a riqueza literária consiste na expressão desses problemas psicossociais, sem que isso signifique imprimir-lhes fins utilitários, mas, o entendimento pleno de sua expressão e, através desta atitude, a compreensão, ainda que parcial, das circunstâncias que nos compete viver.

No âmbito das múltiplas oportunidades de investigação da natureza humana que a literatura nos possibilita, neste capítulo pretendemos abordar um aspecto que, parece indubitável, constitui um dos grandes pólos de conflitos: o amor, a vivência amorosa, as experiências espirituais e físicas do sentimento mais profundo e unversalizante que ao homem foi dado sentir.

Para realizar o nosso intuito, tomamos como base alguns

aspectos das obras do escritor checo Milan Kundera[44], que explora profusa e fecundamente este tema. Estes aspectos mantêm um dialogismo entre si e conferem certo caráter de continuidade entre as situações e personagens das narrativas assinaladas.

A condição de interação entre os textos é colocada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva como sendo uma constante: "O texto é sempre, sob modalidades várias, um 'intercâmbio discursivo', uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências"[45]. Ou, como nas palavras de Júlia Kristeva, que introduziu o uso do termo "intertextualidade". "Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos"[46].

Essa interdialogicidade é perceptível, dentre outros momentos, na construção das personagens femininas de Kundera. Percebemos, por exemplo, nas personagens Tereza, do romance *A Insustentável Leveza do Ser* e Marketa, da obra *O Livro do Riso e do Esquecimento*, um seqüenciamento. Ambas buscam a realização no amor, sentimento carregado como um fardo insustentável. Mas

---

[44]Nos referimos às obras traduzidas para o português, que relacionamos na ordem de lançamento: *A Insustentável Leveza do Ser* (1985, trad. Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca), *Risíveis Amores* (1985, Trad. Tereza B. C. da Fonseca), *A Brincadeira* (1986, Trad. Tereza B. C. da Fonseca e Ana Lúcia M. de Andrade), *O Livro do Riso e do Esquecimento* (1987, trad. Tereza B. C. da F.), *A Valsa dos Adeuses* (1989, trad. Tereza B. C. da F. e Anne-Marie Bruno), *A Imortalidade* (1990, Trad. Tereza B.C. da F. e Anna L. M. de Andrade).

[45]*Teoria da Literatura*, p.625.

[46]Júlia Kristeva, apud Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, p.333.

Marketa realiza o que Tereza apenas prenuncia: introduzir as amantes do marido no relacionamento conjugal. Tereza realiza o seu desejo canalizando-o para os sonhos e, posteriormente, para o despertar do desejo de ser mãe. Marketa consegue satisfazer seus desejos. Ela não aspira ao sentimento de maternidade (já tem um filho). Ela necessita de uma outra presença feminina que possa ajudá-la a desvendar os seus próprios desejos e buscas.

Priorizando o romance como o gênero literário mais fértil, Kundera estuda as relações humanas, os caminhos que conduzem a estas relações e como elas se desenvolvem, colocando na origem de todo desempenho o problema do amor.

Este autor afirma que o romance, na sua evolução e estruturação, dentro dos padrões de sua própria lógica, conseguiu abranger os "diferentes aspectos da existência"[47]. Por isso considera que as opiniões maniqueístas presentes nas análises literárias são irreconciliáveis com o romance, primordialmente ambíguo e relativo, assim como é, em essência, o ser humano. Diz: "A sabedoria do romance é a sabedoria da incerteza"; "o espírito do romance é o espírito de continuidade: cada obra é resposta às obras precedentes, cada obra contém toda a experiência anterior do romance"[48]. O romance é o gênero que mantém viva a tradição literária pelo seu caráter intertextual, pela possibilidade de relacionamento com outros textos, assumindo postura condescendente com os seus antecedentes literários ou contestando-os, como nos

---

[47] *A Arte do Romance* (ensaio), p. 10.

[48] *Id.*, respectivamente p. 13 e p. 22.

casos dos movimentos vanguardistas.

Ao tratarmos deste assunto - o amor -, tão vasto e prodigamente poetizado, sofrido, esmiuçado, e nem por isso exaurido em suas fontes, percebemos que, apesar de apreendermos as suas infinitas maneiras de manifestação, pouco ou nada conhecíamos da ocorrência do fenômeno em si, da química orgânica que conduz a este misterioso sentimento e dos elementos que agem sobre os indivíduos fazendo-os desejar a proximidade física, o contato genital, e selecionar, dentre os outros seres, aquele que vai ser o depositário de todas as suas emoções. Bem a propósito é que Cecília Lemgruber e Mônica Aguiar se rendem ao verso camoniano, no artigo "Um Estudo Preliminar do Amor: uma Visão Psicanalítica": "O Amor é um não sei que, que vem não sei de onde e dói não sei por que"[49].

A partir dessas observações, julgamos que a nossa pesquisa seria grandemente beneficiada se pudéssemos compreender melhor essas ocorrências, inclusive porque cada indivíduo possui um modo peculiar de desenvolvê-las, fator revelador de aspectos importantes de sua estruturação psíquica.

Há muitas linhas de pesquisa que se propuseram a desvendar este enigma, que é o amor. Resolvemos então buscar na psicanálise, através de algumas teorias freudianas, explicações necessárias que pudessem nos auxiliar na tentativa de compreendê-lo.

---

[49] In *Jornal Brasileiro de Psiquiatria* (março-abril/87), vol. 36, nº 2.

"Amor" é a denominação conferida a inúmeras formas de relacionamentos emocionais. Na concepção freudiana, o amor é o resultado da ligação de duas correntes libidinais conhecidas como "sensual" e "afetuosa". Por "libido" entende-se uma energia das pulsões considerada quantitativamente, embora não existam meios de medi-la, a tudo o que podemos compreender na esfera do amor; é a energia da pulsão sexual que exerce uma pressão.

Em um tipo específico de relacionamento essas pulsões direcionam-se no sentido da união sexual, possibilitando o extravazamento da corrente sensual. Quando a satisfação sexual ocorre, essa corrente sensual acaba. É o que se denomina "amor sensual comum". Porém, pode ocorrer o reaparecimento dessa necessidade, o que significa que uma quantidade de sentimento foi desviada para o outro e isso pode constituir a primeira razão para amá-lo, nos intervalos em que a tensão sexual não ocorre. Essa inibição de objetivos dá origem à corrente afetuosa[50].

Na primeira etapa da vida erótica infantil (que se encerra por volta dos cinco anos) a criança de ambos os sexos elege a mãe como o primeiro objeto de amor por razões que estão na ordem da sobrevivência; a alimentação, a higiene, o cuidado e a segurança, transmitidos simultaneamente a estes cuidados. Nessa relação a criança mantém um desejo de exclusividade para com a mãe. No caso do menino, a mãe continua sendo este objeto de amor e, conforme aumenta os seus desejos eróticos para com o seu objeto

---

[50] *Psicologia de Grupo e Análise do Ego* (1921) - XVIII, Imago Editora.

amoroso e ele compreende gradativamente as relações entre os pais, o pai torna-se seu rival. É evidente que esses desejos "eróticos" não podem ser entendidos em proporções adultas, mas ao prazer que a mãe pode proporcionar através do contato, etc.. No caso da menina haverá uma dificuldade maior, pois ela terá que endereçar ao pai a sua escolha amorosa. Há um grande número de fatores que operam para o afastamento da mãe. Um motivo específico é o "complexo de castração"[51], ao qual nos reportaremos mais adiante.

Ressaltamos esse período como fundamental para explicar os mecanismos de funcionamento de várias personagens, dentre elas, Tereza, de *A Insustentável Leveza do Ser*, que teve sua vida intensamente marcada pela mãe. Posteriormente faremos um estudo mais pormenorizado desta personagem.

Esses desejos amorosos e hostis que as crianças devotam aos genitores são conhecidos como "complexo de Édipo". O tema "Édipo" deriva da tragédia grega de Sófocles, *Édipo Rei* em que o filho mata o pai e casa-se com a mãe. Segundo Freud, o trâmite para a plena organização genital implica a superação deste complexo constituído na infância (na medida em que nossa sexualidade se articula através de modelos produzidos e não de estereótipos genéticos) responsável pela estruturação de todos os graus psicológicos dos indivíduos, de suas emoções, pela organização da personalidade e orientação do desejo.

Uma outra fase de superação que faz parte do complexo de Édipo é, portanto, o "complexo de castração" relacionado com a

---

[51] "A Sexualidade Feminina" - XXI(1931), pp. 57-79, Imago Editora.

teoria do "falo" e diz respeito à solução que a criança propõe para entender a diferença anatômica entre os sexos. Isto é, o menino não consegue entender o motivo pelo qual a menina não tem um órgão genital igual ao seu, e a menina também não compreende esta ausência. Não são capazes de assimilar que existe outro sexo. Imaginam então, um órgão genital masculino na menina, mas que foi cortado. Este órgão, neste caso, predomina sobre os dois sexos, onde já consta uma significação narcísica: é o objeto erótico mais importante e seu valor impede de representar qualquer pessoa sem esta parte fundamental. Há, neste período, a composição da fase "fálica" e de um aspecto narcisista. Na fase fálica (de "falo", diferente de "pênis" por estar relacionado com uma imagem mítica) quando se admite o masculino, mas não o feminino: ou o órgão genital é macho ou é castrado. No caso do narcisismo, o falo é parte essencial da imagem do ego. Qualquer ameaça a ele coloca essa imagem em perigo. A angústia da castração implica sempre um sentimento de perda que está ligado invariavelmente ao corpo da mãe: o nascimento causou a separação, assim como o desmame é a separação do alimento (fornecido pela mãe) pelo ato excretório.

Nesse processo, é também do nosso profundo interesse o momento da escolha amorosa (objetal), iniciada na infância e concretizada (em termos do modelo de pessoa que se desenhou na mente e que reúne determinadas condições exigidas para ser escolhida) na adolescência.

Quando a criança, na primeira fase do complexo de Édipo, volta-se para um dos genitores, estabelece-se uma repressão (uma proibição incestuosa) que a faz renunciar a grande parte desses

objetivos sexuais infantis, alterando a relação com os pais. Os sentimentos nutridos passam a ser emoções caracterizadas como "afetuosas". Na segunda fase, a criança volta-se para o genitor do mesmo sexo, dele depreendendo caracteres para a identificação. A adolescência (período posterior) será marcada por impulsos irresistíveis, fortes, que tendem a buscar a satisfação sexual. Se a criança teve até esse momento um desenvolvimento normal, sem distúrbios, haverá a síntese das duas correntes, a afetuosa e a sensual, resultando na escolha amorosa. A profundidade do amor e a manutenção da ligação amorosa dependem dos "instintos de afeição inibidos em seu objetivo"[52].

Há um item relevante na relação amorosa: a supervalorização do outro, cujas características são mais altamente valorizadas que as das pessoas a quem não está direcionado o sentimento de amor, ou mesmo o sujeito amado em tempos anteriores quando ainda não o era. Freud esclarece que há um falseamento de impressões que fazem crer que o sujeito seja amado pelas suas qualidades interiores, espirituais, quando na verdade essas qualidades se referem à corrente sensual pelo fenômeno da "idealização". Comenta ainda que o outro, o objeto da escolha amorosa, se assemelha ao nosso ego no modo como é tratado: quando amamos, passamos para o outro parte da nossa libido narcísica.

Na perspectiva da obra literária de Milan Kundera, o tema do amor é amplamente explorado e enriquecido com vários

---

[52] *Psicologia de Grupo e Análise do Ego - vol. XVIII*, Imago Editora.

subtemas (históricos, sociais, políticos, etc.). Mesmo em um de seus romances, *A Brincadeira*[53], onde parece patente o engajamento da arte na política, insiste em dizer que a construção do personagem realmente absorveu elementos históricos, mas a descrição histórica propriamente dita, a organização das instituições sociais, as bases políticas do terror, etc., essas não são narradas. Afirma que este romance é basicamente uma história de amor[54].

Kundera descreve todo um elenco de comportamentos oscilantes entre o apolíneo e o dionisíaco, ao amor físico e a inúmeros tipos de contato que os indivíduos têm estabelecido em obediência às suas próprias modalidades de satisfação. Não lhes atribui quaisquer juízos valorativos ou morigerantes, em desafio às explicações comuns, superficiais, que podem dar margem a que o consideremos priorizador do comportamento masculino diante do feminino, ou, em outras palavras, "machista"[55].

No âmbito desta temática central, o autor faz amplo uso do termo "erotismo", empregando-o distintamente da palavra "amor", no sentido do sensual, do fisicamente excitante, das tensões que

---

[53] O enredo desta obra versa sobre o fanático sectarismo ao partido comunista e as conseqüências a que são submetidas as pessoas que se rebelam contra ele.

[54] Este comentário está contido no artigo de Frances Restuccia, intitulado "Homo Homini Lupus: Milan Kundera's The Joke", in *Contemporary Literature*, The University of Wisconsin Press, vol. 31, nº 3, Fall 1990, pp. 281-99.

[55] Opinião emitida pela Profa. de Literatura (USP) e Crítica Literária do *Jornal da Tarde*, Beth Brait, e consta no artigo de Tereza Ribeiro "Milan Kundera: da paixão dos críticos ao desprezo", in Caderno de Sábado, *Jornal da Tarde*, 29/08/87. p. 2.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

conduzem ao ato sexual, como podemos observar nos trechos citados:

> A noção européia de amor tem raízes no solo fora do coito. O século XX, que se vangloria de ter liberado a sexualidade e gosta de ridicularizar os sentimentos românticos, não soube dar à noção de amor nenhum outro sentido (é um dos naufrágios deste século) de modo que um jovem europeu, quando pronuncia mentalmente esta palavra, se vê transportado nas asas do encantamento (...).
> (...)
> Isso não significa absolutamente que o amor fora do coito fosse inocente, angélico, infantil, puro: ao contrário, ele encerrava tudo o que se pode imaginar de infernal neste mundo.
> (*A Imortalidade*, p. 194)

> - O amor é o melhor antídoto para os maus presságios!
> Rubens ficou intrigado com a palavra "amor", da qual estava desabituado. O que ela queria dizer com isso? O ato do amor físico? Ou, então, o sentimento amoroso?
> (*A Imortalidade*, p. 301)

> Entre os remédios habituais contra nossa própria miséria, há o amor. Pois aquele que é amado de maneira absoluta não pode se sentir miserável. Todas as fraquezas são resgatadas pelo olhar mágico do amor, sob o qual mesmo um nado desajeitado, com a cabeça para fora da superfície da água pode tornar-se sedutor.
> O absoluto do amor é na realidade um desejo de identidade absoluta: é preciso que a mulher que amamos nade tão devagar quanto nós (...).
> (*O livro do Riso e do Esquecimento* , p. 138)

> (...) só não conseguia livrar-se do medo das mulheres. Ele as desejava mas elas o amedrontavam. Entre o medo e o desejo era preciso encontrar um acordo; era o que ele chamava de "amizade erótica". Afirmava a suas amantes: só uma relação isenta de sentimentalismo, em que nenhum dos parceiros se arrogue direitos sobre a vida e a liberdade do outro, pode trazer a felicidade para ambos.
> Para ter certeza de que a amizade erótica jamais cede à agressividade do amor, só se encontrava com suas amantes permanentes após longos intervalos.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p. 17-8)

unesp

Mas o erotismo presente nas narrativas kunderanas não está ligado à lascívia e gratuidade que nos faz lembrar, por exemplo, a pornografia. Todos os personagens refletem profundamente sobre a própria sexualidade e, no momento em que são conduzidos ao ato sexual, há uma descrição de todos os seus conflitos internos, densamente colocados num clima mais de sensualidade que propriamente de prazer, como demonstraremos neste fragmento de *A Insustentável Leveza do Ser*, nos momentos que precedem a relação genital entre a personagem Tereza e um engenheiro desconhecido:

> Ele desabotoou o primeiro botão de sua blusa e fez-lhe um gesto para que ela mesma desabotoasse os outros. Não obedeceu. Tinha mandado seu corpo para longe, e não queria ter responsabilidade sobre ele. Não resistia, mas também não o ajudava. Dessa maneira sua alma demonstrava que, apesar de desaprovar o que estava acontendo, preferia permanecer neutra (...).
> A excitação que sentia era ainda maior porque estava excitada a contragosto. Na realidade, sua alma concordava com tudo o que estava acontecendo, mas sabia que para prolongar este estado de excitação seu consentimento devia ser mudo. (...)
> O que excita a alma é justamente ser traída pelo corpo que age contra sua vontade, e assistir a essa traição.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p. 157-8)

Nos questionamos então sob quais ângulos poderíamos compreender a questão do erotismo sem incorrermos em opiniões como a da crítica literária Márcia Mendes de Almeida que aponta apenas alguns temas que permitem ao autor checo "afastar-se um pouco do seu pequeno mundo de coitos taciturno e de sexo grupal, que surgem não se sabe bem a propósito de que, mundo este povoado de sogras e

pais agressivos, indesejáveis e descritos com rancor[56]. Ou então, do jornalista Flávio Quintiliano, que afirma ser o autor possuidor de uma "fórmula mágica" onde, dentre outras elisões, conjuga o "vazio existencial e a sacanagem mais desregrada"[57].

Realmente, atentando somente às cenas apresentadas, essas opiniões não deixam de ter sua lógica. Como dissemos, poderíamos abordar o tema na mesma linha de expressão em que se encontra a pornografia, apesar de que, relativamente à arte, torna-se difícil discernir sobre o que é verdadeiramente artístico ou não, diante da profusão de obras que estão surgindo.

A obra pornográfica constrói-se de forma unilateral: através da exploração dos genitais. Na sociedade atual, nos parâmetros em que a estudamos no primeiro capítulo, significa a "satisfação alucinatória dos desejos, das necessidades, aspirações, medos próprios deste século"[58], de maneira que o consumo é garantido. Em suas formas de manifestação (filmes, livros) não necessita de enredos. Há um movimento contínuo de atos sexuais (felatórios, anais). Não há tampouco a necessidade de conquistar o(s) parceiro(s), nem há sequer relacionamentos. Há tão somente a disposição para o ato e a imediata nudez, onde homens e mulheres, insaciáveis, se identificam em nível dos impulsos, dos desejos, das fantasias, sem que haja possibilidade de troca. O

---

[56] Art. "Kundera: uma indiscutível literatura confessional", Caderno de Sábado, *Jornal da Tarde*, 30/05/87, p. 5.

[57] Art. "Kundera depois do Muro", revista *Leia*, nº 137, março/90, pp. 20-6, cit. p. 22.

[58] Francesco Alberoni, *O Erotismo*, p. 12

desejo é invariavelmente ardente e nunca deixa de ser satisfeito por algum dos parceiros. A preocupação exclusiva dá-se com as posições físicas no intuito do prazer orgásmico, sendo também relevante o genital masculino considerado quantitavamente pela amplitude e número de ereções.

Colocando de parte o pseudo-enredo, percebe-se que não há uma busca integral do outro, do conjunto das possibilidades espírito-materiais que ele pode oferecer, mas somente de um aspecto, o carnal, um prazer parcial, "mutilado" (termo utilizado por Fédro em *O Banquete*[59]: porque "vem da procura do corpo e não do espírito que é durável"). Esses relacionamentos furtivos revelam intensos sentimentos de culpa, de pecado (noção imposta pelo misticismo religioso), da resignação (a aceitação passiva da exploração do corpo), da angústia da solidão (o prazer não é dividido, não há tempo nem condições para a fluência da corrente terna após o coito).

Meditando sobre estas colocações acerca da pornografia, percebemos que os relacionamentos mantidos segundo estes padrões são absolutamente inócuos e imediatistas e não comportam qualquer tipo de reflexão na sua realização. Os personagens não são caracterizados interior ou exteriormente, nem têm vida própria. Todos eles, impreterivelmente, buscam o mesmo alvo: a copulação genital.

Se observarmos os personagens de Kundera por esse prisma, percebemos que ele constrói um arsenal de situações

---

[59]Platão, *O Banquete*, p. 11.

sexuais, como o sexo conjugal (consagrado pela tradição), a procura insaciável de mulheres, até as orgias sexuais, descrevendo minuciosamente as cenas. Mas de modo algum permanece somente na simples descrição. Kundera objetiva apreender "egos experimentais", outros "eus"[60], através da problemática existencial dos personagens, analisando-os sob o enfoque considerado como um dos mais eficientes meios para conhecer a estruturação psíquica: a forma como o indivíduo ama, que denuncia toda a sua vivência anterior, o que ele recebeu (amor, cuidados) ao nascer, seus contatos familiares, os arquétipos que adotou para si (referência ao complexo de Édipo, de castração), e assim por diante.

O que é fator de incômodo na narrativa deste autor quanto ao distanciamento valorativo das manifestações sexuais é a própria abordagem abundante que faz destas em nível do que a psicanálise considera como "perversão"[61]. Ou seja, os outros meios adotados para a obtenção do prazer sexual que fogem ao padrão normal. O ato cuja realização não se dá por penetração genital com uma pessoa do outro sexo. Estes outros meios podem ser realizados com diversidade de objetos sexuais (parceiros), como no caso do homossexualismo (apesar de que este é tido como uma "variante" da vida sexual e não como perversão[62]); realizado em outras zonas que

---

[60] *A Arte do Romance*, p. 10.

[61] Assunto pesquisado pela psicanálise tendo como grande contribuição os estudos de Freud, lançados inicialmente no ano de 1905 em *Os Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, sendo que a versão definitiva destes estudos, após sucessivas correções, ocorreu em 1924.

[62] Laplanche e Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise*, p. 433.

não as genitais (coito anal), ou quando o clímax sexual (o orgasmo) é conseguido mediante uma "mise en scène", uma encenação, que proporciona, por si mesma, o prazer sexual: fetichismo, masoquismo, sadismo, exibicionismo, voyeurismo. Neste caso, as encenações sexuais não se referem às delinqüências morais, às perversidades que denotam o caráter e a atitude extremamente cruéis de determinados indivíduos, mas àquelas consideradas cientificamente somente em relação à sexualidade.

Todavia, no âmago desta teorização existe um item que pode explicar as posturas de Kundera: os tratados sobre a sexualidade infantil.

A grande contribuição de Freud para a compreensão da sexualidade humana deu um salto gigantesco a partir do instante em que conseguiu provar a existência da sexualidade infantil (pois até a sua época esta fase ainda não havia sido reconhecida).

Segundo este psicanalista, todos os indivíduos são possuidores de uma força que age nos organismos e os impelem a realizar certas ações suscetíveis de provocar descargas de tensões. A essa "força" ou "pressão" dá-se o nome de "pulsão".

A noção das pulsões é analisada em conformidade com os modelos da sexualidade, mas para Freud, a pulsão sexual é contraposta a outras pulsões[69], por exemplo, as pulsões parciais, elementos que se distinguem por uma fonte (pulsão anal, oral) e por um alvo (pulsão de ver, de apossar-se). As pulsões parciais ocorrem na infância pela erotização das funções da necessidade

---

[69] Laplanche e Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise*, p. 508.

(biológica, orgânica). As zonas erógenas são despertadas para o prazer graças a múltiplas atividades, pelas quais se expressam as primeira manifestações sexuais na criança (prazer da sucção, da retenção da matéria fecal, da micção, da masturbação).

Freud conclui então que a criança possui uma disposição orgânica "perverso polimorfa" (está predisposta a manifestar a perversão caso seja, por exemplo, seduzida por um adulto)[64]. Constatando esta disposição desde a infância, Freud deduziu que a perversão não é algo raro no ser humano, mas algo que faz parte de sua constituição normal. Anteriormente a este período, Freud já havia intuído que não existem "normas sexuais", mas sim "normas sociais"[65].

Dentro desses critérios onde a atuação se faz não totalmente por livre arbítrio do sujeito, mas também por causas determinantes de sua evolução, é compreensível que não exista uma posição contrária, moralizante para o escritor, enquanto tradutor da relatividade e ambiguidade dos seres, não podendo basear-se numa única verdade ontológica, o que faria extinguir a dúvida, a interrogação que constituem a própria essência do romance.

Esse desprendimento encontra ampla divulgação na arte que, como já foi colocado anteriormente, é palco para a manifestação de quaisquer tensões e angústias do ser humano. Em nível de repercussão desta idéia lembramos, a título de exemplo, o

---

[64] Patrick Valas, *Freud e a Perversão*, pp. 33-4.
[65] Id., p. 19.

poeta-músico Caetano Veloso, em a "Vaca Profana"[66]:

(...)
Dona das Divinas Tetas
Quero teu leite todo em minha alma
Nada de leite mau para os caretas
Mas eu também sei ser careta
*De perto ninguém é normal*
Às vezes segue em linha reta
A vida, que é meu bem meu mal.
(grifo nosso)

Partindo desta visão, tomaremos o nosso assunto central, o amor, na concepção de "Eros", consoante a exposição que faremos a seguir.

A origem lendária do Amor pode ser buscada no mito do andrógino, citado por Aristófanes na obra de Platão, *O Banquete*[67]. Segundo conta o mito, os gêneros da Humanidade eram três: o masculino, o feminino e o andrógino, ser hermafrodita, possuidor de órgãos reprodutores dos dois sexos, uma cabeça, quatro membros superiores, e quatro membros inferiores. A parte da constituição masculina descendia do sol, a feminina da Terra, e o que tinham em comum, da Lua. Eram seres circulares e se locomoviam desta forma. Possuiam força e vigor extraordinários, além de serem presunçosos. Por estes atributos incorreram na ira dos deuses e foram cortados em dois, tendo sido seus sexos colocados na frente para que pudessem constituir uma raça. Por esse motivo passaram a desejar ardentemente unir-se, confundir-se num só, em razão da natureza de outrora, quando eram um todo. A esse desejo e procura do todo dá-se o nome de Amor, cabendo a ele a aproximação e a mistura das espécies através da união sexual. Constitui o símbolo de tudo o

[66] Caetano Veloso, "Vaca Profana", no disco "Totalmente Demais", PolyGram Discos, 1986.

[67] *O Banquete*, pp. 22-5.

que une, o que liga, a tendência a manter a coesão das coisas, das substâncias vivas.

Abstraindo deste mito material para suas pesquisas sobre um ângulo fundamental de qualquer pulsão, que é o "retorno a um estado anterior"[68], Freud elabora sua teoria das "pulsões de vida" e das "pulsões de morte"[69]. As "pulsões de vida" são as tendências a conservar as unidades vitais existentes e, a partir delas, criar novas e maiores unidades presentes nos organismos individuais (pulsões de auto-conservação), na sexualidade (união através do acasalamento, fusão dos gametas na fecundação). Enfim, ao princípio de ligação a que se confere o nome de "Eros" (deus do Amor, segundo a mitologia grega (os romanos conheceram como "Cupido") substantivo de onde derivam alguns termos muito usados em psicanálise: "erótico", "erotismo", "erógeno", etc.) Em oposição a estas tendências colocou as "pulsões de morte" que estariam, em primeiro lugar, voltadas para o interior e tenderiam à auto-destruição; posteriormente exteriorizar-se-iam sob condição de pulsão agressiva ou destrutiva.

Portanto, o erotismo será considerado numa acepção ampla, não restrita ao ato sexual e seus circundantes, mas ao que nele está implícito, a tudo o que se relaciona à busca da plenitude, da restauração original, à relação homem-universo, às relações sociais, religiosas (em que se procura atingir a fusão mística como podemos observar no verso escrito por Santa Tereza

---

[68] Laplanche e Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise*, p. 538.

[69] Constantes no quadro da última teoria freudiana das pulsões, in *Para Além do Princípio do Prazer*, 1920

D'Ávila, citado por Lúcia Castello Branco em sua obra *O que é Erotismo*: "O Senhor nos encherá de si")[70]; na esfera artística, onde o artista estabelece uma relação erótica de fruição com a obra de arte.

### III.2. Aspectos Estruturais das Narrativas

A narrativa kunderana não comporta os heróis míticos, os perigos, os grandes objetivos,pois o interesse da história está mais voltado para o interior dos personagens que para o exterior. Cada personagem tem sua vida composta por alguns elementos nucleares que norteiam seus pensamentos, suas relações. Esses elementos são criados a partir da vivência de situações marcantes, inesquecíveis, que de alguma forma alteraram a sua vida e se tornaram material para profundas interrogações acerca da própria existência. A diegese constrói-se com base neste material, nesses "temas"[71] existenciais, nesses acontecimentos que, uma vez distanciados temporalmente transformam-se e só podem ser traduzidos por palavras, por idéias.

Para verbalizar estas idéias, o autor o faz meticulosamente. Há um movimento constante que busca a melhor forma de expressão, um esforço conjunto entre pensamento e linguagem. Na unidade da ação, lança mão de alusões etimológicas,

---

[70] *O que é Erotismo*, p. 12.

[71] Milan Kundera, *A Arte do Romance*, p. 78.

filosóficas, mitológicas, manobrando-as rigidamente, tentando encontrar formulações precisas para melhor cernir os vários aspectos da vida dos personagens. Por exemplo, quando apresenta o personagem Tomas, no romance *A Insustentável Leveza do Ser*, coloca desde esse momento os principais temas de sua vida, cujas ressonâncias ele vai sentir em todos os difíceis momentos pelos quais passará:

> O eterno retorno é uma idéia misteriosa, e Nietzche, com essa idéia, colocou muitos filósofos em dificuldade: pensar que um dia tudo vai se repetir tal como foi vivido e que essa repetição ainda vai se repetir indefinidamente!
> (...)
> (...) No mundo do eterno retorno, cada gesto carrega o peso de uma insustentável leveza.
> (...)
> Mas, na verdade, será atroz o peso e bela a leveza?
> (...)
> Há muitos anos penso em Tomas. Mas é sob a luz dessas reflexões que o vi claramente pela primeira vez.
>
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, pp.9,11, 12)

Estes são os temas básicos da existência de Tomas: o peso e a leveza. Isto se explica na passagem do enredo, em que o personagem, contestando o pensamento filosófico nitzcheano do eterno retorno, afirma que não há esse eterno retorno dos acontecimentos, daí a 'leveza', pois tudo é vivido uma única vez, sem outra oportunidade. Não há possibilidade de verificar sobre qual é a melhor decisão a ser tomada. Compara essa questão com uma cena em que o ator entra no palco sem ter ensaiado. Ou com um "esboço" de uma pintura sem quadro. Conclui que não ter outra chance para poder viver uma vida é o mesmo que não vivê-la:

unesp

> Tomas repete para si mesmo o provérbio alemão: "Einmal ist Keinmal", uma vez não conta, uma vez é nunca.
> (*A Insustentável leveza do ser*, p.14)

A preocupação com a descrição das situações leva o autor a criar um "pequeno léxico de palavras incompreendidas"[72], no romance *A Insustentável Leveza do Ser*, cujo objetivo é esclarecer alguns pontos de vista não convergentes no relacionamento cotidiano dos personagens, direcionando para ângulos opostos suas existências, seus destinos e ocorrem não no caráter lógico das palavras, mas no seu duplo, nas diferenças semânticas. Explica que:

> Enquanto as pessoas são ainda mais ou menos jovens e a partitura de suas vidas está somente nos primeiros compassos, elas podem fazer juntas a composição e trocar os temas (...), mas, quando se encontram numa idade mais madura, suas partituras musicais estão mais ou menos terminadas, e cada palavra, cada objeto, significa algo de diferente na partitura do outro.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p. 94)

Inseridos em contextos sociais repressivos, os personagens refletem as profundas alterações históricas. Da forma como são colocados os fatos podemos depreender que a dimensão do

---

[72]Este "léxico" toma 21 páginas do enredo (95-109/115-119). São substantivos simples, pares opositivos, cidades, etc. Ao todo têm-se onze análises fundamentais, a saber: "Mulher", "Fidelidade e Traição", "Música", "Luz e Escuridão", "Desfiles", "Beleza de Nova Iorque", "Pátria de Sabina", "Cemitério", "Velha Igreja de Amsterdã", "Força", "Viver dentro da Verdade".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mundo é a própria dimensão do homem. Assim sendo, a mudança de um implica substancialmente a mudança do outro.

Entretanto, ao versar sobre a História, o narrador o faz cuidadosamente, aproveitando somente os acontecimentos imprescindíveis para enfocar e esclarecer aspectos fundamentais na vida dos personagens. Às vezes, muitos acontecimentos narrados não são relevantes enquanto História, mas com profundo significado emocional (de relevância antropológica). Por exemplo, o grande número de suicídios e mortes por doenças cuja origem é a angústia extrema, no período que se seguiu à invasão da Checo Eslováquia em 1968; o assassinato coletivo de cães (também neste período), etc.

Os critérios de verossimilhança internos giram em torno de dois momentos fundamentais da historiografia: a Guerra Mundial de 1914 e a invasão da Checo Eslováquia pelas tropas alemãs em 1968. No entanto essas ocorrências não são ressaltadas em si, enquanto história propriamente, mas daquilo que ao homem é viável ou não realizar, consoante as suas tensões, as necessidades, e tudo o que se relaciona à apetência humana. Há então uma análise das questões históricas, compreendidas sob o ponto de vista da atuação existencial do homem e o desvelamento de circunstâncias existenciais para os personagens.

Sob a imposição de um regime autoritário, as criaturas ficcionais são conduzidas por uma ordem interior dominante a expressarem os conflitos de várias formas, tanto na vivência com seus próprios dilemas, como nas lutas e reivindicações, no envolvimento ativo (militantes de partidos, de passeatas, etc.) ou passivo (vivência alienada que apenas sofre as conseqüências dos

desajustes sociais).

O círculo das relações interpessoais espelham da mesma forma a repressão cultural que tende para o monogâmico, mas que o extrapola de inúmeras formas, em atuações perversas, onde invariavelmente estão presentes os binômios pecado/culpa, violação/punição, angústia/mutilação. Portanto, mesmo que os personagens se casem, sonhando com o "êxtase monogâmico"[73], esses laços himenêuticos quase não se sustentam ou se mantêm por liames muito frágeis, na medida em que são realizados idealizadoramente e não em bases reais, ou então não são suficientes para preencherem o vazio existencial dos indivíduos.

Essas passagens são abstraídas pelo narrador através de aspectos mnêmicos, reminiscentes, desejos constantes na pré-história dos personagens, que podem significar não simplesmente regressão, mas algo bem mais fecundo, que é a permanência destes aspectos e desejos no decorrer de toda uma vida, cuja realização significa a conquista da felicidade pela consumação de um desejo pré-histórico (segundo Freud, o qual dá a esse respeito um belo exemplo: "é por isso que a riqueza dá tão pouca felicidade: o dinheiro não era o desejo da infância")[74].

O estilo do autor estudado, em relação à estrutura textual, é quase uniforme, constituindo exceção, em vários aspectos, o romance lançado em 1989, *A Valsa dos Adeuses*.

No aspecto formal obedecem a uma divisão em sete partes

---

[73] Expressão utilizada pelo personagem Rubens em *A Imortalidade*, p. 280.

[74] *Apud* Marcuse, *Eros e Civilização*, p. 179.

(*A Valsa dos Adeuses*, em cinco), sendo que cada uma forma um todo em si, ora condensando uma grande diversidade de assuntos (às vezes no mesmo capítulo procede a comentários teológicos, fala da vida de personagens célebres, etc., sempre no intuito de esclarecer pontos obscuros nas existências dos personagens), ora simplesmente narrando a evolução dos conflitos atoriais, mas nunca colocando em prejuízo a unicidade da narrativa. Para exemplificar, citamos a primeira parte do romance *A Insustentável Leveza do Ser*, onde fala sobre Nietzche, Revolução Francesa, Parmênides (séc. VI a. C.), a história de Moisés, a invasão à Checo Eslováquia, etc. Mesmo as obras *Risíveis Amores* e *O Livro do Riso e do Esquecimento*, que são coletâneas de contos, possuem uma unidade temática, isto é, têm o mesmo tema desenvolvido de diversas maneiras.

O elemento onírico é uma constante em suas obras. O sonho, resultado das impressões das atividades diurnas somadas aos desejos inconscientes inscritos na infância (processo descrito como uma das possíveis formulações oníricas e constante no primeiro capítulo desta pesquisa) e que se manifestam de forma simbólica, possibilitam a compreensão dos sentimentos profundos, desprovidos de lógica, e que resgatam, na sua manifestação, o que de mais fértil a realidade pode permitir: a imaginação. Kundera coloca o sonho como a "maior conquista da arte moderna"[75].

O nível discursivo desenvolve-se de maneira similar, à exceção do romance *A Brincadeira*, onde a narração é feita em

---

[75] *A Arte do Romance*.

primeira pessoa, havendo uma plurifocalização, uma transferência de foco narrativo, em que cada personagem tem oportunidade de mostrar o seu interior e exterior, ou de ser mostrado na perspectiva do outro.

Nas demais narrativas há uma mente onisciente que controla e direciona os fatos narrados em inversões cronológicas em que a fábula e a trama não coincidem. Ocorre então que a narrativa esteja ainda nas primeiras partes e o leitor já saiba de antemão as ocorrências das partes finais. Isso confere à história um caráter denso ou leve, rápido ou lento, consoante a atmosfera que o autor quer construir, conforme verificaremos mais adiante. Esse expediente é colocado em paralelo com a música (cuja nomenclatura é muito usada nas narrativas), em que as obras são compostas principalmente pelos compassos (breves, longos), andamento (adágio, moderato, presto) e mesmo o contraponto (a polifonia) que no romance corresponde à abordagem de vários assuntos numa mesma parte.

Muitas vezes o autor intervém narcisisticamente na narrativa para emitir opiniões, comentários, citando a si próprio, espelhando-se, indicando sua alteridade, seu outro "eu" (não o autor real, mas o outro - o que se eterniza na obra literária):

> Mas não se diz sempre que o autor só pode falar de si mesmo? (...) Levantar o punho no desfile da Grande Marcha; exibir seu humor diante dos gravadores escondidos pela polícia: eu próprio conheci e vivi todas essas situações.; de nenhuma delas, no entanto, saiu o personagem que sou, eu mesmo, no meu curriculum vitae.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p. 222)

No romance *A Imortalidade* chega a colocar-se como personagem discorrendo e apresentando as demais criaturas ficcionais, tecendo considerações sobre sua atuação, sobre a sociedade de um modo geral, sobre os meios de comunicação, com relevo para a imprensa, frente à qual se rebela. Em outros momentos, faz longas meditações sobre o próprio ofício de escritor, sobre a gênese do romance; fornece informações sobre as personagens. Dependendo do momento da narrativa, essas intromissões têm uma função, que pode ser ou apenas lúdica, ou questionadora, ou irônica.

Ao apresentar os personagens, o narrador o faz com grande economia de caracterizações físicas e psicológicas, a não ser quando essa apresentação seja imprescindível à explanação de seus problemas. O mesmo ocorre com o passado dos personagens, apresentado apenas circunstancialmente.

É interessante notar que todos os personagens encontram o seu fim, que pode ocorrer material ou espiritualmente (na falta de perspectivas, de esperanças). Com suas vidas sempre angustiadas e conflitantes, no momento em que vislumbram uma melhoria, em que evoluem para estágios mais tranqüilos, encontram um único desfecho possível: a morte. Nunca a morte é apresentada de forma violenta, ruidosa, mesmo tendo ocorrido acidentes trágicos. Esse clima é viabilizado pelo recurso analéptico, pois o final das vidas dos personagens são antecipados antes do desfecho da narrativa, e geralmente nesse momento eles estão num estado de relativa calma e felicidade, o que faz criar uma ambiência antitética de angústia e paz, respaldando a concepção do autor: "Talvez não exista nada tão

pacífico quanto o fim"[76]. Há realmente uma tendência para o fim, desde o início dos enredos. Os acontecimentos, os sentimentos, as relações, vão-se diluindo gradualmente, predominando uma visão apocalíptica da existência, o que nos faz recorrer às "pulsões de morte" freudiana, onde consta que todos os seres possuem uma tendência em voltar ao estado de imobilidade, ao aniquilamento total das tensões, à quietude.

### III.3. A Intertextualidade

No romance *A Insustentável Leveza do Ser*, a personagem-protagonista Tereza tem sua vida direcionada segundo a vida de sua própria mãe. Para explicar os seus dramas interiores o narrador faz, numa narrativa sumária, digressões sobre as atitudes de sua mãe desde o nascimento até ter atingido a terceira idade. Tratada como uma princesa, a mãe de Tereza sempre teve seus desejos realizados. Na infância, entre os três ou quatro anos, ouviu um elogio de seu pai, que dizia ser ela parecida com uma 'Madona' de Rafael, palavras que se tornaram a "máxima" de sua vida.

Teve nove pretendentes, com os quais se divertiu até engravidar e casar-se, pois não conseguira médico para fazer aborto. Abandonou o marido, amaseando-se com um de seus inúmeros amantes, arruaceiro e mulherengo, que lhe ofereceu péssimas

---

[76] *A Arte do Romance*, p. 41.

condições de vida e com o qual teve mais três filhos. Todo esse sofrimento é então direcionado para o lado mais fraco, para a filha concebida por descuido. Tereza nasceu então com uma culpa irreparável: a de ter nascido. A de ter, através de seu nascimento, desperdiçado e estragado a vida de sua mãe. Era o peso da sua existência. A mãe lhe incute na mente que:

> (...) o mais alto valor da vida era a maternidade, e que a maternidade era um grande sacrifício. Se a maternidade é o próprio sacrifício, o destino de uma filha é a Culpa que jamais poderá ser resgatada.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p. 50)

A mãe será, para Tereza, uma eterna antagonista. Até depois de casada a protagonista vai ouvir a voz da mãe tentando arrastá-la para o seu mundo decaído, pois outrora pudica e faceira, para a filha apresenta-se totalmente despudorada. Esse comportamento é o desespero pela própria ruína, pela perda da juventude e beleza. Tereza possui, por isso, um particular modo de ser, reflexo de sua relação com a mãe. Tinha atitudes nervosas e gestos desajeitados; faltava-lhe espontaneidade. A mãe invejava-lhe a juventude, pois já estava velha e com rugas, e tentava compensar estas frustrações maltratando-a de todas as formas, desde escravizá-la no serviço doméstico, até impedir sua educação intelectual, tirando-a da escola. Para fugir ao jugo e ao despudor da mãe, Tereza se aliava aos livros, lendo-os em profusão.

A triangulação amorosa que ocorre na infância, no período do complexo de Édipo, entre a mãe, o pai e a criança, é fundamental para esta última, posto que nestas figuras empata os

seus sentimentos e delas retira elementos necessários para sua formação. Mas Tereza não desfrutou da companhia paterna. Referencia-se, ao invés, num substituto fálico-paterno: os livros, que se revestem de todos os atributos a serem buscados num ser. Os livros, em especial o romance de Tolstói, *Ana Karenina*, que constitui um motivo dinâmico na narrativa, aparecem várias vezes em momentos cruciais. É o "passaporte" que Tereza carrega quando procura Tomas; está presente na estante da casa do engenheiro com quem se envolve uma única vez, o primeiro e o único ato de infidelidade ao marido, etc. Parecem então ter dupla função: permitia-lhe fugir de sua dura realidade e possibilitava-lhe a penetração num mundo idealizado. Eles adquiriram tal importância que, quando viu um homem com um livro aberto sobre a mesa, durante o expediente de trabalho, distinguiu-o de todos os demais, reconhecendo nele um certo sinal de "irmandade" que o fazia excluir-se da vulgaridade de todos os outros que se achavam presentes. Algum tempo mais tarde abandona a casa de sua mãe e o procura, envolvendo-se com ele.

Conforme foi descrito, na primeira fase do Complexo de Édipo, a menina elege a mãe como o primeiro objeto de amor e se identifica extremamente com ela. Mais tarde, se identifica com o pai. Mesmo assim, as bases em que se assentaram a identificação original tornam-se permanentes e a menina a expressará em suas relações futuras, na juventude, na maturidade, no matrimônio, na maternidade.

É o que ocorre com Tereza. Mesmo considerando as influências negativas que lhe foram impostas, suas atitudes

denotam o atrelamento ao desejo da mãe, o que explica a não superação da fase pré-edipiana da escolha objetal negativa (a mãe), onde o pai não passa de um rival causador de problemas. Assim, jamais quererá ter filhos. A sua identidade sexual não lhe permitiu aceitar o desdobramento do ser.

A maternidade faz com que a mulher assuma a imagem de "sujeito absoluto"[77] ("faliciza-a": lembremos que o falo representa um atributo - um juízo de existência do sujeito, o "ter"), pois a torna essencial para um ser, o bebê, totalmente dependente do seu amor e realiza o desejo de dar um filho à própria mãe. Neste caso ocorrem duas passagens interessantes e convergentes, mediante a realização desse desejo: a reafirmação do monopólio afetivo sobre a própria mãe e a ascensão à condição de sujeito abosoluto: "aquele que tem tudo lhe é conferido por 'ter' quem pode ser tudo"[78].

O filho que Tereza negou-se a conceber foi substituído por um animal, Karenin, uma cadela a quem dedicou grande parte de seu tempo e afeto. Era tratada com os mesmos cuidados com que se dedicam a um ser humano. Era o bálsamo de suas horas de angústia. Estava presente o tempo todo na sua vida com o marido: no despertar, no anoitecer, nos passeios. O nascimento de Karenin foi algo marcante. Escolhida entre três da ninhada, ganhou o privilégio da vida, pois os demais foram mortos. É revestida de caracteres antropomorfizantes:

---

[77] Franklin Golgrub, *O Complexo de Édipo*, p. 62.

[78] *Id.*,

> A primeira vez que Karenin viu Mefisto, ficou desconcertada (...). Mas tornou-se bem depressa amiga do porco (...). Karenin apreciava a originalidade do porco e prezava muito a amizade dele. (p. 285)
>
> Tereza acompanha seu rebanho de novilhas (...). Karenin está com ela (...). Em geral, se diverte muito sendo severa com as novilhas, latindo e ralhando com elas (seu Deus encarregou-a de reinar sobre as vacas e disso ela se orgulha).
> (p. 288)

Karenin acompanha o casal até o ponto final, morrendo algum tempo antes deles.

A vida de Karenin e de Tereza tem algo em comum. Também Tereza ganhou o privilégio da vida, quando sua mãe não conseguiu abortá-la. Figurativamente podemos pensar que Tereza é, para sua mãe, um animalzinho que domina onipotentemente. Uma espécie de brinquedo ao qual pode imputar sua cisão interna, na forma de uma angústia insuportável.

No matrimônio Tereza também viverá a "dura realidade" que sua mãe viveu: seu marido se envolve constantemente em aventuras, o que a faz sofrer terrivelmente. Isso a remete a um hábito que adquirira na infância: mirar-se no espelho durante longas horas.

O que Tereza buscava encontrar na sua imagem refletida no espelho era um referente que reafirmasse a própria identidade. Numa dessas passagens interroga-se sobre o que aconteceria se o seu nariz crescesse um milímetro por dia, quanto tempo demoraria para que o seu rosto ficasse irreconhecível e se seria ela mesma depois dessa alteração. Isso demonstra a ausência de reconhecimento do eu e de sua identidade.

Pensamos que Tereza busca principalmente, nas suas

'pesquisas', o reconhecimento do olhar da mãe, que ela não obteve na infância, e através dele, o reconhecimento de si, a explicação do que é ser mulher, pelo olhar da mãe e das outras mulheres, as que faziam parte do universo materno, igualmente obscenas e despudoradas, e as que faziam parte do universo do marido, que desconhecia, mas cuja ligação se estabelecia através dos sonhos, em que sempre aparecia nua ao lado de outros corpos também despidos, corpos anônimos, desprovidos de identidade, e mortos, ou caminhando para a morte. Em todos os casos, ela lutava desesperadamente para libertar-se, para distinguir-se deles, mas o marido estava presente e a obrigava a continuar no anonimato. Quando acordada, chegava a propor a Tomas, seu marido, que lhe apresentasse as amantes. Queria conviver com elas.

> - Vou despi-las para você, darei banho nelas e as levarei até você... Queria que ambos se transformassem em criaturas hermafroditas e que os corpos das outras mulheres se transformassem para eles num brinquedo comum.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p. 68)

Mas Tomas não cedeu. Tereza chegou a conhecer e a travar amizade com uma delas. Num determinado momento, as duas empreenderam um jogo de sensualidade, não chegando a manter contato físico; o contato se deu através da imagem que captou o 'fantasma' do momento: ambas se fotograram nuas. O que se percebe é que Tereza objetivava entrar em contato com as outras mulheres de Tomas, porque queria saber do lugar do desejo no desejo de Tomas, o que poderia usar ou oferecer a ele como mulher, enfim, do que é 'ser' mulher.

Através dessa busca, Tereza se coloca diante do dual, do

eterno antagonismo entre o corpo e a alma, da vivência da alteridade. Ela queria poder não render-se ao biológico, à finitude. A sujeição da alma ao corpo, ao "outro", era vivida como um verdadeiro pavor. Se o corpo estava ligado à promiscuidade do mundo materno, ligava-se também à implacável finitude. Livrar-se deste corpo seria alcançar o estágio inicial, embriagadoramente desejado: o útero materno, o reencontro com a segurança, com a proteção. De alguma forma ela consegue, buscando na natureza, na vida idílica do campo, quando, juntamente com o marido, abandonam a vida urbana e os amigos e vão habitar uma zona rural. Freud preceitua que o refúgio na natureza é o desejo preemente do retorno ao útero materno.

Nesse momento então realiza o desejo da maternidade,através do sonho. Sonha que estão sendo fuzilados e que Tomas, após a execução, transforma-se numa lebre. O executor persegue o animal e o entrega para Tereza:

> Nesse momento, o medo e a tristeza desapareceram e ela ficou feliz de segurar nos braços o pequeno animal, um pequeno animal que era dela e que podia aninhar-se em seu corpo. Desmanchou-se em lágrimas de felicidade. Chorava, não conseguia parar de chorar, não via mais nada através das lágrimas e carregava a lebre para casa, pensando que finalmente estava próxima de seu objetivo, que chegava no ponto em que sempre quisera chegar, onde não havia mais possibilidade de escapar.
>
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p.307)

Entre os personagens masculinos de Kundera, devemos citar Tomas, de *A insustentável Leveza do Ser*, Martin, do conto "O pomo de ouro do eterno desejo", de *Risíveis Amores*, Karel, do

conto "Mamãe", de *O Livro do Riso e do Esquecimento*. Dr. Havel, de *A Valsa dos Adeuses*. Estes sempre procuram aventuras extra-conjugais, não poucas, mas dezenas, centenas, como muitas vezes fazem questão de frizar. Afirmamos extra-conjugais porque geralmente estes personagens são casados e suas esposas sofrem com estes desvarios. No entanto, há a atuação feminina que precisa ser considerada, inclusive pela questão do complexo de castração, que a menina assume, abandonando a sua atividade fálica e sua sexualidade em geral, por isso é potencialmente mais forte e sábia, ao contrário do homem, que fica apegado narcisisticamente ao seu órgão genital.

Há outro aspecto que precisa ser considerado no que se refere à escolha objetal masculina definitiva. As mulheres sexualmente fiéis são relevadas por alguns homens como objetos de amor da mais alta estima e valor. Os relacionamentos amorosos que mantêm com essas mulheres exigem deles grandes dispêndios de energia mental, em que são marginalizados todos os demais interesses. Elas são vistas como as únicas pessoas merecedoras de amor. Os amantes exigem, nestes casos, de si mesmos, a fidelidade, ainda que na realidade essa promessa seja desrespeitada muitas vezes. Estas características mostram sua natureza compulsiva[79].

Tomas é um personagem especial em quem o narrador concentra a maior parte da narrativa. Trata-se do personagem que acreditava ter a natureza de celibatário, posto que sentia "medo"

---

[79] Freud, *Um tipo especial de escolha objetal feita pelo homem - Contribuições à Psicologia do Amor I* - XI, p.151, Imago.

das mulheres, medo de se envolver com elas. Mantinha contato com inúmeras mulheres, com um detalhe: após o contato físico gostava inexplicavelmente de estar só. Dessa forma evitava partilhar o prazer da ternura suscitada depois desse momento.

Estabelece para si a regra da "amizade erótica", que excluía totalmente o amor, cujo fundamento restringia-se a não sair muitas vezes com a mesma mulher, a não ser com considerável distânciamento temporal.

Esse sistema se rompe quando conhece Tereza, que o visita, quando então ela fica doente e de cama por uma semana. Tomas começa a nutrir por ela um sentimento que até então não tinha experimentado. Dorme ao seu lado. Durante a noite Tereza segura-lhe fortemente as mãos, mesmo dormindo (hábito adquirido desde a infância quando dormia com as mãos juntas, apertadas fortemente). Sente uma felicidade diferente. Descobre a importância de fazer amor com alguém e dormir ao lado desse alguém, deixando fluir a corrente terna: é nesses intervalos que ocorre o sentimento amoroso. Passa a sentir amor por Tereza. Segundo ele, o amor localiza-se na "memória poética" de cada homem. Tereza aí penetrou e colocou o seu lacre. As aventuras, as outras mulheres que possuía não passavam de massa carnal para a satisfação dos seus desejos, em princípio puramente físicos; depois evoluiram para pesquisas de teor especulativo. A exclusividade que Tereza lhe exigia era supérflua, pois sabia e dizia insistentemente que a amava.

Por questões sócio-políticas Tomas foi destituído de seu cargo de médico-cirurgião, tornando-se um lavador de vidros, o que

facilitou um aumento considerável de conquistas. Esses devaneios eróticos, essa busca sexual desenfreada poderia tornar-se trivializante. A fantasia torna-se empobrecida pela falta de imaginação. No entanto, Tomas é um personagem denso, provido de ampla caracterização e, se direcionava toda a sua atenção e criatividade para as mulheres, isso se devia à sua extrema curiosidade em conhecer o sexo oposto, a mulher, através de um único caminho possível, dentro dos termos em que ele se propunha: o ato sexual. Esse interesse científico foge à compreensão de Tereza.

Na verdade, as buscas de Tomas e Tereza concentram-se na mesma direção: ambas intentam conhecer a mulher. Tomas procura entender e descrever as mulheres na medida em que acredita ser a feminilidade, a sua natureza, determinada por fatores que fogem ao anatômico, mas que se submetem à sua função sexual. A busca de Tereza se situa no entendimento do seu próprio ser, da sua própria constituição, do que a caracteriza como mulher enquanto corpo e alma.

Com seu bisturi de cirurgião, Tomas havia percorrido o corpo humano, desvendando seus mistérios. As semelhanças são inúmeras e poderia fazer um rol saturante delas. Mas cada um conserva o que lhe é próprio, o que é inerente ao seu ser. Existe algo que só é possível conhecer de uma pessoa quando se entra na intimidade dela; uma ínfima parte, um "milionésimo": queria desvendar o mistério do 'gozo' da mulher. Era esse o objeto da procura obcecada nas mulheres, observando-lhes alguns índices: o cheiro, a textura, o andar, os trejeitos, as expressões

fisionômicas, a postura, as posições físicas. Para toda essa análise pormenorizada ele contava com sua experiência de homem e de cirurgião. Após as relações sexuais ele sintetizava os resultados, num prognóstico final, cientificamente.

Um dos encontros mais marcantes que teve foi com uma mulher descrita inicialmente como um misto de girafa e cegonha. Para qualquer outro homem essa mulher seria uma espécie de monstro, mas aguçou-lhe infinitamente a curiosidade. Conseguiu copular com ela, chegando à síntese de três elementos básicos:

> 1 - (...) A falta de jeito aliada ao ardor;
> 2 - O rosto amedrontado de quem perde o equilíbrio e cai;
> 3 - As pernas levantadas como os braços de um soldado que se rende diante de uma arma apontada (...)
>
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p.207)

O prazer que experimentava após tais "pesquisas", era o sentimento ímpar de ter conseguido ainda uma vez assenhorar-se de um fragmento, de uma microscópica parte do ser.

> (...)"de ter rasgado, com seu bisturi imaginário, uma estreita fenda no véu infinito do universo".
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p.207)

Em nenhum momento captava um clima diferente, talvez mais romântico, nessas ocasiões (esses momentos eram dedicados a Tereza). Tinha somente como meta os registros para o seu diagnóstico.

Quando Tomas envolveu-se com Tereza, não teve tempo

hábil para munir-se com o seu bisturi para desnudá-la. Nem tinha intenção para isso. Ela tinha chegado para ele "nua", de modo que antes de analisar seu jeito de fazer amor, ele já se apaixonara.

Um terceiro personagem que aparece em primeiro plano em *A Insustentável Leveza do Ser*, digno de nota e atenção pelo seu 'modus vivendi' e 'operandi', é Sabina. O principal tema de sua vida era a 'traição', numa total inversão de valores. Segundo entendia, trair era desviar-se da ordem e partir para o desconhecido. Esse desconhecido a atraía. Desde à infância fora obrigada a renunciar a seus desejos em favor da vontade de terceiros; de colocar-se como objeto do desejo do outro.

> Aos quatorze anos, apaixonou-se por um rapaz de sua idade. Seu pai teve medo, e proibiu-a de sair sozinha durante um ano. Um dia, rindo muito alto, mostrou-lhe reproduções de Picasso. Já que não tinha direito de amar um rapaz de sua idade, apaixonou-se pelo Cubismo (...)
> Inscreveu-se na Escola de Belas-Artes, mas não lhe era permitido pintar como Picasso. Era preciso então, obrigatoriamente, exercitar o que se chamava de realismo socialista, e na Escola de Belas-Artes fabricavam-se retratos dos chefes de Estado comunistas.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p.97)

Dentre todas as amantes de Tomas, foi a que mais compreendeu as regras do seu jogo, da "amizade erótica", justamente porque tinha encontrado na sua sistematização uma quebra do convencional, uma ponta de traição.

A traição é a rejeição de si, é o não aceitar-se. Sabina não se fixa em lugar algum, não tem sentimentos; suas emoções não são patentes. Em relação a si mesma é ajudante e oponente.

Sempre angustiada, Sabina precisava de "cenários" que

tentava constituir para demarcar tanto a sua criação artística (era pintora), como a si própria. Cada elemento desses "cenários" contribuía para criar uma realidade visual que comportava a ação dramática da sua vida, noção esta que tenta veicular através de seus quadros:

> No primeiro plano havia sempre um mundo perfeitamente realista e, um pouco mais ao fundo, como atrás da cortina rasgada do cenário de um teatro, via-se alguma coisa a mais, algo de misterioso e abstrato.
> Fez uma pausa e acrescentou: -Na frente ficava a mentira inteligível, por trás a verdade incompreensível.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p.69)

Um desses cenários era o seu ateliê, onde recebia seus amantes e onde, em uma ocasião especial, recebeu a esposa de um deles, de Tomas, estabelecendo com ela um jogo erótico, onde confundem sua intimidade. Havia nesse momento um encantamento "insólito" registrado por uma máquina fotográfica.

Feito com base neste livro, o filme de Philip Kauffman *A Insustentável Leveza do Ser*[80] reconstrói este quadro com a mesma atmosfera sensual do romance, onde aparecem algumas cenas surrealistas[81] em que as personagens estão à mercê das próprias significações oníricas, por exemplo, Sabina caminhando sobre o espelho.

Tereza, dá oportunidade a Sabina de renunciar por alguns

---

[80] *A Insustentável Leveza do Ser* (*The Unbearable Lightness of Being*), EUA, 1988, dir. Philip Kauffman.

[81] Eduardo Peñuela Cañizal, art. "A Insustentável Leveza do Ser", p.6.

momentos aos seus princípios de traição, quando recebe sua ajuda profissional. Tereza era fotógrafa e queria trabalhar. Sabina então a conduz, graças aos conhecimentos que possui, ao meio artístico. Através dessa atitude altruística, a artista aceita algo de si, algo que possui de positivo e que pode ser doado.

Outro cenário de sua predileção, que freqüentava nos seus momentos de angústia, na tentativa de reencontrar a calma, a lucidez e a tranqüilidade perdidas, eram os cemitérios.

> (...) os mortos são inocentes como as crianças. Por mais cruel que tenha sido a vida, no cemitério existe sempre a mesma serenidade.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p.110).

Por intermédio desta personagem é veiculada uma das idéias centrais da obra: o "kitsch", palavra cujo significado é extraído através da análise das obras artísticas modernas. Hermann Broch a definiu como "a arte da carregação"[82], no sentido de desprovidas de bom gosto. Em outras acepções, no antagonismo entre a grandeza e a miséria, entre o sagrado e o profano. O autor assim a define:

> Esta é uma palavra alemã que apareceu em meados do sentimental século XIX e que, em seguida, se espalhou por todas as línguas. O uso repetido da palavra fez com que se apagasse o seu sentido metafísico original: em essência, o kitsch é a negação absoluta da merda; tanto no sentido literal quanto no figurado: o kitsch exclui de seu campo visual tudo que a existência humana tem de essencialmente inaceitável.
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p.250)

---

[82] Apud Milan Kundera, *A Arte do Romance*, p.119.

O "kitsch" era o ideal que Sabina tentava superar em seus quadros, quando afirmava que mantinham uma aparência enganadora perceptível, mas que traziam em si uma realidade incompreensível. Assim justifica a sua traição. Traía o "kitsch", por exemplo, na ideologia comunista, através dos desfiles, em que se enalteciam os valores à vida, quando o enaltecimento era todo dirigido a ele mesmo:

> A palavra de ordem tácita e não escrita do desfile não era "Viva o comunismo!", mas sim "Viva a vida!".
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p.281)

Em determinado momento, a traição afigurou-se para Sabina como o abissal. Percebeu que havia traído a tudo e a todos. Perguntou-se então o que faria, pois nesse universo de traições não restava ninguém para trair, nem a si mesma. Com a sensação de vitória, atingida após cada traição, percebeu que atingira um limite:

> Mas a embriaguez logo se transforma em angústia. Era preciso um dia chegar ao fim da linha! Era preciso um dia terminar com essas traições! Era preciso parar de uma vez por todas!
> (*A Insustentável Leveza do Ser*, p.103)

Conclui que a saída que lhe restava era trair o que foi para ela uma formulação desejante (a sua "máxima"), a própria idéia inicial de traição. Mas Sabina entende que, uma vez traído o próprio desejo tocara no revés contíguo desse desejo, o desejo de não desejar: a inexistência. Compreende que terá que continuar

nesse propósito até o fim.

No romance *a Imortalidade* há um personagem denominado Rubens, cujo tema existencial é o amor físico. O amor verdadeiro não encontrava ressonâncias em suas emoções. Teve muitas experiências amorosas que classificou como 'belas', mas todas episódicas, sem maiores conseqüências. Após longos anos, fez uma retrospectiva de sua vida e percebeu que a dedicou totalmente às mulheres, sem que isso lhe tenha rendido algum saldo positivo. Ao contrário, restou-lhe um erotismo decadente. Nada lhe fora acrescentado. O seu trajeto restou sem objetivo: foi simplesmente um trajeto. Concluiu que sua vida poderia ser dividida em diferentes períodos sexuais, marcados pela idade e pelas descobertas (etapas da maturação sexual):

1- "Período do mutismo atlético": período de pleno vigor físico, de energia juvenil. Nesta fase, ainda não tinha definidos os sentimentos, organizado, amadurecido as idéias. Canalizava toda sua energia para as relações sexuais, para o corpo feminino, com todo o ativismo de que era capaz, sem palavras, diálogos, pois não tinha coragem para expor seus desejo e fantasias eróticas.

2- Período da linguagem figurada: fase da valorização da comunicação romântica, em que começou a usar expressões poéticas para designar o ato sexual.

3- Período da linguagem obscena: Esse período ocorreu quando, já maduro, descobriu que a palavra tem a força de imprimir mais sensualidade à cópula. Não as palavras sublimes, as belas palavras, mas aquelas que expressam literal e inequivocamente as zonas erógenas, a cópula sexual. Ele tenta fazer da palavra o

próprio gozo.

4- "Período do telefone árabe" - "Telefone árabe" é uma brincadeira infantil que consiste na repetição de frases de uma criança a outra. Na repetição, altera-se totalmente a frase. Nesse período percebe as influências sociais na esfera do amor.

> Todo mundo participa, à custa de algumas palavras, do abraço de dois seres; sem cessar, a sociedade alimenta o mercado de imagens lúbricas e assegura sua difusão e intercâmbio.
> (*A Imortalidade*, p.273)

5- "Período místico": momento em que descobre, no limiar da idade, que o veio erótico de todos os indivíduos provêm de uma mesma origem: de Deus. Deus passa então a ser sua "âncora", no fim de suas possibilidades sexuais. O seu gozo agora é místico.

> Pouco a pouco, compreendeu. No mostrador o ponteiro atingia um novo número. Ouviu soar a hora e viu uma pequena janela abrir-se no grande relógio medieval de onde, movido por um mecanismo miraculoso, saía uma marionete (...). Sua aparição significava que o desejo de Rubens acabava de fazer meia-volta; jamais desejaria novas mulheres; só desejaria as mulheres que já possuíra, seu desejo dali em diante seria assombrado pelo passado.
> (*A Imortalidade*, p.303)

As atitudes deste personagem estão fundamentalmente voltadas para a "coisa sexual", implicando a postura de homem 'civilizado' que dificulta o encontro de elementos sexuais e afetuosos do amor, e onde o sexo genital ocorre "sem objeto", de modo compulsivo.

Em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, o sétimo conto -

"A fronteira" aborda pontos de vista muito peculiares acerca da questão sexual. Jan e Edwirge, uma casal de namorados, mantinham uma relação estranha, onde o sexo acontecia taciturnamente e ausente de palavras. Jan questiona constantemento o significado do ato físico do amor, pois considera ridículos os movimentos da cópula. Para Edwirge, o amor físico era apenas uma realização simbólica que objetivava a confirmação da amizade. Ela também se nega a aceitar o "kitsch" social, negando todas as tradições que pesam sobre o homem como um fardo, como quando afirma que um rosto despido não é casto, assim como não é impudico um traseiro qualquer nas mesmas condições; ou quando diz que dois elementos líquidos, a lágrima e a urina, nem um é motivo para poetização, nem o outro para o asco.

Nesse conto há uma outra personagem que, do ponto de vista do amor, merece atenção. Trata-se da personagem Bárbara.

Bárbara organiza orgias sexuais em que não admite sexo a dois. Após determinado horário, pára e analisa o desempenho de cada um.

O estado orgiástico é um dos temas constantes na realidade de vários personagens de Kundera e cada personagem terá sua forma específica de manifestação, até mesmo numa postura um tanto diferente para a própria condição orgiacal.

> Disse a si mesmo: o amor a três, a quatro, só pode ser excitante na presença da mulher amada. Só o amor é capaz de despertar o espanto, a excitação horrorizada diante de um corpo de uma mulher abraçada por um homem. O antigo ditado moralizador, segundo o qual o contato sexual sem amor não tem sentido, era absolutamente justificável e tinha um novo significado.
> (*A Imortalidade*, p. 286)

A orgia é uma manifestação de excitação coletiva, onde o sentimento de comunidade prevalece sobre o indivíduo e o casal. O sentimento de monopolização, de exclusividade, as ligações amorosas são, no seu curso, abolidas e não há possibilidade de recusa de espécie alguma com relação aos parceiros.

Nas suas raízes, a orgia liga-se à idéia de "festa"[89], em que se eliminam as normas cotidianas, ocorrendo um estado de excitação geral. É delimitada por um período, isto é, pressupõe um início e um fim. Só é possível que ocorra a orgia quando abandona-se o individualismo e adota-se a total integração que seja comum para ambos os sexos:

> Bárbara estava presente em todos os lugares, sempre vigilante e infinitamente exigente. Não admitia que seus convidados se dividissem em casais e se escondessem em seus cantos. Enfureceu-se com uma mulher cujos ombros Jan abraçava:
> -Se quiser estar a sós com ele, vá à casa dele. Aqui estamos em sociedade!
> ("A fronteira", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.247)

As orgias, determinadas por regras e rituais, por vezes destituem o caráter integral dos indivíduos, reduzindo-se a simples espetáculos. Quando realizadas 'particularmente' (entre casais) podem servir de estímulo para um relacionamento opacizado pelas vicissitudes

---

[89] Francesco Alberoni, *O Erotismo*, p.102.

coidianas, como é o caso do casal Karel e Marketa, no conto "Mamãe", em *O Livro do Riso e do Esquecimento* (será estudado mais detidamente no próximo capítulo).

Muitas orgias podem ser realizadas sob impulsos ideológicos (políticos, religiosos, culturais) em que seus integrantes, movidos por um sentimento de comum unidade, buscam a fusão total.

Bárbara apresenta um acentuado erotismo e o manifesta nas orgias. Porém, se é possível um estado de excitação máxima nas orgias, é evidente que num grande grupo de pessoas, estas sejam reconhecidas enquanto uma coletividade, uma "massa", e não enquanto individualidade.

No decorrer da nossa existência entabulamos múltiplos contatos eróticos, em todos os níveis: no trabalho, no lazer, na amizade, etc, que culmina na procura da unicidade, quando então há a escolha objetal, o encontro com o outro, a quem é destinada uma sumarização de todas as experiências anteriores. Desse raciocínio derivamos que a promiscuidade, no que se refere às orgias, é tornada possível se o indivíduo tiver experienciado uma profunda relação com um outro, porque somente assim, tendo adquirido esta capacidade, terá condições de identificar cada indivíduo em sua própria condição de ser apartado dos demais. Se nas orgias há um interesse por todos, esta vontade advém das diferenças que cada um abarca em si. Sem essa diversidade, há a amorfia, a total indistinção carnal. O uno e o múltiplo se conjugam e um não pode ocorrer sem o outro.

A noção de amor em Kundera vem acrescida pelo lado

"lúdico" (como no caso das orgias, que constituem uma espécie de jogo). Todo relacionamento amoroso que os personagens mantêm expressam esta condição, pois pressupõem aprioristicamente a existência de pelo menos um outro para que haja a troca, a barganha de sentimentos. Em que haja o confronto de opiniões, o dual. Segundo disse Jesus Antonio Durigan[84], a imagem do "ludus" resgata um dos mais importantes significados que Eros assumia na Grécia Antiga: o de "instigador, jogador, libertador".

Este 'jogo' se apresenta em várias modalidades, a propósito das perdas e ganhos, de passatempo, divertimento ou simplesmente uma com-vivência das fantasias. A título de exemplo citamos a questão da beleza.

Percebemos a diferença de condição estabelecida entre as exigências masculina e feminina da beleza. O erotismo masculino encontra seu ponto de tensão nas formas físicas, no fascínio, na sedução que a mulher pode exercer. Esses critérios, essencialmente pessoais, descartam a possibilidade de que ao homem interessa o 'status' que a mulher possa ter, seu poder ou posição social. Com a mulher ocorre algo diferente. A beleza física é um aspecto que prende a sua atenção, mas não possui muita relevância, a não ser quando conjugada a outros fatores. A mulher se prende à centralização social, isto é, o seu interesse está no reconhecimento do público, da sociedade. O homem comum não a atrai, mas os líderes, os artistas a deslumbram. O relacionamento cutâneo, tátil, dos sensores, tão caros à mulher, pode se explicar

---

[84] *Erotismo e Literatura*, p.37.

como sendo uma maneira de participação na sociedade.

Uma justificativa que as feministas dão para explicar tal ocorrência é o fato de que durante muito tempo o homem condensou o poder e a mulher, longe de igualar-se neste domínio, "no decorrer de milênios aprendeu a erotizar a proteção do poderoso"[85].

O personagem Mirek, do conto "As Cartas Perdidas" (*in O Livro do Riso e do Esquecimento*) traduz essa idéia de forma inicisiva. Ele tinha uma amante obesa e se comiserava com isso. Até que casou-se com outra, dotada de beleza, que lhe garantia ser bem visto perante a sociedade e exercer fascínio sobre as mulheres. Emite então o seguinte pensamento:

> O grande segredo da vida não lhe era desconhecido. As mulheres não procuram o homem bonito. As mulheres procuram o homem que teve mulheres bonitas. Portanto, é um erro fatal ter uma amante feia.
> ("As Cartas Perdidas", *in O Livro do Riso e do Esquecimento*, p. 19)

Concluindo, podemos dizer que o texto literário deixou de representar as grandes aventuras do mundo exterior para traduzir aquelas do mundo interior. As sondagens que têm sido feitas aproximaram-se de tal forma do ser humano, que este se encontra fragmentado, perdendo sua capacidade de síntese.

A arte denuncia a atomização do ser; as ciências tentam explicá-lo; a sociedade continua empreendendo o processo de desintegração humana, na medida em que o ser não pode viver

---

[85] Alberoni, *O Erotismo*, p. 33.

desagregado, à parte da convivência social. Aprendemos a partir do contato com as coisas. A consciência está sempre apta à apreensão do mundo, onde se faz presente a intencionalidade, a forma como concebemos o que chega a nós, os nosso pré-conceitos, os nossos signos.

O nosso contato com o mundo é 'pré-existente': quando nascemos somos recepcionados por um esquema de concepções e preparos. E nossa construção ocorre na reafirmação das relações. A vida do ser humano pode ser comparada a uma sinfonia musical inacabada, que nunca poderá ser concluída. Sua composição se faz durante toda a existência, admitindo as mais variadas formas, andamentos, ritmos, compassos.

Nossas experiências vitais são extremamente importantes e ricas sob o ponto de vista da formação e estruturação humanas. No entanto, quando entramos em contato com outras vivências, abrimos nosso campo de visão, pois ressalta-se a questão da neutralidade: não é possível relatar uma experiência quando somos nós que a estamos vivendo. É necessário um distanciamento para que haja possibilidade de outras concepções.

No momento em que estudamos tais experiências à luz das ciências humanas, passamos a compreender a origem dos nossos sentimentos, das nossas reações, enfim, da somatória de fatores que, sem percebermos, gerou o ser que somos.

Assim, expusemos as criaturas ficcionais de Milan Kundera à luz de algumas teorias para compreendermos o seu modo de atuação, de reação, através de um dos principais contribuidores para a agregação humana: o Amor.

unesp

Procuramos entender, em princípio, sob uma perspectiva científica, o que dá origem ao processo amoroso e suas manifestações na vida adulta, diante das condições favoráveis ou desfavoráveis enfrentadas pelo indivíduo desde à infância.

Pelo fato de termos absorvido vários exemplos, talvez a análise tenha resultado um tanto fluida. No entanto, o nosso propósito era somente introduzir, neste capítulo, os elementos apriorísticos necessários para um levantamento de situações e para a compreensão global do fenômeno amoroso e, somente então, estudá-lo mais profundamente no próximo capítulo, tomando um único exemplo, o conto "Mamãe", da obra *O Livro do Riso e do Esquecimento*.

Por ora, diante dos processos estudados, entendemos que o indivíduo é fruto direto de seu relacionamento com o casal parental. Desse contato, prazeiroso ou não, resulta a forma como o indivíduo se vê, reflexo direto da forma como vê o mundo. Desfilam aos nossos olhos alguns desses raros exemplares 'humanos' eternizados pela ficção, Tomas, Tereza, Sabina, ...

## IV-TEXTO MODELAR: O CONTO "MAMÃE", DA OBRA *O LIVRO DO RISO E DO ESQUECIMENTO*

Tendo em vista a leitura que estamos fazendo da obra de Milan Kundera, sob o ponto de vista psicanalítico, a partir das teorias freudianas, procederemos, neste capítulo, a um estudo mais pormenorizado do conto "Mamãe", constante na obra *O Livro do Riso e do Esquecimento*.

A motivação da escolha desta leitura deveu-se, dentre outros fatores, à expressividade manifesta individualmente pelos personagens na vivência dos seus dramas interiores, das paixões, das lembranças, da temática do amor concebida sob diferentes prismas, das máscaras que edificaram a sua existência. A intriga, elaborada em acontecimentos aparentemente destituídos de ligação, os desdobramentos das relações atoriais, fizeram-nos perceber que seria impossível sua compreensão sem que tivéssemos como respaldo estudos sobre o funcionamento da mente humana nos seus aspectos mais fundamentais.

O encadeamento temático se apresenta em terceira pessoa, por um narrador onisciente. A disposição dos fatos obedece à técnica da cronologia linear, com algumas inversões, fundamentais para esclarecer o que foi enunciado no tempo presente do enredo. Neste sentido, devido a determinados elementos psicológicos, o passado aponta-se como elemento de peso fundamental para o entendimento das situações, revelando as conquistas, os momentos marcantes, os pequenos triunfos que, presentificados na memória dos personagens, são os agentes motivadores e estimulantes de suas

ações.

A narrativa é composta por quatro personagens: Karel, Marketa, "Mamãe", personagem assim mesmo nomeada pela própria função de que é revestida (é mãe de Karel) e Eva, personagem responsável pelo estabelecimento da concórdia, desfazendo os pontos de tensão do enredo. Outros personagens são apenas citados: o pai de Karel, o filho do casal e o marido de Eva.

## IV.1. Paráfrase do Conto

Os acontecimentos da fábula giram em torno da vida cotidiana dos personagens Karel e Marketa. Após terem se casado, foram morar na casa dos pais de Karel. A convivência não foi possível, de modo que se mudaram para outro local. Passaram-se alguns anos e o pai de Karel faleceu. Tempos depois, com um sentimento de culpa por terem abandonado a viúva, convidam-na para passar uma semana com eles. Era Páscoa e o filho deles tinha viajado. A velha senhora deveria permanecer até o sábado, como fizeram questão de informá-la, pois iriam sair no domingo. Na verdade, estavam esperando uma amiga, Eva. Porém, no sábado, a velha senhora fez-se de desentendida e disse que só iria na segunda-feira. Muito a contragosto do casal a presença da velha senhora coincide com a da amiga.

Até este trecho a história é narrada sumária e aceleradamente, havendo participação mais ativa do narrador, com quase ausência de discurso direto. A partir de então, a narrativa

perde a aceleração e concentra-se nos acontecimentos do fim de semana vivido pelos personagens.

Depois de vários anos de casados, Karel e Marketa estavam entrando num processo de saturação um do outro, processo que veio sofrendo acúmulos desde o início do casamento com as relações extra-conjugais do marido e o sofrimento da esposa. Quando a situação alcança seu clímax, Marketa vislumbra uma solução: convidar as mulheres que considerava amantes de Karel para terem relações sexuais em grupo. Chegaram a realizar algumas dessas atividades, que culminavam sempre em fracasso e em novas brigas, haja vista que as mulheres observavam o grau de dedicação dispensado por Karel a cada uma. Karel conhece Eva e percebe que ela seria a pessoa ideal para introduzir no seu relacionamento. Num encontro aparentemente casual faz com que Eva conheça Marketa. Ambas desenvolvem grandes afinidades.

Eva propõe-se altruisticamente a ajudar o casal. Um dos encontros sexuais que marcam - o encontro narrrado no conto -, coincide então de a mãe de Karel estar presente, o que restringiu a liberdade do grupo. Nesse interim, ocorreu que a presença de Eva despertou algumas imagens adormecidas no passado em Mamãe, e ela se recordou de uma antiga amiga chamada Nora, mulher dotada de grande beleza física. Faz referência a essa semelhança e Karel recorda-se da ocasião quando, aos quatro anos de idade, estava com a mãe e aquela mulher numa estação de águas. Em determinado momento, estando sozinho no vestiário, D. Nora entrou, nua, com um corpo que achou espléndido, e se virou de costas para ele. Essa imagem nunca mais o abandonou. Ao ouvir o comentário da mãe,



ordenou a Eva que ficasse de costas para verificar as semelhanças. Reviveu então aquelas emoções fortes e sentiu-se profundamente excitado com a possibilidade de atar o passado e o presente na tentativa de realizar um desejo da infância. Após a saída da mãe, observa um pouco mais as semelhanças, plenificando-se com as sensações passadas, joga a moça no chão e copula com ela delirantemente. Depois copula com a esposa, e assim de uma a outra, com extraordinária energia, imaginando que tudo fosse um jogo em que figurava como o grande vencedor, jogando e vencendo em dois tabuleiros. Chega mesmo a gritar várias vezes afirmando que era Bob Fisher, jogador que mais ou menos nesta época vencera o campeonato mundial de xadrez na Islândia.

Eva consegue realizar o seu intento de ajudar o casal. Convida Marketa para realizar a mesma atividade sexual com seu marido, mas sem que Karel saiba, pois ele não admite a presença de outro homem. O objetivo da visita não consta no conto, mas torna-se claro quando Marketa fica indecisa, atemorizada pela idéia de ser descoberta por Karel. O argumento utilizado por Eva é consistente e decisivo: Karel não descobrirá nada porque ficou estabelecido, desde os primeiros momentos de casados, nas convenções formuladas a partir da convivência do cotidiano, que o traidor seria sempre ele, e ela, a vítima. Ele jamais poderia supor uma inversão nessas convenções. Então decide ir.

A narrativa termina com a partida de Eva e Mamãe e com o prenúncio da chegada do filho.

## IV.2. Caracterização dos Personagens

As particularidades que cada personagem possui são reveladas na própria ação. Desse modo, se é pertinente ao momento da narrativa detalhar um aspecto físico ou uma situação histórica para esclarecer algo sobre os personagens, isto é tornado efetivo pelo narrador, sempre, porém, com grande economia. Faremos neste item um levantamento dessas propriedades dos personagens, o que nos dará condições de conhecê-los globalmente.

Apesar de o narrador direcionar predominantemente os fatos na óptica das vidas de Karel e Marketa, Mamãe é a figura que nuclealiza a história, conforme depreendemos dos índices fornecidos pelo enredo. É apresentada sob três ângulos: na perspectiva do narrador, dos personagens e no comportamento dela mesma. É a personagem motivadora dos acontecimentos, responsável pelo estabelecimento dos estados de carência. Desde o início a conhecemos pelo seu atributo principal: é mãe, condição de hierarquia familiar, de poder, de distanciamento no sentido de não possuir nome, mas uma função, um juízo de existência.

Observamos que a nominalização desta personagem é sempre feita com iniciais minúsculas e sempre pela forma com que as crianças costumam chamar suas genitoras, usando a forma afetiva "mamãe". Essa forma de colocação pode nos remeter, em princípio, à experiência universal da maternidade, às funções que induzem à fonte, ao berço, à origem, e imediatamente às atenções prodigalizadas às crianças, onde haja ternura e cuidados constantes que caracterizam os sentimentos e reações maternais.

Extensivo ao conto, este uso pode significar que todos os acontecimentos relacionam-se sempre à figura da mãe. Contudo, no nosso trabalho, consideraremos essa denominação como um nome próprio, por ser a forma como a personagem aparece nominalizada, grafando-a com letra maiúscula.

Sua caracterização é realizada mediante a maneira como se relaciona com os demais personagens. Personagem plana, possui as mesmas configurações no nível do ser e do parecer. Na trajetória demarcada no enredo é descrita pelos qualificativos de autoritarismo, mesquinhez, rabugice. A rabugice geralmente é uma forma de desmerecer o outro para auto-elevar-se; um meio gradativo para se engrandecer perante o outro pela forma negativa de se colocar. Era dessa forma que Mamãe reclamava sempre das supostas injustiças que cometiam contra ela. Ressentia-se com facilidade, era cheia de melindres. Desde o princípio mantém uma relação de parentesco conflituosa com o filho e com a nora, intensificada pelo convívio no mesmo espaço. Interferia grandemente na vida do filho, e a nora era alvo constante de sua ira.

As referências históricas feitas no conto são sempre relativas à sua pessoa, à guisa de explanação dos pormenores do seu caráter. Por exemplo, para explanar o comportamento mesquinho de Mamãe, o narrador relata a situação do país quando foi invadido pelos tanques russos e a população toda estava apavorada. Não se pensava em outra coisa. Mamãe, no entanto, estava preocupada com as peras maduras do seu pomar. Elas deveriam ser colhidas por uma pessoa que havia convidado, que não aparecera e sequer justificara a ausência, o que na sua opinião era absolutamente imperdoável.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Por essas peculiaridades, o jovem casal decide mudar-se para longe, na maior distância possível, do outro lado do país, de modo que se visitavam uma vez por ano.

Mamãe consegue afastar também, à parte a relação familiar, a única pessoa citada no conto do círculo de suas relações sociais, uma antiga amiga, chamada Nora, descrita como sendo desprovida de bondade e modéstia, com quem tinha se desentendido e não mais se reconciliado.

Os anos passados agem sobre o físico de Mamãe deteriorando-o, tornando-o frágil, leve, miúdo. Essa aparência é observada pelo filho por ocasião da morte do pai, quando se encontram e lhe ocorre então o pensamento de convidá-la para morar com eles. A intenção é embotada antes de concretizar-se em razão das novas e insistentes censuras dirigidas a ele e à esposa.

O tempo faz com que os sentimentos de Mamãe não se alterem, mas há um índice de melhoria por parte dos outros personagens, que os fazem compreender e aceitar as atitudes de Mamãe. A primeira iniciativa parte da nora, que tenta entabular um contato através de cartas. Novamente o gênio irascível de Mamãe se manifesta e ela exige assiduidade na correspondência como motivo para livrar-se da solidão.

A compaixão que a aparência de Mamãe desperta ainda não permite que o casal a queira perto de si. Ao invés, convidam-na, passado muito tempo, a fazer-lhes uma visita durante a semana da Páscoa. Insistem em dizer-lhe que ela deverá retornar no sábado, pois para o domingo já têm compromisso. Mamãe responde que aceita qualquer condição, pois deseja apenas fugir um pouco da solidão.



Essa atitude denota uma ligeira alteração em que, com uma expressão reticente e resignada, demonstra algum nível de controle, não mais da ordem do "eu mando", "eu exijo" (como no caso da correspondência), mas na ordem da afetividade: "estou só em relação a vocês e vocês devem sentir culpa".

Durante a semana em que esteve na casa do filho, Mamãe portou-se diferentemente, agradecendo a tudo. O casal tem então a oportunidade de perceber as mudanças que nela se operou. Antes especulava demasiadamente sobre suas vidas e se enraivecia quando lhe escondiam algo. Mas nesse encontro, quando iam falar de si, perceberam que ela os ouvia por gentileza. Não mais lhe interessava "comandar". Há muito já abdicara deste desejo. Sua capacidade visual também diminuiu, de modo que confundia os objetos, as coisas, as pessoas... E, com a visão distorcida, contradizia os seus parentes (o que para eles era grande, para ela era pequeno, etc.), característica esta, a da contradição, que o narrador coloca como não sendo inédita na sua personalidade. Pensamos que este remanejamento ocular, essas diferenças de tamanho sempre ocorreram em suas relações; as personagens nunca se viram em condições de igualdade.

Há um dimensionamento importante que os personagens Karel e Marketa mantêm em relação à Mamãe, simbolizado no seu porte físico: em princípio a veêm grande como eles; depois, ela tem o seu tamanho diminuido gradativamente, até se tornar um ser "leve", como mostra a seguinte cena:

> Uma outra vez, durante um passeio, foram surpreendidos por uma tempestade. Seguraram-na

> cada um por um braço, tinham literalmente de carregá-la, senão o vento a levaria. Karel sentiu com emoção o peso irrisório em sua mão e compreendeu que sua mãe pertencia a outro reino de criaturas: menores, mais leves e mais facilmente carregadas pelo vento.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.38).

Podemos tomar simbolicamente essa 'levidez' física num confronto com a morte. Mamãe "trabalha" a própria transcendência, não no sentido metafísico, mas no abandono da mesquinhez, forma de aprisionamento da vida (exercício mortífero que rompe as próprias paredes). Nesse sentido ela ainda cresce; é capaz de mudar. A sutileza das mudanças nos recoloca, nos reposiciona nas relações.

Esse dimensionamento possui também um valor de importância comparativa. Antes, Mamãe era vista com grande autoridade ('grande'), como detentora do poder. Com o tempo, toda a autoridade que temiam vai se decompondo e, simultaneamente, o seu tamanho em relação ao filho e à nora, que também tiveram oportunidade de amadurecer, fator que favoreceu a reaproximação. Karel convida-a para morar com eles, mas então ela rejeita, dizendo que já conquistara o próprio lugar.

Mamãe sente igualmente essa relação de 'tamanhos'. Tinha consciência de que era tratada indulgentemente porque o filho e a esposa viam-na como uma velha. Sentia-se vexada com as falhas de sua memória. Num dos diálogos em que recordava-se de sua vida passada, no período em que o país passava por sérias transformações políticas (outra referência histórica) com a queda do Império Austro-Húngaro e a fundação da República Checo Eslovaca, disse que recitara uma poesia numa reunião política em

celebração à independência, quando na verdade tinha recitado um poema de natal. Reconheceu o seu engano, mas não quis admiti-lo perante a família, pois iria sentir-se 'menor' que eles. Inventa, ao invés outra explicação.

Quando ao final da semana da Páscoa a nora lhe pergunta a que horas gostaria de tomar o trem, faz-se de desentendida e diz que irá na segunda-feira. Nas suas reflexões sente-se satisfeita com este engano, pensando ter prestado um favor a eles por não precisarem sentir culpa por terem-na mandado de volta à sua solidão um dia antes. Com essa atitude a personagem demonstra que reconhece que existem limites. Ela poderia ter se ressentido e ido embora. A existência dessa espécie de 'engano' estaria no nível da negociação: ela banca o próprio desejo através do confronto, da articulação do engano para dizer que queria ficar, não no sentido matriarcal (a que comanda), mas no sentido de fazer o pedido para ficar, e para dizê-lo tem que negociar. Demonstra que se dá conta da alteridade, do 'outro', do seu 'duplo', da possibilidade de novas relações.

Karel é um personagem destituído de qualquer descrição física. A única referência material que o texto expõe deste personagem é o extremo vigor orgânico que adquire para realizar o ato sexual em determinado momento da narrativa.

No seu círculo de relações depreendemos três direcionamentos: a relação com os pais, com a esposa e com as amantes.

O pai de Karel é um "parêntese" no texto. A notificação de sua existência é dada por ocasião de sua morte, anunciada por

uma vaga idéia temporal:

> *Um dia* o pai de Karel morreu e Mamãe ficou sozinha. (grifo nosso)
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.35)

O personagem não foi afetado por esta morte. Não se criou relevo por causa disso. A relação parental fica toda concentrada na mãe, tramitando entre pólos extremos, do eufórico ao disfórico, do desejo do afastamento total ao desejo de reaproximação e convivência. Em princípio a relação com sua genitora é insatisfatória graças às contínuas interferências e especulações em sua vida; às censuras e lamúrios que constantemente lhe dirigia. Afasta-se dela, mudando-se para outro local.

Após a morte do pai não admite a possibilidade de convivência com a mãe. Não quer a sua companhia, não a ajuda mesmo sabendo que ela estava só (era filho único). A imagem perturbadora da mãe o oprime.

Com o tempo e o distanciamento, seu espírito se abre à compreensão das atitudes de sua mãe e à possibilidade de convivência. Compreende, por exemplo, que o episódio dos tanques que invadem o país e das peras maduras que precisavam ser colhidas não refletiam tão obviamente a mesquinharia da mãe: os tanques são perecíveis, destrutivos e mortíferos. Mas as peras são eternas. Elas contêm a possibilidade da vida que se renova sazonalmente. Nos dias que passa em sua companhia tem a oportunidade de perceber o processo de envelhecimento por que ela está passando através dos esquecimentos, das falhas da memória, da sua visão limitada, da

ausência de interesse pelas suas coisas. Tais índices são delatores das vontades, dos desejos que não estão mais voltados para o racional social, mas para o próprio mundo interior, e onde a necessidade fundamental limita-se à busca do afeto em que são determinadas inclusive as relações sociais baseadas neste sentimento. Dentro deste contexto vê sua genitora diminuir a estatura, tornando-se leve, sem peso, até levitar, como se ela, metaforicamente, passasse pelo ciclo vital da lagarta, pesada, consistente - o estágio não desenvolvido do ser; da crisálida, solitária no seu envoltório, preparando-se, neste estado intermediário, para o momento decisivo; da borboleta, compleição final que, uma vez desprendida de sua forma larvar, adquire a leveza. Em termos de ser humano, da transitoriedade que confronta o seu eu com a morte, em que este se desprende do corpo, distanciando-se e confundindo os que estão à sua volta pela sua pequenez (teorização de Karel acerca da justificativa da "redução" da mãe: a distância geográfica).

Essas considerações o fazem interessar-se pela sua mãe, como denota este momento:

> O que lhe interessava não era a história contada por mamãe, mas mamãe contando a história. Mamãe e seu mundo, que parecia uma grande pera, sobre a qual pousara um tanque russo, como se fosse uma joaninha.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p. 54)

A mãe lhe possibilitará o reencontro consigo mesmo no momento em que traz à tona um desejo infantil através da lembrança de uma antiga amiga por quem Karel ficara fascinado no período de

sua infância e que se assemelhava à amiga de sua esposa, amante que tinham em comum. O apaziguamento interior e uma profunda gratidão daí resultante o fizera reconciliar-se com a mãe, convidando-a para morar com eles. Ela não aceita, mas Karel não mais a perderá de vista:

> E depois o trem começou a andar, mamãe estava na janela, Karel estava na plataforma *e acenou para ela durante muito tempo, muito tempo, até o último instante.* (Grifo nosso)
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.63)

O relacionamento conjugal de Karel é marcado por suas tendências polígamas. Possui um grande amor por sua esposa e quer fazê-la feliz. Mesmo assim, procura outras mulheres. Isso o deixa invariavelmente com profundo sentimento de culpa, emoção que de alguma maneira indica um desacordo com o ser amado; sua existência se deve aos impedimentos incorporados pelas regras morais, circunstanciadas, por sua vez, à relação com os pais.

Desde o início do casamento, Marketa resignou-se a este tipo de conduta e, mesmo acusando-o, acostumou-se a esta realidade, como se tivessem selado um pacto em que ela sempre figurava como a vítima, que suporta e sofre, a forte, e ele, o traidor, o culpado. Quando a esposa lhe propõe fazer sexo a três, espanta-se e se sente extremamente excitado com a idéia. Mas na realização do ato percebe que as mulheres ficaram insatisfeitas, pois eram rivais e achavam que ele havia se dedicado mais a uma que à outra. Mais do que nunca assume o seu papel de 'culpado' e percebe o sacrifício de sua esposa. Sente ímpetos de ajoelhar-se e

pedir-lhe perdão quando a vê abraçada a outra mulher.

Karel auto-nomina-se 'caçador de mulheres'. Essa conduta, que indica uma exaltação de sua capacidade viril, poderia determinar uma falta de profundidade interior. No entanto, Karel demonstra possuir grande sensibilidade e respeito, dentro de um padrão inovador de comportamento, no que se refere aos sentimentos da esposa. Na sua concepção tais orgias, se tivessem que existir, deveriam ocorrer em clima descontraído e alegre. Mas, para isso seria necessário um terceiro elemento que não fosse, para Marketa, rival. Deveria ser alguém das relações dela mesma, de quem ela gostasse e que não se interessasse pelo marido. Então conhece Eva, pessoa que julga ideal para este fim. Nas suas expectativas, desejava que essa moça pudesse eliminar do espírito de sua esposa os ressentimentos e mágoas nutridas por ele, podendo assim eximir-se da culpa que há tanto tempo carregava. Suas esperanças confirmam-se. Eva consegue realmente ajudá-los num momento de crise, principalmente porque possibilita a Karel, mesmo que tenha sido por motivos alheios a si, uma suposta semelhança com uma mulher que ele desejara na infância, uma realização sexual inigualável, uma das mais belas e gratificantes de sua vida. Plenifica-se com o sentimento de beleza que está dentro de si e assim a define:

> (...) Veio-lhe a idéia de que a beleza é a faísca que surge quando, de repente, através da distância e dos anos, duas idades diferentes se encontram. Que a beleza é a abolição da cronologia e a revolta contra o tempo.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.62)

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA

Marketa é uma personagem que sofre muitas transformações decorrentes da forma como enfrenta os próprios problemas e como os soluciona. Seu casamento foi marcado por grandes infortúnios: um marido infiel e uma sogra que a perseguia. É sempre dela que partem as propostas para a alteração das situações que visam à melhoria da condição existencial das demais personagens. Por exemplo, em relação à mãe de Karel. Quando morava em sua casa e era alvo constante de suas implicâncias e impertinências, como o marido, também não a suportava.

Todavia, os anos que se seguiram à separação deram-lhe condições de compreendê-la melhor. Concluiu que não soubera interpretar verdadeiramente suas implicâncias. Considerava-a como uma rival em que ela, Marketa, figurava em posição inferior, como uma criança que em sua pequenez interior e exterior, olha para um adulto. Compreende, afinal, que Mamãe não era 'maior' nem o 'tudo', passando a encará-la como um adulto observa o outro, ou seja, em condições de igualdade (nessa afirmação desconsideramos quaisquer outros fatores que indiquem as desigualdades humanas, revelando somente a fase da maturidade e crescimento físico). A maturidade e talvez a maternidade concederam-lhe a chance de compreender os sentimentos de mãe, dos afetos, do abandono de ter um filho e saber que ele não lhe pertence. Foi depertada nela a "imago"[86] materna, a "mãe internalizada", o contato que possibilita

---

[86] Imago: imagem impregnante, densa; modelo que o indivíduo fixou no inconsciente de algum ente participante do seu círculo familiar ou social. Não somente se restringe à imagem, mas à própria forma como o indivíduo apreende o outro.
A 'imago materna' seria a imagem, o perfil, a silhueta da mãe que o indivíduo carrega dentro de si.

a articulação das frustrações. Reconsiderou a sogra com benevolência. Deixou fluir o amor, elemento aglutinador do esfacelamento do sujeito odiado, o amor enquanto inteireza; enquanto reafirmamento de relações. Empreende uma reparação: através do diálogo, viabilizado por meio de cartas. E, num crescendo, vai aceitando o retorno da sogra para o âmbito das suas relações com Karel.

Quanto à sua situação conjugal, sofria muito. Condena-se por não ter permanecido atenta nos seus primeiros tempos de casada, quando ainda estava sob o efeito do encantamento, aos hábitos e costumes que iam se estabelecendo entre ela e o marido, onde sem perceber redigiam pormenorizadamente as cláusulas do 'contrato' que viveriam nos anos subseqüentes, em que ele seria o adúltero e ela a vítima, a melhor. Recorda-se de sua vida no colégio, quando cheia de vitalidade, vislumbrava a existência sem fronteiras, o que lhe valeu a profecia de seu professor de matemática:

> Em você, Marketa, não se pode pôr rédeas! Tenho pena de seu marido desde já.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.46)

Na época em que ouvira tais palavras, sentira-se forte e as considerara como um bom presságio para sua vida futura. No entanto sua realidade desmentia a profecia. Ao analisar sua vida, percebe o quão distante se encontra das palavras do professor. Atribui o seu fracasso àquele contrato. Mas estas reminiscências tiveram o poder de despertar a coragem para reerguer-se.

Inconformada e saturada com as infidelidades do marido, concebe uma idéia que classificou como ousada e que certamente iria surpreendê-lo: realizar sexo a três, ela, o marido e uma de suas amantes. Mas essa experiência não funcionou até que conheceram Eva, pessoa amiga a altruísta, e conseguem, ambos, a realização.

Marketa é uma personagem marcada pelas rupturas localizadas no exercício do cotidiano. As verdades que ela busca estão no confronto daquilo que é do próprio cotidiano, na eterna condição de estar ali. Consegue romper com as barreiras que a separavam da sogra. Rompe com o comum quando, diante da postura do marido ela não o abandona ou toma qualquer iniciativa do gênero, que expresse seu desgosto. Ao contrário, busca, através das tendências polígamas do marido, também a própria realização, tentando melhorar a relação de ambos. Finalmente, rompe com o 'pacto' estabelecido entre ambos, da infidelidade dele e da fidelidade dela, quando aceita ir à casa de Eva realizar a mesma atividade.

Essa combinação, a de realizarem a mesma orgia, mas em casa de Eva e com o marido desta, encontra relutância em Marketa, pois teme que Karel descubra (ele não participará porque não suporta a presença de outro homem). Eva afirma com convicção que ele não descobrirá. Esta certeza está esbarrada, sustentada, na suposta fidelidade erigida em torno de si. Karel crê na sua fidelidade, porque segundo o pacto, só ele trai. Eva sabe disso. Tal comportamento é o ponto cego dele; é sua relação de domínio, de seguridade.

Eva é uma personagem construída para servir de

suporte, como um objeto, um arrimo, para Karel e Marketa. Estes afirmam, em determinado momento, que se 'presenteiam' com Eva para fazerem um ao outro felizes. Ela tem consciência desse papel. Sabia que o casal precisava de um ponto de referência para encontrar uma possibilidade de saída, uma possibilidade de livrá-los da tarefa de Sísifo[87], inútil e eterna:

> Os dois se amavam, mas precisavam que alguém lhes ajudasse a carregar seu fardo. Que alguém os libertasse.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.47)

Eva é descrita com características dionisíacas. No momento em que se apresenta às outras personagens já se despoja de tudo o que pode recobrir o ser humano: sua indumentária e suas convenções: para Karel, por intermédio de uma fotografia em que posava totalmente despida em atitude provocante, anexada a uma carta onde dizia que os métodos tradicionais de conhecimento entre as pessoas não tinham significado para ela; que ela o havia visto e interessado-se, pois era uma "caçadora de homens". Com Marketa o encontro deu-se numa sauna, onde Eva entra nua e imediatamente se dirige a ela entabulando um diálogo e expondo todo o seu modo de pensar e agir: não admite o amor, pois o considera "egoísta e histérico". Só admite a amizade e a sensualidade. Como 'caçadora',

---

[87] O narrador faz uma analogia entre Sísifo e os personagens, pelo trabalho que este foi condenado a desempenhar. Segundo a lenda grega, Sísifo, rei de Corinto, consegue escapar a Thânatos, deus da morte, enviado por Zeus para castigá-lo. É então levado ao inferno, onde foi condenado a rolar uma rocha até o cume de um monte, de onde ela se despencava. Este trabalho deveria ser realizado eternamente, sem que trouxesse benefício algum para alguém.

caça os homens somente para o prazer e não para compromissos sérios. Explica que, por este motivo, tem muitos amigos, tanto homens, que não temem que ela queira casar-se, como mulheres, que não se preocupam que ela queira lhes tomar os companheiros.

No seu primeiro encontro com Karel confessa-se 'exibicionista' (sente prazer em exibir as partes sexuais) e empreende uma "mise-em-scène" que faz Karel não querer mais perdê-la de vista.

Também em relação a Marketa houve uma sedução imediata. Eva elogiou seu corpo, fazendo com que Marketa sentisse mais prazer com esse elogio vindo de uma mulher do que se viesse do sexo oposto:

> Depois de explicar tudo isso a Marketa, ela declarou que Marketa tinha um belo 'arcabouço' (...). Esse elogio lhe escapara com tanta naturalidade que Marketa sentiu um prazer maior do que se ele tivesse vindo de um homem. *Essa moça lhe virava a cabeça.* (grifo nosso)
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.40)

A visão que se encerra nesta personagem em relação ao amor, à sensualidade e à amizade, conduz-nos ao raciocínio de que para ela o primeiro estaria ligado ao casamento, ao "agüentar", "suportar" o outro, o domínio do outro. O segundo, à volúpia, e o terceiro, ao distanciamento que permite ao outro uma manifestação livre de suas vontades, sem monopólio, sem aprisionamentos, sem domínio. Essa forma de pensar dá margem a uma série de questionamentos, como por exemplo, qual o obstáculo que a faz não admitir o amor? Como 'caçadora', ela se coloca na perspectiva

masculina, que busca, que alicia suas presas, mas o próprio amor não maduro não é uma forma de aprisionamento? Um dos requisitos básicos, na concepção atual do amor maduro é o estabelecimento de um sentimento de identidade[88]. Como estaria então desenvolvido este sentimento de identidade em Eva?

Essas reflexões nos possibilitaram um novo rumo em nosso estudo, explanado no próprio tópico onde desenvolvemos a questão da afetividade e seus desdobramentos.

## IV.3. Modalidades Afetivas Manifestas nos Personagens

### IV.3.1. Justificativas

O estudo da literatura pelo veio psicológico é uma das formas, dentre muitas outras, de entender a condição humana, tendo em vista as novas conquistas da vida social, em que o homem se despe cada vez mais de idéias como as influências do sobrenatural e da determinação hereditária das características individuais. Essa condição humana, uma vez resgatada, aplica-se em diversas situações, inscrevendo a obra de arte na categoria da imortalidade.

As tendências crescentes dos temas subjetivos na literatura dispensa a discussão da legitimidade da análise psicológica. Torna-se difícil fazer uma abordagem de uma obra de

---

[88] Cecília Lemgruber e Mônica Aguiar, art. "Um Estudo Preliminar do Amor". *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, p. 110.

arte sem fazer referência, mesmo que indiretamente, aos elementos psíquicos presentes na sua estruturação (na ação, na descrição dos personagens, etc.). Independente de ser literária ou não, qualquer obra de arte edificada terá que passar pelo crivo da manifestação do inconsciente, que certamente não constitui um privilégio do nosso tempo, mas em nenhuma outra época foi explorada, com tanta insistência, esta temática. Isso implica uma obrigatoriedade de mudança de postura na apreensão artística, de total entrega, em que não há meio termo: ou há uma aceitação ou voltamos os saudosos olhos para o passado, aqueles tempos idos que remontam à seguridade do ventre materno, em que a contemplação da obra de arte não nos exigia um comprometimento maior com a realidade.

Destituídos do co-psicologismo do senso comum que geralmente conduz aos "pré-conceitos", às conclusões superficiais e desprovidas de originalidade, na medida em que os fatos são considerados na forma mesmo como se manifestaram, é imprescindível que tomemos dados concretos e sistemáticos, que nos propiciem um entendimento mais fecundo e abrangente das situações e possibilidades humanas. Estamos nos referindo às teorias científicas que partem da observação das ocorrências particulares e chegam à generalização, mostrando-nos com isso que, muito embora cada ser evolua segundo suas peculiaridades, os ciclos vitais se repetem.

O processo criador, no âmbito da literatura, permite a expressão plena desses ciclos vitais, apresentando a situação total com sua estruturação específica. Esse era o valor que Freud atribuía aos literatos, pois à ciência é vedado, na sua própria

condição de apresentar estatisticamente os fatos (embora tenha recursos para explicá-los), montar tal quadro, em que sejam conjugados fatores que circunscrevem a vida dos homens.

Nessa linha de raciocínio, colocamos em relevo as teorias com as quais nos propusemos a estudar este conto, principal via de acesso que permitiu abri-lo ao nosso entendimento. Preocupa-nos o fato de nos deixar levar pelo entusiasmo que as descobertas teóricas favorecem e colocar em prejuízo a análise literária. Entretanto, acreditamos que o tipo de abordagem adotada e o respeito que devotamos à narrativa, enquanto possuidora, por si mesma, de profundo significado e beleza, possam nos salvaguardar de qualquer deslize neste sentido. Relativamente à nossa abordagem, nos colocamos em busca dos sentimentos fundamentais, constantes no campo da afetividade que acondicionam os fenômenos psíquicos manifestados sob a forma de emoções, sentimentos e paixoes e as sensações dicotômicas que sempre os acompanham, a dor ou o prazer, a satisfação ou insatisfação, alegria ou tristeza, etc., nas modalidades apresentadas individualmente pelos personagens e no encontro e fusão destas modalidades.

### IV.3.2.O Tema do Amor e do Olhar no Personagem Karel

Conforme estudamos no capítulo anterior, o amor se delineia, aprioristicamente, a partir do instinto de conservação e não do sexual, quando nos primeiros tempos de vida a criança faz

recair a escolha do objeto amoroso sobre o adulto que provê o alimento ou, no caso, os pais, e mais especialmente a mãe. Para Freud é inevitável que isso ocorra, como também o é a evolução dessa primeira escolha amorosa, quando então a satisfação dessas primeiras tendências se submetem à supremacia da zona genital, favorecendo e preparando o ato sexual. O desejo pelo outro elimina o auto-erotismo (que os cuidados maternais propiciam às crianças), a criança afasta-se dos pais tomando-os como modelos, e faz com que os componentes do instinto sexual procurem sua satisfação com a pessoa amada[89].

Tomando-se o aspecto da primeira escolha amorosa, da "mãe-seio", da "mãe-universo", que mais tarde servirá como protótipo na própria escolha do ser amado, colocamo-nos diante do primeiro problema da narrativa: o personagem deseja afastar-se de sua mãe. O que determina este desejo? Tivemos a oportunidade de observar este desejo de afastamento na óptica feminina através da personagem Tereza, do romance *A Insustentável Leveza do Ser*. Agora surge novamente pelo viés masculino.

Conjecturamos que a mãe de Karel nunca tenha lhe dado liberdade no sentido de possibilitar-lhe existir por si mesmo. Ela quis conferir-lhe o dom da vida, ser "seu tudo", não permitindo nenhum espaço que lhe permitisse articular os próprios movimentos. Tal comportamento pode ser verificado pela morte do pai de Karel, ser obscuro e desprovido de existência no sentido de anônimo. Karel apreenderá esta imago "mortífera" e sua luta contra a

---

[89]Patrick Valas, *Freud e a Perversão*, p.52.

clausura consistirá no afastamento, ao máximo possível, da figura materna. O retorno à mãe só poderá ocorrer quando sua imagem passar da 'onipotência radical' para a condição de ser que busca; quando ela finalmente disser que está solitária, que clamar por uma presença, passando pelo processo de castração (que nos abre à condição de seres desejantes).

Considerando que a escolha do ser amado tem sua origem na fixação infantil dos sentimentos de ternura pela mãe[∞], e o fato de torná-la como modelo na escolha objetal, perguntamo-nos sobre o tipo de mulher a que Karel dirigiu o seu olhar amoroso. Ele o fez em direção a Marketa, mulher que exerce o domínio e que o conduz em consonância com os seus desejos.

Contudo, as condições para amar e seu comportamento no amor são singulares. Possui tendências polígamas. Freud expõe que, quando está presente no inconsciente uma noção de algo insubstituível, esta noção aparece na forma de várias escolhas, mas cada uma não proporciona a satisfação desejada; há uma insatisfação generalizada.

Essa característica trará novos rumos à união entre Karel e Marketa. Em nível do amor havia uma distinção muito óbvia para ele de que a atração por outras mulheres não lesava qualitativa nem quantitativamente o sentimento que nutria pela esposa. Podemos entender esta atitude se nos reportamos para o lugar do desejo do olhar masculino, ou seja, para onde o homem incide o seu olhar e sua relação com a sexualidade.

---

[∞] Freud - XI (1910) - *Um tipo especial de escolha do objeto feita pelos homens* (Contribuições à Psicologia do Amor I), p.152

No primeiro capítulo deste trabalho fizemos alguns comentários sobre a questão do olhar e sua relação com a sexualidade: "(...) as paixões se excitam no olhar e crescem pelo ato de ver, (...), o ver abre todo o espaço do desejo (...)"[01]. Segundo Francesco Alberoni, em sua obra *O Erotismo*, o erotismo masculino é "mais visual", "mais genital"[02] que o feminino. Podemos colocar, por exemplo, a postura de Karel diante da exibição sexual de Eva:

> Ouvia-se o piano; Eva se contorcia em movimentos de dança sincopados e deixava cair as peças de roupa, uma após a outra. Não olhava para Karel. Concentrava-se inteiramente em si e em seu gestos (...).
> (...) Era fantástico e é bem compreensível que a partir de então ele não tivesse perdido Eva de vista.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.44)

Continuando em seu raciocínio, Alberoni afirma sobre as diferenças estruturais básicas das experiências entre o homem e a mulher. O homem faz uma distinção criteriosa entre avaliação física e avaliação global da mulher, de modo que pode até sentir-se imensamente atraído por seu corpo, ter encontros extraordinários com essa pessoa, mas não desejar a sua convivência, pois estes encontros não reforçam o relacionamento, como ocorre, por exemplo, na amizade, onde a presença reafirma os sentimentos, abre-se à necessidade de continuidade, e em que

---

[01] Adauto Novaes (cit. Jean Starobinski), "O Fogo escondido", *in O Desejo*, p.11.

[02] Francesco Alberoni, *O Erotismo*, p.10.

sempre há, potencialmente, a oportunidade de revelação de algum aspecto de nós mesmos. Mas, ao invés, tais encontros sensuais não são vividos em relação de continuidade, e sim, sempre na condição de novas e habituais tentativas, que se submetem a julgamentos variantes entre o bom e o péssimo.

Observando a atitude do personagem Karel por um outro prisma, diríamos que a presença das outras mulheres constitui a própria negação de suas experiências, isto é, funcionam como estímulos repetitivos que produzem o hábito. Mas os estímulos são condicionados e necessitam de reforço. O prazer não está inserido no hábito e sua repetição conduz a uma monotonia que não se sustenta. Dessa forma, o reforço advém da atualização do prazer, que somente teria condições de crescer no reencontro, onde pudesse ser acrescido de novas revelações que propiciam o movimento, o aprofundamento dos sentimentos e não sua estagnação. Esse proceder se assemelha, em parte, à procura de filmes pornográficos, na tentativa de buscar a excitação na exterioridade, através do ato sexual dos outros. Portanto, ao procurar outras mulheres, Karel não fazia senão por negá-las, reafirmando o seu sentimento em relação à esposa.

Quando anteriormente falamos sobre o respeito de Karel por Marketa, quisemos tratar de um aspecto de integração e compreensão profundos, no que diz respeito ao desejo de ver realizado o desejo[09] do outro, do cônjuge. Diante da proposta que recebera, do ato sexual a três, vislumbra o próprio prazer, mas,

---

[09] 'Desejo' enquanto estado de carência de ordem não-biológica, que não se acaba com o prazer, mas este contribui para o seu aumento.

mais do que isso, importa-lhe o prazer de sua esposa, de modo que também ela pudesse encontrar a si mesma e ao seu próprio prazer sexual. Assim, conseguia libertar-se das amarras que a prendiam, expressas nos intensos ciúmes que a impediam de realizar-se, e nem permitir ao marido que o fizesse plenamente. Impedia o erotismo feito de desvendamento, de descoberta, da supressão das diferenças, da 'gnose'[94], sem o perigo de exaurir-se. Karel, em atitude de total desprendimento, permitiu-se ser o terceiro na relação, para propiciar este espaço, esta condição para a esposa:

> O plano dera certo: as duas mulheres tornaram-se amigas, aliadas, cúmplices que o violavam, brincavam com ele, se divertiam à sua custa e, juntas, o desejavam.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.49)

Esse amor altruísta de Karel possibilitou-lhe realização ímpar, segundo seus próprios pensamentos, apresentados pelo narrador:

> Karel ainda está envolto pelo beleza da noite. Sabe muito bem que entre mil ou três mil atos de amor (...) sobram apenas dois ou três que são realmente essenciais e inesquecíveis, enquanto os outros são apenas retornos (...).
> Karel sabe que o amor de ontem é um desses dois ou três grandes atos de amor e experimenta uma espécie de imensa gratidão.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.61)

O momento fundamental deste personagem, que o faz irradiar as emoções descritas no trecho acima, é a vivência, no

---

[94] Este termo foi empregado no sentido do conhecimento de aspectos ignorados do outro. *In* Francesco Alberoni, *O Erotismo*, p.145.

sentido literal de 'viver', captar em profundidade a essência de uma situação, no caso, sexual. Este fator foi tornado possível devido a uma lembrança marcada na infância, manifestada fantasiosamente pelo personagem, no período que antecede a orgia que ele, sua esposa e Eva organizaram.

Conforme relatamos, a mãe de Karel já estava envelhecida, e confundia as formas. Assim, ao observar os traços fisionômicos e o físico de Eva, comparou-a a uma amiga muito antiga chamada Nora. As semelhanças, na verdade, eram ínfimas, mas ao ouvir esta alusão, Karel rememorou um acontecimento indelével no seu pensamento, vivido por volta dos três ou quatro anos de idade, do qual esta mulher fez parte, como personagem central. A cena ocorreu em uma estação de águas, em que ele estava com a mãe e esta mulher. Sozinho no vestiário, onde deveria aguardá-las, de repente ela entrou, nua, e se dirigiu a um cabide fixado na parede, para pegar suas vestes. Aquela imagem de costas, inacessível espacial e temporalmente, ficou marcada para sempre na sua memória.

Podemos compreender a fixação do personagem por esta mulher a partir de alguns índices fundamentais que o texto fornece. Em princípio, a idade. Aos quatro anos, Karel vê D. Nora (ele a designa por essa forma de tratamento, indicando concretamente o distanciamento existente entre eles, presente inclusive na idade adulta, quando ele se recorda do fato). Em consonância com o que nos informa a psicanálise, esse período etário é de intensa valorização do órgão genital masculino. No momento em que vê a mulher se deslumbra, não como um 'tarado', mas

como fazendo parte de suas pesquisas sexuais infantis. Fixou-se na protuberância: o que o fascinou foi uma mulher de 'costas'. Dentre as fases do desenvolvimento infantil da criança há a fase anal, com ocorrência nesse período, entre dois e quatro anos, caracterizada pela priorização do erotismo anal, sendo que a relação de objeto liga-se significativamente à função excretória (expulsão-retenção) e ao valor simbólico do material fecal[95]. A importância conferida à região anal como zona erógena, pode explicar tal fixação.

Um terceiro índice, que é o próprio ato da reminiscência também esclarece muito acerca desta circunstância. Freud escreve que "as experiências dos primeiros anos da infância deixam traços inerradicáveis nas profundezas da mente"[96]. Quando ocorre a lembrança de um fato há muito acontecido, a retenção do mesmo na memória comprova que tenha causado, na época, profunda impressão. A essa assertiva, acrescenta-se que uma criança, entre três e quatro anos, já tenha desenvolvido amplo funcionamento mental, extremamente organizado, no que tange às "comparações e inferências" e na "expressão de seus sentimentos"[97].

Ao recordar-se, graças às palavras da mãe, desse fragmento de sua vida, ficou tomado de poderosa emoção. O personagem, que há algum tempo tentava compreender a perspectiva alterada da mãe, tenta reter a semelhança entre a mulher do passado e a do presente:

---

[95] Laplanche e Pontalis, *Vocabulário de Psicanálise*, p. 234

[96] "Lembranças Encobridoras" - III (1899) p. 271.

[97] Idem, p. 272.

> Fechou parcialmente as pálpebras e viu diante dos olhos uma beleza do passado.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.56)

Procede então como naquele dia. Pede que a moça se vire de costas e abaixa-se, mirando-a como aquele menino de outrora. A descrição desta cena respalda a teoria de que o indivíduo se vê na recordação (de cenas importantes), como criança, reconhecendo nesta criança a si próprio. Contudo, a visualiza numa perspectiva 'de fora', como um observador externo à cena.

Freud abre a possibilidade de considerar tais traços mnêmicos apenas como 'relativos' à infância, adquirindo as características do tempo presente em que foram despertadas. Essa hipótese torna-se viável se pensarmos nos efeitos emocionais causadores da recordação e ainda se essa recordação tratar-se de um desejo, quando então a sua efetivação comportaria toda a problemática do indivíduo naquele momento, seus sentimentos, expectativas, frustrações, alegrias, tristezas, conforme demonstra o personagem.

Abrimos aqui um parêntese para apreendermos esta cena. O personagem Karel estava vivendo um presente muito propício por vários motivos: se aproximava o momento em que iria participar de uma orgia sexual, com esperança de melhorar seu casamento, saturado que estava com as acusações da esposa; estava alterando seus pensamentos em relação à mãe, compreendendo-a; contava com a valiosa presença da amiga Eva. Temos aí uma conhecida montagem de

personagens - um homem frente a três mulheres[98], o que nos defronta novamente com a figura da mãe e das formas que ela assume no decorrer da vida do homem; às relações que o homem tem com uma mulher. São elas: a mãe que dá à luz, a amada, escolhida segundo o modelo da mãe e a "mulher" que finalmente o tomará em seus braços, a Terra-Mãe, contra a qual o homem coloca toda a sua criatividade, objetivando satisfazer-se perante uma realidade incontestável. Não há configuração ponto-a-ponto das personagens, onde pudessem ser enquadradas. A Terra-Mãe seria a mãe-destino: toda a filiação humana. Existem na Natureza duas forças, uma de vida e outra de morte. No erotismo prevalecem as duas: uma que tende ao individual, onde o indivíduo tenta sobreviver. A outra, que tende à conjunção, ao estado fusional que conduz o indivíduo à própria desintegração. Há uma situação dual: o indivíduo quer estar só e ao mesmo tempo fundir-se, auto-direcionando-se à própria destruição.

Reportamo-nos mais uma vez à figura da mãe, tema central da vida de Karel. Na seqüência da cena em que ele se abaixara para ver a sua amiga de costas, sente-se tremendamente excitado. Atira a moça ao chão e copula com ela, eliminando fantasiosamente a distância cronológica que o separa da cena da infância. Adquire força descomunal realizando os movimentos copulares como se realizasse o movimento temporal. Copula também com sua esposa, e, de uma a outra, até satisfazer-se totalmente.

Quem vem trazer essa potência orgástica para Karel é a

---

[98]Freud, "O Tema dos Três Escrínios" - XII, 1912, pp. 367-79.

mãe, naquela imagem que ele tinha visto, não importando que tenha transposto o olhar para uma mulher bonita (a mãe emite uma opinião e um 'olhar' de mulher 'bela' para Nora), atraente, potente, de 'costas'; imagem de corpo feminino, estabelecida como 'amiga da mãe'. Essa imagem, trazida via materna, suspendendo o recalque (o que provocou o esquecimento, a colocação da imagem num registro de consciência), ele agencia através de Eva.

O sentimento que experimenta é o de um jogador de xadrez que venceu em dois tabuleiros, simultaneamente. Consegue rasgar a cena onde triunfa sobre a castração, conseguindo realizar a fantasia e emergindo-se na própria condição de ser homem. A forma que encontra para manifestar este sentimento 'explosivo' dá-se na linguagem ('significante fálico'):

> -Eu sou Bobby Fisher, eu sou Bobby Fisher! - gritava, rindo às gargalhadas.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.57)

A idéia de comparar-se a este personagem adveio do paralelo estabelecido entre o que acabava de acontecer, com os tabuleiros de xadrez, pois Bobby Fisher, nessa época, vencera o campeonato mundial de xadrez na Islândia. Francesco Alberoni postula que o erotismo masculino busca um gozo "fálico" e, quando saciado, "grita". Grita que a experiência é extraordinária, grita de prazer. É assim que Karel procede ao afirmar que era o tal jogador. Uma exaltação a si mesmo ao abstrair a marca mnêmica deste personagem: a do triunfo, a da vitória.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

### IV.3.3. Marketa: A Busca Feminina do Amor e do Prazer

Todo o percurso que fizemos até aqui, desde o estudo da estruturação do inconsciente, resultado de uma convergência de fatores de ordem pessoal, das influências dos primeiros relacionamentos e dos subseqüentes, do ambiente, da sociedade, nos conduziram à compreensão de alguns sentimentos que, de tais fatores, os seres humanos derivam.

Ao apreendermos uma ínfima parte do universo das emoções humanas, ficamos surpresos com a capacidade que o homem tem de 'trabalhar' todo o material mental recebido, resultado da percepção interna consciente, e exteriorizá-lo criativamente, de modo a suportar as pressões do cotidiano. Vistas a olho nu, tais atividades imaginativas ficam despercebidas, ignoradas, ou ainda tomadas em sua generalidade, como se homens e mulheres possuíssem as mesmas configurações e se desenvolvessem igualmente. No entanto, tal idéia de similaridade encontra-se disponível no arquivo das concepções do senso comum, da qual a ficção pode eficazmente oferecer saída para novas formas de conhecimento.

Desse modo, foi através da análise textual que pudemos perceber, ainda que modestamente, as profundas diferenças que regem os seres humanos. Mas foi sobretudo nas mulheres que concentramos nossa atenção. Mulheres encarnadas em Marketa e Eva, enigmáticas e misteriosas no seu modo de ser, a quem poderíamos atribuir caracteres patologizantes. Mas assim procedendo, estaríamos quebrando o encanto e a possibilidade de descobrí-las.

Preferimos, ao invés, tomá-las como ponto de referência para compreender essa possibilidade humana fundamental, que tem motivado superlativos estudos em todos os campos de pesquisa: a 'feminilidade'.

Partimos do ponto de que as diferenças sexuais não se restringem ao critério físico, mas que o transcende, circunscrevendo-se no eixo do desejo e sendo estruturado e interpretado pela linguagem. Ressalta-se a importância que a interpretação lingüística assume, posto que não estamos tratando da questão no seu aspecto material, mas do que dele derivamos, desse aspecto relacionado a um "saber", a uma forma de conhecimento.

De um modo geral, sempre interessou às artes e às ciências o estudo e a exploração do feminino enquanto tal. Também a sociedade sempre tendeu, em suas formações vocabulares, que identificam diretamente as convenções, tradições e preconceitos, a designá-la.

Malcolm Coulthard, em sua obra *Linguagem e Sexo*, aborda a questão de que em línguas como o inglês, o português, etc., há um número considerável de palavras 'derrogatórias' em relação à mulher, muito superior às existentes em relação ao homem. A título de exemplo, diz sobre a descrição de ambos os sexos como animais, fazendo a ressalva de que a metáfora masculina dificilmente se refere às qualidades sexuais pejorativas, como ocorre com as metáforas femininas equivalentes. Veja-se o caso dos substantivos "cavalo", "touro", "cachorro" e, em contrapartida, "égua", "vaca",

"cadela"[99].

Essas designações e centenas de outras que conhecemos e usamos, mostram que há um esforço em apresentar o sexo como algo simbólico, de onde podemos endossar o propósito de que a realização sexual não se limita à realidade física, mas que está além dela. Freud elabora essa afirmação em seu estudo "Sobre as Teorias Sexuais das Crianças"[100], em referência à ignorância do sexo feminino, no contexto da infância, em que o menino nega que a menina seja desprovida do órgão sexual que ele possui, imaginando que ela tenha sido castrada. Essa ausência, ele a compensa introduzindo um significante no real, o símbolo 'fálico'. A menina tem a mesma concepção. Presume-se que não há senão um sexo reconhecido - o falo - enquanto presença ou ausência. Daí o psicanalista austríaco concluir que o sexo feminino permanecerá ignorado; ele não terá a sua própria marca, posto que também na idade adulta assumirá outras funções e significados (que não cabe à nossa análise explorar).

Evidentemente, a teoria freudiana é muito mais complexa e não se restringe a essa forma simplista como foi colocada. André Serge, que desenvolve um estudo sobre a feminilidade em seu livro *O que quer uma Mulher?*[101], afirma que em toda a obra de Freud subleva-se a tentativa de explicar a questão da feminilidade em tratados sucessivos e diferentes, sem que ele tenha chegado a elucidações precisas.

---

[99] *Linguagem e Sexo*, p. 32.

[100] Freud, "Sobre as Teorias Sexuais das Crianças" - IX, 1972.

[101] André Serge, *O que quer uma Mulher?*, p. 18

Serge diz que se a feminilidade é um enigma em si, se o sexo feminino, a priori, não pode ser dito, a feminilidade não pode 'ser' desde o início, mas um "se tornar"[102]. O que conduz a menina ao seu estado de mulher é o seu complexo de masculinidade.

Estudamos anteriormente que o primeiro objeto amoroso, para a criança de ambos os sexos, é a mãe. Haverá desvalorização da figura materna quando a criança fizer uma descoberta da castração da mãe. No caso da menina, a esse fator junta-se o do ressentimento por responsabilizar sua mãe pelo que julga faltar em si. Assim, volta-se para o pai, para compensar a falta, atitude que Freud coloca como 'inveja' e que impulsiona a menina a tornar-se mulher. Através dessas teorizações, explica os "porquês" da escolha do par amoroso, do narcisismo acentuado nesta escolha (em conseqüência de sua maior necessidade de amor), da sua vaidade, etc. A diferença sexual não está na condição biológica dos seres, mas dentre outros fatores, na condição do desejo. Freud diz que a libido é uma só, havendo duas vias possíveis de satisfação, uma masculina e outra feminina.

Diante desse curioso processo, abre-se um sério questionamento: como entender o modo pelo qual a mulher encontra sua própria satisfação, se ela é colocada primordialmente sob uma óptica masculinizante? No terreno da ficção em estudo, como entender a complexidade do 'ser' de Marketa, da sua busca de realização, do seu 'olhar' para Eva? Como entender a sua modalidade de amor?

---

[102] *O que quer uma mulher?*, p. 24.

O 'desvendamento' de um fragmento de uma mulher, a relevância que ela, como um todo possui é tão grande que Kundera coloca o seu momento de revelação num dia vital para a espiritualidade humana: o domingo (o sétimo dia da Criação, o descanso e o júbilo) da Páscoa, demarcado pela comemoração, pelo ressurgimento, pela fertilidade, pelo renascimento. É o momento em que Marketa renasce para a sua própria condição de 'ser' feminina.

Retomamos a questão da modalidade do amor nesta personagem. Em muitos momentos da narrativa há indícios de seu amor pelo marido:

> Sim, com os anos, os dois viraram gêmeos, tinham o mesmo vocabulário, as mesmas idéias, o mesmo destino.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.50)

No entanto, faltava a esta relação amorosa o 'algo mais'[109], isto é, o movimento que conduz ao adiante, ao 'crescimento', à revelação de que aconteceu algo inesperado e melhor. Empreendiam, cada um a sua busca de realização, mas não a conseguiam. Todos os esforços culminavam em novas frustrações. Ambos se comparavam a Sísifo, por esta incapacidade. Eva, na sua visão do amor, entendia a necessidade de ambos, da presença de um elemento exterior que os auxiliasse nessa complicada tarefa de se proporcionarem prazer.

Analisando o significado da presença feminina de Eva na vida de Marketa, sob um outro ângulo, na sua relação com o marido,

---

[109]Francesco Alberoni, *O Erotismo*, p.140.

poderíamos aprioristicamente pensar nos comportamentos sexuais perversos que conduzem às orgias, aos contatos homossexuais.

Todavia, para falar em perversão, não podemos fazê-lo sem receio de estarmos rotulando os personagens, quando na verdade queremos tão somente entender sua existência, o seu modo de vida. Assim, nos desprovimos de quaisquer juízos de valor, tomando por base que considerar um ser que se compõe por múltiplos aspectos, apenas por sua atuação sexual, pela forma como procura atingir o prazer, é reduzi-lo ao nada físico-espiritual. Considera-se sobretudo que a sexualidade perversa não é resultante do livre-arbítrio do indivíduo mas a sua manifestação não pode ocorrer de outro modo. O perverso não o é por alternativa própria. A sua escolha inconsciente deve-se à tentativa de resolver a angústia resultante do protótipo de relação que os primeiros objetos lhe ofereceram e que a seu ver, são desprovidos de sentido. Essa escolha é, portanto, crucial para manter o seu equilíbrio psíquico. Joyce MacDougall, em sua obra *Teatros do eu*[104], coloca que o perverso é o 'recriador' da sexualidade humana, é o 'neossexual'.

Mas as considerações sobre a perversidade ou não dos personagens se restringirão a estes comentários, para tomarem outra direção: a da busca do 'eu feminino', do lugar do desejo; da condição feminina de ser e amar.

A personagem Marketa estabelece um roteiro erótico entre ela, o marido e uma de suas amantes, de quem tinha ciúmes. Teria

---

[104] *Teatros do Eu*, p. 206.

que ser necessariamente de quem tivesse ciúmes. Mas ocorreu que, desde o primeiro encontro,

> As duas mulheres se beijavam e se abraçavam diante dele, mas nem por um instante deixavam de ser rivais que o observavam com atenção para ver a qual delas ele se dedicava mais e com qual delas era mais carinhoso.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.49)

Mesmo assim, ela não realizava tais atos por generosidade e sacrifício:

> Marketa desejava realmente, com o corpo e os sentidos, as mulheres que ela considerava amantes de Karel. E as desejava também com a cabeça (...).
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.59)

Extraímos desses fragmentos dois elementos importantes: o primeiro, o desejo pelas mulheres, não por qualquer mulher, mas por aquelas que eram amantes do marido e de quem tinha ciúmes. O segundo, o fato de, mesmo desejando-as, considerava-as suas rivais e não conseguia subrair dessas relações nenhuma forma de prazer, ao contrário, adquiria somente mais aborrecimentos e frustrações.

Tentamos compreender os ciúmes de Marketa pelo marido, através das próprias palavras:

> Por mais que faça, Karel está ausente mentalmente. Ele marca encontro com outra e sempre lhe escapa.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.46)

A mulher, narcisisticamente, deseja mais ser amada que

amar[105]. Deseja ser continuamente procurada, desejada, em muito maior escala que o homem. Poderíamos então incorrer no sentimento de perda quando este desejo não é satisfeito. A ausência física pode provocar o ciúme, mas a ausência mental ofende, pois pressupõe um outro foco de concentração, que a personagem tem consciência que seja para um terceiro, para uma outra ou outras mulheres, o que a coloca em posição desprivilegiada em meio à massa feminina, perdendo a exclusividade. Há aí uma ambigüidade que coloca o desejo de subtrair o objeto amoroso dessa condição negativa, diante do fato de que é, ele próprio, o seu causador. Essa atitude reporta-se àquela categoria de indivíduos que 'coexistem' com o seu ciúme, do tipo que desespera, reclama, briga, mas mantém aceso o interesse.

De onde proviria o intenso ciúme manifestado por Marketa? Aparentemente há uma contradição entre esse sentimento de não busca, de derrota e auto-desvalorização, e o fato de desejar as amantes do marido, com o 'corpo', os 'sentidos' e a 'cabeça', conforme descrito no fragmento do texto, e convidá-las para fazerem orgias, ao invés de desejar vê-las o mais distante possível de si e de seu marido. Mas esta seria uma atitude deverasmente inócua para uma Marketa que procura a sua própria condição de 'ser', nos termos em que coloca a personagem Agnes, no romance *A Imortalidade:*

> Viver, não existe nisso nenhuma felicidade.
> Viver: carregar pelo mundo seu eu doloroso.
> Mas ser, ser é felicidade. Ser: transformar-se em

[105]Freud, "Feminilidade" - XXII, conferência XXXIII (1933) p.162.

> fonte, bacia de pedra na qual o universo cai como uma chuva morna.
> (*A Imortalidade*, p.253)

Tentamos compreender este procedimento retornando novamente às fases da sexualidade feminina no que se refere à teoria da castração, onde se encontra amparado o mito de Édipo.

Freud, nos seus estudos sobre a feminilidade, coloca como ponto fundamental a inveja que a menina sente do órgão genital masculino. Poderemos colocar o ciúme como sendo uma forma de inveja, o querer estar no lugar do outro para ter o que o outro possui, desejar o que esse outro deseja. O relacionameno de Karel e Marketa está pautado nestas bases. Ela toma para si os desejos do marido. O seu desejo é alimentado na medida em que se conscientiza da existência de outras a quem ele quer. Contudo, se há o desejo pelas outras mulheres na posse do desejo do marido e o ato sexual a três se realiza, então Marketa deveria sentir-se realizada. Mas não é isso que ocorre:

> Só que, assim que se via nua com elas no grande divã, as divagações sensuais desapareciam logo de sua cabeça e bastava ver o marido para assumir novamente o seu papel, o papel daquela que era a melhor e a quem se magoava.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.59)

Marketa não conseguia 'dividir' o marido com outra. Pensemos na realização orgásmica que a orgia proporciona. O sentimento que cada integrante tem deve necessariamente implicar a identidade, para que haja a plena satisfação, sensual e emotiva, e em que cada um seja indispensável, insubstituível, resultando no

sucesso da relação. Mas Marketa não sentia esta 'fusão'. As outras mulheres ainda eram sentidas como rivais. Esta seria uma resposta plausível, mas, mesmo com Eva a ausência dessa confluência emocional persiste:

> Mesmo em presença de Eva, de quem gostava muito e de quem não sentia ciúmes, a presença do homem muito amado lhe pesava muito, sufocando o prazer dos sentidos.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.59)

A busca de Marketa ainda não tinha encontrado um direcionamento que pudesse satisfazê-la. Algo - a presença física do marido - a impede de atingir o prazer total, mesmo sentindo amor, de onde intuímos que há uma diferença fundamental entre o prazer orgástico masculino e o feminino.

Tendo em vista que as diferenças sexuais foram colocadas não na anatomia, mas, entre outras condições, em dois modos diversos de satisfação, e ainda que o que impulsiona a mulher a tornar-se mulher é o seu sentimento de masculinidade, conforme conjectura Freud, sob que ponto de vista poderíamos entender quais os elementos necessários que, uma vez conjugados, conduzem a mulher ao prazer? Como é o prazer masculino em relação ao feminino?

Há um mito grego que aborda esta questão. Tirésias, o cego adivinho que desvendou o mistério de Édipo. Em sua fase inicial (ao completar dezesseis anos, idade núbil do grego, todos os jovens partiam de seus lares para desenvolver esta fase, que podia ser feita num labirinto, numa gruta ou ainda no alto de um

monte), subiu o monte e se defrontou com duas serpentes prestes a copularem. Não se sabe ao certo como reagiu, pois são várias as versões: se ele as espantou, as matou ou matou apenas a serpente fêmea. O fato é que depois de tê-lo feito, foi transformado em mulher. Tempos depois, voltando ao mesmo monte e se defrontando com a mesma cena (duas serpentes prestes a copularem), reage igualmente, recuperando o lado masculino. Teve, portanto, a oportunidade de experienciar os dois sexos.

Uma ocasião, no Olimpo, Zeus e Hera se digladiavam verbalmente, querendo saber se era o homem ou a mulher que sentia maior prazer no ato sexual. Tirésias, por ter vivido os dois sexos, foi chamado. Questionaram-no e ele respondeu que, se um ato de amor pudesse ser fracionado em dez parcelas, a mulher ficaria com nove e o homem com uma. Hera, furiosa por ele ter revelado o segredo da mulher, tirou-lhe a visão. Zeus compensou-lhe a cegueira, concedendo-lhe o dom da adivinhação[106].

Podemos entender que no 'gozo' da mulher há algo a mais, há algum elemento suplementar que talvez seja a procura da própria feminilidade no homem, na medida em que sua condição de mulher partiu do seu sentimento de masculinidade. Daí derivamos que o prazer conseguido não vem somente do companheiro, mas de sua própria feminilidade[107]. Lembramos também que, como o primeiro objeto de amor da mulher é a mãe, a mulher sempre apresenta, em relação ao homem uma sensação de estranhamento. No seu interior

---

[106] André Serge, *O que quer uma mulher*, p. 210.

[107] Id., cit. Lacan, p. 224.

faz-se sempre presente uma negociação triangular onde figura ela própria-uma mulher-um homem[108].

À guisa de configurar essa teoria, recorremos à imagem dos homens que marcaram época pela sua capacidade de sedução. É provável que tais homens se dirigissem às mulheres como se estivessem, eles próprios, nesta condição, independentemente de seu porte físico, com tranqüilidade (materna) e segurança (paterna), persuasivamente. Faziam com que se abrissem os próprios desejos (através da sugestão do que elas mesmas gostariam de pensar para excitarem-se), idéias contra as quais não opunham nenhuma resistência, por acreditarem que partiam delas mesmas; por ouvirem falar de sensações somente evocadas pela sensibilidade feminina[109].

Karel se sente incapaz de compreender essa feminilidade pulsante em Marketa:

> (...) Qualquer pessoa teria há muito tempo feito de Marketa uma mulher alegre, sensual e feliz. Qualquer pessoa, menos Karel. Ele se achava um Sísifo.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.50)

O gozo feminino foi colocado de forma bem interessante por Pascal Bruckner e Alain Finkielkraut[110], como "um conto que justapõe em um mosaico barroco muitos começos, muitos fins, muitas intrigas e linearidades (...). Ela jamais goza no sentido que sua

---

[108]Lillian B. Rubin, *in* Francesco Alberoni, *O Erotismo*, p.86.
[109]Alberoni, *O Erotismo*, pp.86-7.
[110]Id., p.271.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

excitação terminou, goza e é um gozo que circula sempre, sem extinguir-se, reabsorver-se... A sua única exigência é: tributem honra e todas as partes (...)".

A mulher sempre se esquiva à compreensão masculina, que guardará sempre a sensação de não ter participado totalmente do seu prazer.

Diante dessa exploração do que é o feminino, tornamos à problemática da personagem Marketa. Ela encontrará o seu momento de iluminação de forma inesperada:

> Marketa se deixou amar por esse corpo masculino mecânico (...) mas ela se esforçava em não ver o rosto para poder pensar que era o corpo de um desconhecido. Era um baile de máscaras. Karel pusera em Eva a máscara de Nora, pusera em si mesmo uma máscara de criança, e Marketa tirava-lhe a cabeça. Karel havia desaparecido e aconteceu um milagre: Marketa estava livre e alegre!
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.59)

Marketa necessitou decepar a cabeça do marido para que no anonimato, sem rosto e, portanto, sem identificação, pudesse realizar-se:

> No momento em que lhe tirou a cabeça do corpo, ela sentiu o contato desconhecido e embriagador da liberdade. Esse anonimato dos corpos era o paraíso descoberto repentinamente. Com um prazer curioso, ela expulsava de si sua alma magoada e vigilante demais, e transformava-se em simples corpo sem memória nem passado, mas ainda mais receptivo e ávido.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.59)

Estas cenas, de cunho surrealista, mostram o amor, como

termo suplementar, surgindo para alterar os módulos do relacionamento. Numa relação sexual, há um direcionamento de 'sujeito para corpo', onde o prazer é obtido individualmente, e não de 'sujeito para sujeito', como no amor, que pressupõe uma reciprocidade[111]. Não é possível uma conjunção em nível material de sujeito para corpo. O amor constitui então o "élan", o elemento que tornará possível a continuidade da relação.

Marketa conseguiu 'espantar' Karel porque não era nele que estava o desejo. Ele, enquanto ser materialmente existente, a impedia de atingir o prazer máximo. Ela queria o "outro", a alteridade, que vai além da materialidade e da identidade desse ser: aí está o seu gozo. Marketa se desprende do puramente físico; o "dar" não está na ordem da oferenda, mas da troca.

Este momento sublime, ela o viverá metaforicamente no sentimento especular que dirige a Eva, onde ocorre a revelação da Marketa-mulher, o reencontro consigo mesma:

> Sempre a amara, mas hoje, pela primeira vez amava-a com todos os sentidos, por ela mesma, por seu corpo e por sua pele, e embriagava-se com esse amor carnal como se fosse uma revelação súbita.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.60)

---

[111] André Serge, *O que quer uma Mulher*, p.209 *et sq.*

## IV.4. A Presença Hermafrodita de Eva

Este nome - Eva -, contém uma rica simbologia, advinda da circunstância do seu aparecimento no Gênesis.

Eva é considerada a primeira mulher, a primeira esposa, a mãe de todos os seres em seu aspecto formal e material, oposta à imagem da Virgem Maria, mãe dos espíritos.

Segundo consta no *Dicionário de Símbolos*, Eva simboliza, num plano de interioridade, "o elemento feminino no homem"; significa "a sensibilidade do ser humano e seu elemento irracional"[112]. Sua função, designando a carne, era tentar o homem, que representa o espírito. Daí a serpente dirigir-se primeiramente a ela e não ao homem para assegurar a sua vitória.

Eva, personagem de Kundera, é descrita sob múltiplas faces. Funciona como 'alter ego' tanto para Karel quanto para Marketa.

Coloca-se na perspectiva masculina. O seu 'querer' é como o do homem: é uma 'caçadora' que abate suas presas.

> Karel lhe agradava e ela era uma mulher caçadora.
> Uma caçadora de experiências inesquecíveis.
> ("Mamãe", *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.42)

O 'inesquecível' não se coloca na categoria do amor. O amor pressupõe experiências que podem ser esquecidas; faz algo se tornar passado. Esquecer é uma arte; é a possibilidade de não se

---

[112] Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, pp.410-11.

ressentir (o esquecimento colocado enquanto restejamento humano); é uma posição dinâmica de vida que nos abre para o novo.

A principal concepção que adotara para si, com relação aos sentimentos, em especial ao amor, era rejeitá-lo, não admiti-lo. Eva se negava a sentir qualquer modulação do amor, pois o 'não admitir' implica uma barreira colocada porque algo se apresenta ameaçado. O que havia no amor que precisava ser barrado? De que se constituía esta barreira?

> Diante da recusa do amor, Eva nutre-se da (...) amizade e da sensualidade.
> ("Mamãe, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, p.42)

Assim, pode atingir todos os homens e mulheres, diferentemente do amor, que abre a possibilidade para o conflito e para uma única escolha. Mas o grande obstáculo oposto é o egoísmo e a histeria que, segundo ela, são os caracteres principais do amor. Mas se ela o sente como tal, é porque em algum momento de sua vida teve a oportunidade de vivenciá-los. Talvez ela própria tenha sido objeto de uma escolha egoísta histérica.

Analisemos as tendências de Eva em voltar-se igualmente, sexualmente para ambos os sexos. Em princípio, há um rebelar-se contra a posição de objeto sexual que lhe endereça a fantasia masculina. Eva não era alvo da procura dos homens. Ela própria os procurava. Não de forma eufêmica, mas os 'caçava', o que pressupõe indícios de camuflada violência.

Mas, se por um lado há essa recusa, por outro há um

'protesto'[113]. Novamente se interpõe a questão do enigma feminino, da falta de nomeação da mulher enquanto tal, nos parâmetros do mito edipiano e da potência do falo.

Essa situação dicotomizante tende a encontrar solução na postura dupla que imaginariamente o indivíduo se impõe, colocando-se simultaneamente no lugar de um e de outro parceiro (de caráter masculino e feminino), de uma relação sexual. Tal indivíduo condensa em si uma "gerra dos sexos"[114].

Há uma ênfase dada pela personagem na amostra de sua natureza, mais voltada para a camaradagem, para a tênue ou mesmo inexistente diferença entre o que está na ordem do amistoso e do sensual, daí que seu erotismo apresente-se mais diversificado, mais epidérmico, mais físico.

A necessidade imperante, que à primeira vista se nos apresenta como virtude, de exibir o seu lado amigável, que auxilia, do seu renovado esforço de sedução, advém de que, se assim não fosse, ela se auto-desintegraria, diante da tenebrosa sensação do vazio, da inutilidade, da desesperação. O prazer, portanto, deve encontrar-se na continuidade cronológica, inerente ao cotidiano.

Eva afigura-se assim como a busca do extra-ordinário, do incomum, que existe em cada homem, em cada mulher, que lhes permita fugir das 'mesmices' do dia-a-dia, com suas trivialidades e ausência de sentido, da sua necessidade de transcendência. Os

---

[113]André Serge, *O que quer uma Mulher?*, p.15
[114]Id, p.16

unesp

seres humanos foram dotados de grande energia, que se irradiou para múltiplos pólos de inventividade, acendeu infinitas luzes, melhorando sua condição de vida, proporcionando-lhe conforto, conhecimento, novas relações. Mas o que os prende à sua realidade, e para sempre, são as marcas da vivência familiar, de onde retiram o desejo extremo da remissão do cotidiano, para novos posicionamentos do ser, e para onde o Erotismo, nos termos em que o colocamos no segundo capítulo, constitui um contato perene com o ideal e a essência das coisas.

## V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme afirmamos, o personagem de ficção vem ganhando grande ênfase na sua exploração, quando cada vez mais há uma tendência em voltar-se para o seu interior; uma aproximação gradativa para compreender, apreender, nomear suas atitudes. Empreendem-se então inúmeras tentativas para analisá-lo, quer seja na sua especificidade ficcional, nas relações que constam em cada estrutura diegética, quer através de expedientes interdisciplinares. Este foi o percurso que demarcamos. Contudo, ressalta-se que uma perspectiva não exclui nem ultrapassa outros enfoques possíveis.

Fazer um estudo interdisciplinar, ao nosso parecer, é importante, principalmente em se tratando de disciplinas que podem ser tão próximas como a Psicanálise e a Literatura.

Ao pensarmos na condição de realização das teorias de Freud, observamos que foram derivadas da ficção, da qual a história de Édipo pode figurar como bom exemplo. O psicanalista procura, como na civilização helênica, explicações que a realidade não pode dizer; que não são acessíveis à palavra 'comum', mas que podem ser encontrados nos mitos, inventados pelos homens quando estes estavam diante dos fatos e não sabiam como defini-los.

O movimento que realizamos é inverso ao demonstrado acima. Buscamos na psicanálise elementos para a interpretação literária. Estes elementos ajudaram a revelar os níveis de tensão do texto, que nos pareceram mais inteligíveis a partir do estudo destas categorias mentais. Isto é, a narrativa kunderana, acreditamos, se presta a este tipo de abordagem, pela própria

condição que o texto apresenta, voltado para os dispositivos mentais dos personagens.

No entanto, a Literatura se mantém como um desafio à nossa sensibilidade e compreensão e qualquer análise que dela podemos fazer constitui apenas um modo de "re-velação" (nos termos em que expusemos no primeiro capítulo) de suas virtualidades.

Relativamente à abordagem que fizemos - sobre o erotismo -, tema constantemente presente na história da literatura, haja vista que trata do que é essencialmente humano, percebemos a necessidade tangente em contemporaneizarmos os nossos pensamentos em relação às situações emergentes nos grupos humanos.

Para penetrarmos no universo literário ('universo' enquanto constituidor de uma só coisa; a ordem significando as convergências e relações de sentido) é imprescindível transpor algumas dificuldades primárias, simples e ao mesmo tempo complexas, por estarmos tratando da mente e de suas implicações. Estas dificuldades referem-se às forças inibidoras - moral, repugnância, preconceitos, resistências, que atuam sobre a nossa visão de mundo, ora distorcendo a verdade dos fatos, ora acomodando-os às nossas próprias concepções e conveniências. Como muito bem coloca Eduardo Kalina e Santiago Kovadloff, a literatura encontra-se aberta a todo tipo de denúncias. Permitindo a expressão do proibido, ensina que "uma sociedade que não admite as próprias incoerências acaba por não admitir a si própria[115].

Nestas perspectivas, acreditamos ter sido pertinente a opção pelo estudo deste autor, à primeira vista tão apartado da

---

[115] *O Dudismo*, p. 36.

nossa realidade. A escolha deveu-se também a outros fatores. Dentre eles, um prendeu especialmente a nossa atenção: a profundidade e a forma como aborda a temática do amor de maneira que encontra ressonâncias nos mais inéditos campos da emoção humana. Essa capacidade empresta à sua narrativa um caráter de adequação a qualquer realidade, haja vista a universalidade deste sentimento. A abundância de recursos, de situações, de alguma maneira vem de encontro com a nossa curiosidade acerca de assunto tão controverso.

Ao realizar uma exploração mais sistemática, percebemos quão deficitário é o nosso conhecimento para assimilá-lo, ainda que parcialmente, sem recorrer ao auxílio de algumas teorias. Uma vez realizado este trabalho, fica-nos a impressão de termos conseguido, assim como o personagem Tomas, de *A Insustentável Leveza do Ser*, quando este busca desvendar o mistério feminino, apreender uma "ínfima parte" de um vasto império inexplorado.

Outro motivo que estimulou a nossa escolha foi o fato de Milan Kundera ser um autor em evidência no momento. Sua obra, hoje, é considerada "best seller" em muitos países, inclusive no Brasil, onde ocupa lugar de destaque desde que foi lançado, em 1985, com *A Insustentável Leveza do Ser*. O crítico José Antonio Silva comentou que os "best sellers estão constituindo espaço propício para autores de maior envergadura intelectual"[116] (em paralelo com Milan cita Umberto Eco, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, etc.), o que demonstra uma transformação nas preferências do leitor brasileiro.

---

[116] *Leia*, agosto/86, pp. 18-21.

Kundera encontra-se em evidência também por motivos políticos: os intensos movimentos que ocorreram neste final de década, no Leste Europeu, movimentos com os quais havia se envolvido e que lhe valeu o exílio na França. Isso se explica pela sua participação na chamada "Primavera de Praga", em julho de 68. Em Praga, Checo Eslováquia, os escritores atuaram grandemente neste acontecimento, cujo início deu-se em 1.967, por ocasião de um congresso de escritores, e culminou em 68, com a publicação do "Manifesto das Duas Mil Palavras", assinado por setenta intelectuais. Era um movimento de vanguarda que, após vinte anos de vida socialista no bloco Leste Europeu buscava relações novas e democráticas entre cidadão e Estado, política e cultura. Neste aspecto, este país protagonizou o grande debate sobre a cultura, a democracia, o socialismo. Daí decorreu que, por ocasião da invasão das tropas soviéticas houve grande perseguição aos intelectuais. Desde então, toda a sua obra foi proibida em seu país.

Após o declínio dos regimes socialistas, Kundera recupera o prestígio, sendo atualmente um dos autores mais lidos. Na opinião do crítico Silviano Santiago, "Kundera é o precursor da moderna Europa, aquela que se inicia agora com a queda do muro de Berlim e com a iminente unificação econômica."[117].

Inscrito na categoria dos modernos escritores do século XX, Kundera releva o romance como o gênero mais importante, afirmando que "o romance conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx, pratica a fenomenologia (a procura

---

[117] *Leia*, agosto/86, pp. 18-21.

da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos"[118].

Finalmente, nos voltamos para a figura central deste trabalho - a mulher, como personagem, em face da criação. Retomando a questão da feminilidade enquanto a solução que o inconsciente aponta para explicar a impossibilidade de dizer o sexo feminino, que conduz a mulher ao "tornar-se" feminina, recorremos ao princípio bíblico da criação do mundo - ao gênesis - e verificamos que desde esse primeiro momento a mulher reconheceu-se no homem, mais que isso, derivou dele:

> O homem pôs nomes a todos os animais, a todas as aves dos céus e a todos os animais dos campos, mas não se achava para ele uma ajuda que lhe fosse adequada. Então, o senhor Deus mandou ao homem um profundo sono; e enquanto ele dormia, tomou-lhe uma costela e fechou com carne o seu lugar. E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e levou-a para junto do homem.
>
> "Eis agora aqui, disse o homem, o osso dos meus ossos e a carne da minha carne; ela se chamará mulher porque foi tomada do homem".

O homem - Adão - foi tomado de profundo sono no momento em que a mulher estava sendo criada. O sono, como o entendemos na óptica deste trabalho, é o adormecer do conhecimento, é o estado de repouso caracterizado pela ausência de atividade percepto-motora voluntária. O sono é a noite, é a sombra. Uma mulher que surge da sombra. "Inexperiente das luzes que [(vai)] acender ao homem"[119]. Esta convicção de ser "sombra" lhe causa a sensação de vazio, de vácuo, de "nada". Nesse sentido, a mulher sente a necessidade de

---

[118] In J.L. - *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 7(298), 22 a 28/maio/88, pp. 24-6.

[119] Vinicius de Moraes, *Para uma Menina com uma Flor*, poema "A mulher e a Sombra" (*Obra Completa*, Rio, Aguilar, 1.985, p. 584).

"algo mais" que a complemente. Essa ânsia do "algo mais" será satisfeita pela ardilosa serpente que lhe ofereceu o fruto da árvore do conhecimento. E de sombra, de escuridão, de noite, a mulher tornou-se "aurora", a possibilidade de sempre amanhecer.

# BIBLIOGRAFIA

## I. Obras do Escritor (na ordem da publicação em português)


KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser* (*Nesnesitelná Lehkost Bytí*, 1983), trad. Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, 34ª ed.

————————. *Risíveis Amores* (*Směšné Lásky*, 1970), trad. Tereza B.C. da Fonseca, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, 15ª ed.

————————. *A Brincadeira* (título original não consta, 1967), trad. Tereza B.C. da Fonseca e Ana Lúcia Moojen de Andrade, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, 6ª ed.

————————. *O Livro do Riso e do Esquecimento* (*Kniha Smíchu a Zapomnění*, 1978), trad. Tereza Bulhões C. da Fonseca, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, 3ª ed.

————————. *A Arte do Romance* (ensaio) (*L'Art du Roman*, 1986), trad. Tereza B.C. da Fonseca e Vera Mourão, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

————————. *A Valsa dos Adeuses* (*Valčík na Rozloučenou*, 1973), trad. Tereza B.C. da Fonseca e Anne Marie Bruno, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

————————. *A Imortalidade* (*Nesmrtelnost*, 1990), trad. Tereza B.C. da Fonseca e Anna Moojen de Andrade, Rio de Janeiro, 1990.


## II. Artigos sobre Milan Kundera (na ordem da publicação):


QUEIRÓZ, Paulo Edmur de Souza. "O ser de Kundera", in *Revista Problemas Brasileiros*, nº254, Ano XII, dezembro/85, pp. 71-2.

FERRAZ, Leda Cintra. "A Brincadeira", in *Leia*, agosto/86; pp.18-19-21.

NOBRE, Marcos. "Kundera: discutível exaltação do banal", in *Jornal da Tarde*, 23/08/86, p.6.

SILVA, José Antonio. "Best-sellers: a virada inteligente", in *Leia*, agosto/86, pp.18-21.

ALMEIDA, Márcia Mendes de. "Kundera: uma indiscutível literatura confessional", *Caderno de Sábado* (in *Jornal da Tarde*), 30/05/87, p.5.

RIBEIRO, Tereza. "Milan Kundera: da paixão dos críticos ao

desprezo", *Caderno de Sábado* (in *Jornal da Tarde*), 29/08/87, p.2.

SALMON, Christian. "Milan Kundera: o romance não examina a realidade mas a existência" (entrevista), in *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 7(298), 22/03/88, pp.24-6.

PEDROSA, Ines. "A vida dos outros", in *JL Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 7(298), 22/03/88, p.26.

LISTOPAD, Jorge. "Alfabeto esburacado: k de Kundera (Milan)", in *JL Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 7(298), 22 a 28/maio/88, pp.22-3.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. "A Insustentável Leveza do Ser" (filme), in *O Estado de S. Paulo* (nº 449), ano VII, 25/02/89, pp.6-7.

MOURA Jr., João. "Kundera vê o mundo ambíguo e relativo", *Letras*, in *Folha de S. Paulo*, 02/09/89, p.3.

GAMA, Rinaldo. "Minuto de Salão", in *Veja*, 16/09/89, pp.116-7.

FORNES, Andréa. "Franceses empatam na avaliação de Kundera", *Letras*, in *Folha de S. Paulo*, 10/02/90.

QUINTILIANO, Flávio. "Kundera depois do muro", in *Leia*, nº137, ano XI, pp.20-6, março/1990.

RIBEIRO, Teresa. "Milan Kundera persegue a emoção do cotidiano", *Letras F-3*, in *Folha de S. Paulo*, 25/agosto/1990.

KRAUSZ, Luis S. *A Valsa dos Adeuses*, in Suplemento de *O Estado de S. Paulo - Cultura*, nº488, ano VII, p.11, 1990.

RESTUCCIA, Frances L. "Homo Homini Lupus: Milan Kundera's the Joke", in *Contemporary Literature*. The University of Wisconsin Press, vol. 31, nº3, Fall 1990, pp.281-99.

## III. Bibliografia Geral

### III.1. Literatura e Lingüística

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, São Paulo, Mestre Jou, 1.970..

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1974.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Dicionário de Questões Vernáculas*,

São Paulo, Caminho Suave, 1.981.

AMORA, Antonio Soares. *Teoria da Literatura*, São Paulo, Clássico Científica, 1964.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética* (trad. Antônio Pinto de Carvalho), Rio de Janeiro, Ed. Ouro, Col. Universidade, s/d.

ARLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1981, 4ª ed.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade*, São Paulo, EDUSP/Cultrix, 1983.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1962.

BRAIT, Beth. *A Personagem*, São Paulo, Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1974.

CERVANTES, Miguel de. *El Licenciado Vidriera y el Coloquio de los Perros*, Zaragoza, Editorial Ebro S.L., 1957.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio, José Olympio Editora, 1989, 2ª- ed.

COELHO, Jacinto Prado (dir.). *Dicionário de Literatura* - I-V. São Paulo, Lavra-Livros Ltda, 1.983.

COULTHARD, Malcon. *Linguagem e Sexo* (trad. Carmem Rosa Caldas - Coulthard), São Paulo, Ática, 1991 (Série Princípios).

DUCROT, Oswald e Todorov, Tzvetan. *Dictionaire Encyclopédique des Sciènces du Langages*, Paris, Seuil, 1.972.

DURIGAN, Jesus Antonio. *Erotismo e Literatura*, São Paulo, Ática, 1985 (série Princípios).

FROMM, Erich. *A Arte de Amar* (trad. Milton Amado), Belo Horizonte, Itatiaia, 1.985.

GOLDMAN, L. *Sociologia do Romance* (trad. Álvaro Cabral), Rio, Paz e Terra, 1967.

GRÜNNEWALD, José Lino. *A Idéia do Cinema*, Rio, Civilização Brasileira, 1969.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*, São Paulo, E. Nacional, 1977.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*, Rio, José Olympio Ed., 1.988.

MARGARIDO, A. e PORTELA, A. *O Novo Romance*, Lisboa, Presença, 1962.

MORAES, Vinícus de. *Para uma menina com uma flor*, in *Poesia Completa e Prosa*, Rio, Nova Aguilar S.A., 1985.

PLATÃO. *O Banquete*, in *Os Pensadores* (trad. e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa), São Paulo, Abril Cultural, 1983.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*, São Paulo, Cultrix, 1974.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral* (trad. Antonio Chelin, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein), São Paulo, Cultrix, s/d.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*, São Paulo, Ática, 1989.

SILVA FILHO, A. Carlos Pacheco. *Cinema, Literatura, Psicanálise* São Paulo, E.P.U., 1988.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*, São Paulo, Perspectiva, 1970.

VÁRIOS AUTORES. *Os Sentidos da Paixão*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

VÁRIOS AUTORES. *O Desejo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

### III.2. Psicologia e Psicanálise

ALBERONI, Francisco. *O Erotismo* (trad. Élia Edel), Rio, Rocco, 1.988.

BIRMAN, Joel. *Freud, 50 Anos Depois*, Rio, Relume Dumará, 1989.

CASTRO, Eliana de Moura. *Psicanálise e Linguagem*, São Paulo, Ática, 1.986.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é Erotismo*, São Paulo, Brasiliense, 1.984 (col. Primeiros Passas - 136).

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e Psicanálise*, Rio, Graal, 1.986.

FÉDIDA, Pierre *Clínica Psicanalítica: Estudos* (trad. Cláudia Berlina, Martha Prada e Silva e Regina Steffen), Ed. Escuta, São Paulo, 1.988.

FREUD, Sigmund. "O Delírio e os Sonhos na 'Gradiva', de W. Jensen" (1.907), pp. 5-113. "Ensaio sobre a Vida Sexual e a Teoria das Neuroses" (1906-1924), pp. 101-309. In: *Obras Completas - V*, Rio, Delta, 1.959.

FREUD, Sigmund. "Uma Teoria Sexual" - pp. 5-126. "Metapsicologia" (1913-1917), pp. 127-253. "Mais além do Princípio do Prazer" (1.920), pp. 255-320. In: *Obras Completas - VIII*, Rio, Delta, 1.959.

_____. "Lembranças Encobridoras" (1.899), pp. 271-87. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Imago E., 1.980, vol. III.

_____. "Três Ensaios sobre Sexualidade" (1.905). pp. 129-244. In *Edição Standard Brasileira - VII*, Rio, Imago Ed., 1980.

_____. "Um tipo de escolha especial feita pelo homem" (Contribuições à Psicologia do Amor - I) (1.910), pp. 147-57. "Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do Amor (Contribuições à Psicologia do Amor - II). (1.912), pp. 159-73. "O tabu da Virgindade" (Contribuições à Psicologia do Amor-III), (1.918), pp. 175-92. In: *Edição Standard Brasileira - XI*, Rio, Imago Ed., 1980, vol. XI.

_____. "Uma nota sobre o Inconsciente", (1.912). pp. 327-34. "O tema dos três escrínios" (1.912), pp. 367-79. In: *Edição Standard Brasileira - XII*, Rio, Imago Ed., 1980.

_____. "Sobre o Narcisismo: Uma Introdução", (1.914), pp. 85-119. "Artigos sobre Metapsicologia" (1.915), pp. 123-375. "Sobre a Transitoriedade" (1.912), pp. 345-48. In. *Edição Standard Brasileira - XIV*, Rio, Imago Ed., 1.980.

_____. "O Ego e o Id" (1.923), pp. 13-89. "A Organização Genital Infantil: Uma Interpolação na Teoria da Sexualidade" (1.923), pp. 177-84. "Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os sexos" (1.925), pp. 303-20. In: *Edição Standard Brasileira - XIX*, Rio, Imago Ed., 1.980.

_____. "O Mal-Estar na Civilização" (1.930), pp. 75-171. "Fetichismo" (1.927), pp. 175-85. "A Sexualidade Feminina" (1.931), pp. 257-79. In: *Edição Standard Brasileira - XXI*, Rio, Imago Ed., 1.980.

_____. "Feminilidade" (1.933), pp. 139-65. In: *Edição Standard Brasileira - XXII*, Conferência XXXIII, Imago Ed., 1.980.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o Inconsciente*, Rio, Jorge Zahar Editor, 1988. 4ª ed.

_____. *O Mal Radical em Freud*, Rio, Jorge Zahar Editor, 1990.

GOLDGRUB, Franklin. *O Complexo de Édipo*, São Paulo, Ática, 1.989.

KALINA, Eduardo e KOVADLOFF, Santiago. *O Dualismo: Estudo sobre "O Retrato de Dorian Gray"* (trad. Oswaldo Amaral), Rio, Francisco Alves, 1.989.

LAPLANCHE, J. /Pontalis, J.B. *Vocabulário da Psicanálise*, São Paulo, Martins Fontes, 1.988.

MACDOUGALL, Joyce. *Conferências Brasileiras* (trad. Fernando Rocha), Rio, Xenon, 1.987.

_____. *Em defesa de uma certa anormalidade - Teoria e Clínica Psicanalítica* (trad. Carlos Eduardo Reis), Porto Alegre, Artes Médicas, 1.989.

_____. *Teatros do Eu* (trad. Orlando Coddá), Rio, Francisco Alves, 1.989.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização - Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud* (trad. Álvaro Cabral), Rio, Zahar Editores, 1.978.

MEZAN, Renato. *A vingança da Esfinge* (Ensaios de Psicanálise), São Paulo, Brasiliense S.A., 1.988.

ROSSET, C. *O Real e o seu Duplo*, Porto Alegre, LSPM Editores, 1.988.

SERGE, André. *O que quer uma Mulher?* (trad. Dulce Duque Estrada), Rio, Jorge Zahar Editor, 1987.

SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso: Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil*, São Paulo, Cortez Editora, 1.990.

VALAS, Patrick. *Freud e a Perversão* (trad. Dulce Duque Estrada) Rio, Jorge Zahar Editor, 1.990.

### III.3. Artigos Diversos

ALONSO, Sílvia Leonor. "A Escuta Psicanalítica", in *Percurso - Revista de Psicanálise*, Ano I, nº 1, 1.989.

GRYZINSKI, Wilma. "Último Capítulo", in *Veja* nº 9, 27/02/91, pp.

30-35.

KALINA, Eduardo e KOVADLOFF, Santiago. "O Duplo", in *Toque* nº1, fevereiro/março de 1.984, pp. 4-6.

LEMGRUBER, Cecília M. e AGUIAR, Mônica M.M. "Um Estudo Preliminar do Amor - Uma Visão Psicanalítica", in *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, vol. 36 - nº2, março-abril/1.987, pp. 109-14.

SANTAELLA, Lúcia. "O Signo à Luz do Espelho", in *Folhetim*, 16/set./1.984, pp. 3-5.

