

PROJETO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – FAPESP

Orientanda: Aline do Prado Aleixo Soares

Orientadora: Luciane de Paula

**A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza:
relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser***

**The lightness and the weight, the soul and the body, the strength and the
weakness: dialogue relations in the comprehension of *The unbearable lightness of
being***

Resumo: O projeto aqui proposto pretende analisar o romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, a partir das palavras-tema que orientam seu enredo, a fim de compreender a insustentável leveza do ser a que as personagens, representação de sujeitos reais, são submetidas, tomando o romance em seu caráter textual e discursivo. Com isso, será possível refletir acerca do gênero romanesco e sua arquitetura. Para tanto, ter-se-á como perspectiva teórica o pensamento do Círculo de Bakhtin e suas reflexões sobre gênero, diálogo e sujeito.

Palavras-Chave: Círculo de Bakhtin; diálogo; gênero; sujeito; discurso; *A insustentável leveza do ser*.

Abstract: The project proposed here intends to analyze the novel *The unbearable lightness of being*, by Milan Kundera, from the theme-words that directs its plot, in order to comprehend the unbearable lightness of being that the characters, understood as representation of real subjects, are liable to. The novel will be considered in its textual and discursive composition. Thus, it will be possible to reflect about the novel as a gender and its architecture. To do this, the theorist perspective used will be the one of Bakhtin Circle about gender, dialogue and subject.

Keywords: Bakhtin Circle; dialogue; gender; subject; discourse; *The unbearable lightness of being*.

Introdução e justificativa

A insustentável leveza do ser (2008), romance de Milan Kundera publicado em 1982, traz em seu enredo reflexões filosóficas sobre a existência humana, tendo como principal a de que a ausência de peso da vida – devido à sua irrepetibilidade – é insustentável, metamorfoseando-se em peso. Esse aparente paradoxo traz à tona outras questões e outras dicotomias concernentes ao ser e ao existir, tais como as oposições entre alma e corpo, força e fraqueza, além da oposição principal entre leveza e peso. A pesquisa aqui proposta tem por objetivo compreender a insustentável leveza do ser como descrita no romance, a partir de uma análise discursiva fundamentada nos conceitos de diálogo, estética, gênero e sujeito de Bakhtin e seu Círculo. Pretende-se, com esta pesquisa, contribuir para os estudos sobre gênero; em especial o gênero romanesco e sua arquitetura.

O romance escolhido foi *A insustentável leveza do ser* devido às claras relações de diálogo que ele estabelece com as diversas áreas do conhecimento humano e, em especial, com a filosofia. Todo o romance é permeado por reflexões ontológicas, passando do pensamento de Parmênides ao de Nietzsche, além do diálogo implícito com o pensamento sartreano; tudo isso intrinsecamente ligado à vida de seus personagens, sujeitos à insustentável leveza do ser. Pensando na relação existente entre a arte e a vida, ousa-se afirmar que a vida real também se sujeita a essa mesma leveza tão pesada que é o viver uma vida onde não existe o eterno retorno¹. Sendo assim, justifica-se também a escolha da perspectiva da Análise Dialógica do Discurso para o estudo desse

¹ O mito do Eterno Retorno é encontrado na obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, especialmente e de maneira mais notória em *A gaia ciência* (2001), e consiste, basicamente, na ideia de que, se a vida se repetisse ininterrupta e identicamente à maneira como é vivida, a mera ideia dessa repetição pesaria sobre cada um dos atos que são tomados no decorrer dessa mesma vida, funcionando como “o maior dos pesos”. Essa ideia permeia toda a obra de Kundera e pretende-se, ao longo da pesquisa, refletir-se melhor sobre ela, a fim de compreender o diálogo posto no romance entre leveza e peso.

romance, pois, segundo o pensamento filosófico do Círculo de Bakhtin, a arte e a vida não são, de maneira alguma, desconexas. Ao contrário. As reflexões do Círculo acerca da literatura têm como centro a relação existente entre autor, discurso e leitor e o diálogo estabelecido entre estes, de forma que a compreensão apenas se torna completa quando da união dessas partes. O ponto de vista da análise da semiótica literária é o método sociológico (proposto, em especial, por Volochinov e Medvedev). Assim, o discurso literário é tomado como objeto de estudo como qualquer outro discurso. Não é do ponto de vista da teoria ou da crítica literária que esta pesquisa será pensada, mas sim da estrutura linguística e translinguística de construção do enunciado romanesco.

O recorte do *corpus* foi feito com base na coletânea de ensaios e entrevistas de Kundera, chamada *A arte do romance* (2009), em que se tem a discussão da evolução dos romances do autor e de seus temas centrais. Nessa obra, são estabelecidas “palavras-tema” ou mesmo palavras-chave em torno das quais, segundo o próprio autor, seus romances são construídos. Para *A insustentável leveza do ser*, objeto da pesquisa em questão, são designadas onze palavras-tema, das quais foram escolhidas, inicialmente 6 (seis): a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza, tendo por principais a leveza e o peso como relação de oposição. Além disso, tem-se em mente o caráter dialógico presente no ato de fala sob a forma de livro, pois o livro, de acordo com Bakhtin (Volochinov) (2010, p. 128), por si só, já corresponde a uma réplica dialógica a outro (ou outros) texto(s) anterior(es). Infere-se daí que no interior do próprio romance e de seus temas, tem-se relações dialógicas. Justifica-se a escolha de tais palavras-tema porque elas estabelecem, necessariamente, relações de diálogo entre si e com textos anteriores e posteriores, pois

O texto efetivamente enunciado (...) é uma unidade, dado que, constituído por outros textos, é resultado de um ato que mobiliza esses

textos constitutivos, que, sem ele, não teriam sobre o que incidir, ao mesmo tempo em que remete direta ou indiretamente a textos futuros (...). (SOBRAL, 2010, p. 70-71).

Pretende-se, por meio da análise das tais palavras-tema – entendidas como parte da arquitetônica do romance – compreender a construção discursiva da insustentável leveza do ser e sua aplicação na existência das personagens do romance.

Pensando na composição do *corpus* por palavras-tema ou palavras-chave, é importante ressaltar o caráter ideológico atribuído à palavra no pensamento do Círculo de Bakhtin. Segundo esse pensamento, não existe palavra neutra, no sentido de que a palavra, sendo signo ideológico, transmite, necessariamente, valor(es) que, expresso(s) por seu autor (pessoa e criador), encontram correspondência na consciência do interlocutor. Ainda pensando o caráter ideológico da palavra, é imprescindível levar em consideração o meio em que a palavra circula, a “esfera de atividades” em que a palavra se materializa, ou seja, o *locus* de formação, circulação e recepção do gênero. No caso do presente projeto, pretende-se interpretar a maneira como o sentido atribuído às palavras-tema que orientam a arquitetônica do romance é construído no contexto deste, bem como que valores são transmitidos por essas palavras.

Dessa forma, supõe-se que será possível compreender a construção da insustentável leveza do ser, este aparente paradoxo existencial, em sua essência e aparência, conforme descrita no romance, ao se interpretar e analisar tais palavras-tema em suas relações nos e com os capítulos recortados² para a composição do *corpus*.

Além disso, o romance é tomado em seu caráter textual e discursivo, uma vez que, “desde que considerado unidade viva da comunicação, todo texto equivale a um

² Os capítulos específicos do romance de Kundera selecionados para compor o *corpus* somam, a princípio, 16, no total e podem ser identificados em suas partes da seguinte maneira: *primeira parte* (A leveza e o peso): 1, 2, 9, 16; *segunda parte* (A alma e o corpo): 2, 3; *terceira parte* (As palavras incompreendidas): 10; *quarta parte* (A alma e o corpo): 4, 5, 6, 18; *quinta parte* (A leveza e o peso): 7, 8, 15; *sexta parte* (A Grande Marcha): 25; *sétima parte* (O sorriso de Karenin): 4. Os capítulos são curtos (possuem, em média, uma página cada) e foram escolhidos levando-se em consideração as palavras-tema já citadas. Essa seleção pode sofrer alterações, de acordo com o andamento da pesquisa.

discurso, logo, a um enunciado.” (DISCINI, 2010, p. 125); e também como representante de um gênero – um tipo relativamente estável de enunciado, composto por conteúdo, forma e estilo – secundário, o gênero romanesco. Ele é pensado, ainda, como reflexo e refração de valores sociais e, portanto, de valores ideológicos. O caráter ideológico da literatura se deve à sua construção por meio da palavra e calcada nela, constitui-se signo ideológico por excelência. Para Castro (2010, p. 185),

(...) segundo Medvedev, é preciso reconhecer a arte literária na sua textura social e ideológica própria, que decorre da sua natureza artística realizada *com e sobre a palavra*, e com todas as formas e estruturas que decorrem de sua apreensão artística. De outro, também é necessário esclarecer que a garantia de singularidade artística da literatura não conflita com o fato de que a arte, sendo também uma das superestruturas ideológicas, inevitavelmente está sofrendo as determinações da dinâmica dos outros processos sócio-ideológicos que ocorrem ininterruptamente. (grifo do autor)

Vale ressaltar, ainda, que a forma artística específica à literatura, a forma estética atribuída ao discurso, não está livre de uma tomada de posição ética, pois “há entre (...) a vida e a arte uma relação de interconstituição dialógica que não privilegia nenhum desses termos, mas os integra na produção de atos, de enunciados, de obras de arte etc.” (SOBRAL, 2005, p. 105). Sendo assim, a produção de sentido pelo romance tem ligação estreita com a tomada de posicionamento, tanto do autor quanto do leitor, pois a produção desse sentido depende de ambos os sujeitos.

As principais personagens do romance – Tomas, Tereza e Sabina, que ao longo da trama vivenciam a insustentável leveza do ser – são tomadas como sujeitos, pois são representação de sujeitos reais e são, ambas (tanto o sujeito real como a sua representação – a personagem) responsáveis – na acepção bakhtiniana do termo – por seus atos, também responsivos.

As palavras-tema do romance ligam-se às vidas das personagens: Tomas tem uma vida leve e é forte, enquanto Tereza é fraca e se considera um peso para Tomas. A aparente fraqueza de Tereza vem de sua imensa vontade de deixar sua alma transparecer em seu rosto enquanto tenta abstrair seu corpo e não o aceita como ele realmente é: um mero organismo que possui as mais básicas necessidades e que nada tem a ver com sua alma. Sua vontade de se elevar a leva a cair: sua não aceitação a faz pesada. A relação entre essas personagens é um jogo de forças dicotômicas: a leveza e a força de Tomas contra o peso e a fraqueza de Tereza; Tereza e a luta entre seu próprio corpo e sua alma. Essas diferenças entre as personagens determinarão o modo com que a insustentável leveza do ser será sentida por elas.

No presente projeto, a justificativa do peso da irrepetibilidade de uma vida em que não existe o eterno retorno, encontrada no romance *A insustentável leveza do ser* (sendo este um de seus pilares) é entendida como parte da constituição dos atos responsáveis e responsáveis do sujeito pensado pelo Círculo, pois

O mundo dado (dan), mundo sensível, e o mundo postulado (zadan), mundo inteligível (mundo da realização – processo – de uma multiplicidade de atos irrepetíveis, mundo das singularidades que são os atos) se articulam e dessa articulação trata Bakhtin ao generalizar sobre as singularidades que são os atos humanos, que não seguem leis que supõem a eterna repetibilidade do mesmo. (SOBRAL, 2010, p. 60)

O sujeito, segundo o pensamento filosófico do Círculo, é responsivo e responsável, dado que

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato

singular e cada experiência que vivo são um momento do meu agir-viver. (BAKHTIN, 2010, p. 44)

Essa ideia é reforçada pela de que “o sujeito que toma decisões as toma em suas circunstâncias específicas e não pode alegar que foi vítima delas (...), nem pode culpar as regras gerais pelo desfecho de suas decisões concretas e específicas” (SOBRAL, 2010, p. 65). Nesse sentido, busca-se interpretar a ação da insustentável leveza do ser sobre as personagens “sem álibi da existência”, sendo estas tomadas como representação do sujeito humano, também responsável e subordinado a essa leveza insustentável inerente à existência.

Além disso, o sujeito é constituído pela linguagem, no discurso, enquanto o discurso se dá na interação entre sujeitos, nas relações sociais estabelecidas entre eles. Cada ato de um determinado sujeito, concretizado em seu discurso, terá como resposta um (ou mais) ato(s) de outro(s) sujeito(s) - daí a responsividade: o sujeito apenas torna-se completo quando há interação dialógica com outro.

O conceito de sujeito, para Bakhtin, está diretamente relacionado ao conceito de língua. Dessa maneira o Círculo discorre sobre o sujeito sempre como um ser social, inserido num contexto de enunciação onde o outro é considerado um sujeito ativo. O sujeito é “eu” e “outro” ao mesmo tempo. A língua e a linguagem constroem o sujeito tanto quanto o sujeito se constrói por elas, pois “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também refrata”, segundo Bakhtin/Volochinov (1992, p. 46).

Geraldi (2010, p. 280) explora ao menos seis características composicionais da concepção bakhtiniana de sujeito: a responsabilidade, o Ser-evento – destacado em “Arte e Responsabilidade” (*Estética da Criação Verbal*) e em *Para uma Filosofia do Ato Responsável*; a consciência sígnica, em ação na comunicação; a responsividade (ou respondibilidade), o movimento no jogo do sentido; a exotopia ética e estética – o

acabamento (encontrado em *Para uma Filosofia do Ato Responsável; Estética da Criação Verbal*; e *Questões de Literatura e Estética*); a cronotopia (*Questões de Literatura e Estética*, 1993); a inconclusão (*Para uma filosofia do ato responsável*, 2010). Essas características, não categorizam cartesianamente o sujeito, mas demonstram algumas das facetas que o compõem.

Para Bakhtin (Volochinov) (2010, p. 152), “(...) a unidade real da língua que é realizada na fala (...) não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo.”. Dessa mesma forma é que as personagens do romance são pensadas: como sujeitos responsáveis por seus atos que, por sua vez, obterão como resposta outro(s) ato(s), na interação dialógica.

O conceito de diálogo é de suma importância para a compreensão do romance, pois é a partir dele que se buscará compreender a construção de todo o texto. A insustentável leveza do ser vivida pelas personagens pode ser entendida, assim, como uma réplica dialógica aos seus atos.

Sendo o sujeito constituído pela linguagem, é pela palavra que se dá essa constituição. E “toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém.” [BAKHTIN (Volochinov), 2010, p. 116]. É por meio do diálogo, da interação verbal, que o sujeito se define para si mesmo, pois o eu não tem uma visão completa de si – quem a tem é o outro, e é a partir do diálogo com esse outro que o eu se torna completo. Se a comunicação entre sujeitos só se concretiza no diálogo, “a interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.” [BAKHTIN (Volochinov), 2010, p. 127]. Sendo assim, é a partir da interação verbal, do diálogo, que o romance como gênero toma forma. O romance, como enunciado complexo, se apropria dos diálogos da vida

cotidiana e os dá uma forma mais trabalhada, estética: assim, vida e arte se apropriam do mesmo discurso, articulam-se e dialogam.

O diálogo, para Bakhtin, é a interação verbal em sentido amplo, pois a comunicação se constrói não apenas em voz alta, na interação face a face, mas também por meio daquilo que não foi dito, do que se encontra na memória, do que se espera que seja respondido e do que, de fato, responde-se. Por isso, pode-se dizer que o diálogo para os estudos bakhtinianos pode ocorrer, conforme afirma Fiorin, entre enunciados (enunciado/enunciado), entre sujeitos (eu-outro) e entre enunciados e sujeitos.

O diálogo se estabelece entre discursos e sujeitos, já que a interação necessita de um enunciado, da expressão de um sujeito inserido em um contexto específico. Se um discurso é sempre proferido por alguém e direcionado a outro (algo ou alguém), o “eu” tem sempre um “outro” em mente ou ao menos uma reação esperada que acontecerá após a concretização de seu discurso. O diálogo, então, é essa relação que se estabelece entre o discurso que se faz, que se espera que seja respondido ou que, ao se afirmar, negue outro enunciado. Segundo Marchezan, a palavra diálogo “é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como ‘reação da palavra à palavra de outrem’.” (MARCHEZAN, 2006, p.123).

Bakhtin reitera a natureza dialógica do discurso ao escrever que “qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e funcionando como parte dele” (1997, p. 76). Nesse sentido, podemos considerar o dialogismo como o jogo da diferença entre o texto e, como ele escreve, “todos os seus outros: autor, intertexto, interlocutores reais e imaginários e o contexto comunicativo”.

Conforme afirmam Clark e Holquist (1998, p. 238) “Um diálogo no sistema de Bakhtin é um dado oriundo da experiência passível de servir de paradigma econômico para uma teoria que abarque dimensões mais globais”.

Em seu artigo “Discurso na vida e discurso na arte”, Bakhtin/Volochinov dedica-se à diferença entre a comunicação verbal na arte e no âmbito da vida cotidiana. No ensaio, o autor afirma que “a arte é um ato de comunicação”. A linguagem, para o filósofo russo, não é um sistema acabado, mas um processo de vir-a-ser.

Por isso, assume-se aqui, com base em Bakhtin, a concepção dialógica da linguagem, pois entende-se por dialogismo a relação necessária entre um enunciado e outro, no sentido dado pelo filósofo:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto-suficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro. Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal (...) Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros; pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta. (1997, p. 61).

Além disso, ao longo da obra do Círculo, a palavra “dialogismo” incorpora sentidos e conotações, sem perder a idéia central de “relação entre o enunciado e outros enunciados. Qualquer enunciado, inclusive o monólogo solitário, tem seus outros e só existe em relação ao contexto de outros enunciados” (BAKHTIN, 1997, p. 83), pois, como afirma o filósofo russo (*idem*), “a palavra sempre vem da boca de um outro”, é um patrimônio humano: “A palavra (ou qualquer signo, de modo geral) é interindividual. (...) O autor (locutor) tem seus direitos inalienáveis sobre ela, mas o ouvinte também tem seus direitos, e aqueles cujas vozes ressoam na palavra antes que o autor se aposse dela também têm seus direitos” (*ibidem*).

No sentido mais amplo, o dialogismo se refere às possibilidades abertas geradas pelas práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos de relevância não só para os textos canônicos, mas também para os não-modelares. Afinal, conforme Marchezan (2006, p. 116), é no âmbito da linguagem que há a afirmação de seu caráter dialógico. Isso não significa dizer que tudo já foi dito ou que nada se cria ou constrói, pois, de acordo com Marchezan (*idem*), “(...) os diálogos sociais não se repetem de maneira absoluta, mas não são completamente novos, reiteram marcas históricas e sociais, que caracterizam uma dada cultura, uma dada sociedade.”. O diálogo entre vida e arte existe na palavra, que é “ponte lançada entre mim e os outros” [BAKHTIN (Volochinov), 2010, p. 117] e, sendo o romance formado por palavras (signo verbal), acredita-se que uma melhor compreensão do gênero também levará em conta as relações de diálogo estabelecidas entre vida e arte, entre personagem, herói, narrador, autor-criador e sujeito real e a insustentável leveza do ser que faz parte da existência, tanto na arte quanto na vida. Por isso, em suma, a pesquisa aqui proposta pretende, com essa perspectiva dialógica bakhtiniana, contribuir para os estudos do gênero romanesco, tomando como objeto exemplar o texto *A insustentável leveza do ser*, a ser estudado a partir das palavras-chave mencionadas, por meio, específico, da análise dos protagonistas do romance.

Objetivos

A presente pesquisa tem por objetivo geral analisar a construção linguística e translinguística da insustentável leveza do ser, a partir da interpretação do romance tomado em seu caráter textual e discursivo, tendo como base as palavras-tema que

orientam seu enredo, em suas relações dialógicas internas e externas, a saber: a leveza, o peso, o corpo, a alma, a força e a fraqueza.

Os objetivos específicos compreendem: refletir acerca da arquitetura do gênero romance, a partir do *corpus* e dentro da concepção de estética; além de interpretar a aplicação da insustentável leveza do ser à existência das personagens do romance; e colaborar com os estudos referentes ao gênero romanesco.

Plano de trabalho e Cronograma de Execução

O plano de trabalho deste projeto será desenvolvido no período de 12 meses (de março de 2013 a fevereiro de 2014), com as atividades a serem realizadas em seis (6) bimestres, conforme descrito a seguir:

- . Primeiro Bimestre: Embasamento teórico;
- . Segundo Bimestre: Continuação do embasamento teórico e pesquisa contextual acerca da constituição do romance;
- . Terceiro Bimestre: Elaboração e entrega do Relatório Científico de Progresso à FAPESP.
- . Quarto Bimestre: Análise dos capítulos escolhidos como *corpus* desta pesquisa;
- . Quinto Bimestre: Reflexão acerca da construção do romance de Kundera, tendo em vista a proposta deste projeto;
- . Sexto Bimestre: Elaboração e entrega do Relatório Científico Final à FAPESP.

Os encontros de orientação e a continuação da participação da aluna nas reuniões do GED – Grupo de Estudos Discursivos serão semanais.

Além disso, os sujeitos envolvidos com este projeto (orientadora e orientanda) se comprometem a participar, com apresentação de trabalho, de, pelo menos, quatro (4) eventos expressivos da área no decorrer do desenvolvimento da pesquisa e vigência da Bolsa, bem como se comprometem em apresentar os resultados da pesquisa em forma de publicação de artigos em periódicos indexados da área.

Claro que essas atividades não serão realizadas de maneira estanque, como descritas acima. Por isso, para a melhor visualização do cronograma de execução proposto, segue o cronograma em que, por exemplo, a fundamentação teórica e a análise do *corpus* aparecem contempladas em todo o processo, de maneira dialógica:

Etapas	1º Bim	2º Bim	3º Bim	4º Bim	5º Bim	6º Bim
Embasamento teórico	X	X	X	X	X	X
Contextualização	X	X	X			
Análise do corpus	X	X	X	X	X	X
Relatório Parcial			X			
Relatório Final						X
Eventos	X	X		X	X	
GED	X	X	X	X	X	X
Orientação	X	X	X	X	X	X

Material e métodos

Esta é uma pesquisa bibliográfica, tendo como método o interpretativo analítico-descritivo. Os procedimentos seguem três etapas: descrição, análise e interpretação.

A primeira etapa compreende a descrição do *corpus*: dos capítulos selecionados para serem analisados e interpretados de acordo com as palavras-chave já citadas, que orientam o enredo do romance, a fim de se compreender a sua construção linguística e translinguística, arquitetonicamente.

A etapa de análise, uma vez que baseada no Círculo de Bakhtin, segue o método dialético-dialógico, conforme Petrilli (2010, p. 39-40):

(...) trata-se de pôr em relação campos e objetos de estudo, (...) mediante um processo de deslocamento e de abertura, em vez de incorporação e fechamento. Esse método é dialético num sentido pregnante, na medida em que recupera uma conexão de importância vital para a dialética mediante o dialogismo; trata-se, na verdade, de um método dialógico-dialético que podemos chamar de “método ‘destotalizante’”.

A última etapa diz respeito à interpretação do *corpus* descrito e analisado, e busca a compreensão dos efeitos de sentido criados, a fim de perceber a construção da insustentável leveza do ser; bem como a sua aplicação às vidas-existências das personagens do romance.

O objeto da pesquisa é o romance *A insustentável leveza do ser* e as palavras-tema que orientam o seu enredo, bem como as reflexões filosóficas presentes nos capítulos selecionados (já citados anteriormente).

Além disso, tem-se em mente as relações de diálogo, calcadas na perspectiva teórica da análise dialógica do discurso, que se estabelecem no e a partir do objeto. Portanto, o material bibliográfico a ser utilizado conta, além do próprio romance, com textos teóricos e contextuais. Tem-se por embasamento teórico os estudos de Bakhtin e seu Círculo sobre diálogo, estética, gênero e sujeito.

Forma de Análise dos Resultados

Os instrumentos de análise do *corpus* desta pesquisa se voltarão para as dimensões linguística e translinguística do romance de Kundera.

A análise dos resultados será feita de maneira qualitativa e terá, como fundamento, os estudos do Círculo de Bakhtin e de pesquisadores da área.

Os resultados desta pesquisa serão divulgados por meio de apresentações de trabalhos em eventos da área e publicações (artigos e capítulos de livros).

Acredita-se que o empenho em demonstrar a importância do estudo e da análise do gênero romanesco, com o intuito de compreender o mais profundamente possível sua constituição e abrangência, por meio da busca dos elementos linguísticos e translinguísticos que compõem a sua tessitura textual e discursiva, permitirá contribuir com os estudos dos gêneros e sua relação com a construção da literatura em sua relação viva com a arte da vida, leve e pesada ao ser.

Referências Bibliográficas³

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). *O método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2011.

BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.

_____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

³ A bibliografia contida neste projeto se refere tanto àquela nele utilizada quanto àquela que será estudada de maneira mais profunda no decorrer do desenvolvimento da pesquisa. Trata-se de um projeto de Iniciação Científica. A proponente já iniciou suas leituras teóricas e participa do GED – Grupo de Estudos Discursivos, a fim de aprofundar seus estudos e discussões, pois ainda se encontra no início de sua carreira acadêmica.

- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. (Org.). *Bakhtin – Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CALEFATO, P.; PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Vozes, 2007.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CASTRO, G. de. O marxismo e a ideologia em Bakhtin. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- DISCINI, N. Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FREITAS, M. T. A; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa – Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- GERALDI, J. W. Sobre a questão do sujeito. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das

Letras, 2010.

KUNDERA, M. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

MARCHEZAN, R. Diálogo. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, mimeo).

PAULA, L.; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. *Slovo - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, v.1, p. 79-98.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.

_____. “Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.

PETRILLI, S. Uma leitura inclassificável de uma escritura inclassificável: a abordagem bakhtiniana da literatura. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2008.

SOBRAL, A. U. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda*. Tese de Doutorado. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006. (Mimeo).

_____. A estética em Bakhtin (literatura, poética e estética). In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

_____. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Assis

Relatório Final de Iniciação Científica

“A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser*”

Aline do Prado Aleixo Soares

Orientação: **Luciane de Paula**

Assis
2014

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Assis

Relatório Final de Iniciação Científica

“A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser*”

Aline do Prado Aleixo Soares

Relatório Final de Iniciação Científica da
FAPESP – Processo número 2013/01235-1

Orientação: **Luciane de Paula**



Assis

2014



Essa composição simétrica, em que o mesmo motivo aparece no começo e no fim, pode parecer muito “romanesca”. Admito que seja, mas somente com a condição de que romanesco não signifique para você uma coisa “inventada”, “artificial”, “sem semelhança com a vida”. Porque é assim mesmo que são compostas as vidas humanas. (KUNDERA, 2008, p. 54)

Resumo

Esta pesquisa se propõe a analisar o romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, sob uma perspectiva discursiva fundamentada nos conceitos de diálogo, sujeito, signo ideológico, gênero e estética, conforme desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin. Para isso, partirá de seis palavras-tema que orientam o enredo do romance (sendo estas: a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza), e de 16 (dezesseis) de seus capítulos, que foram delimitados de maneira a ressaltar e evidenciar as relações dialógicas constituintes das palavras-tema e do romance como arquitetônica. Segundo a perspectiva teórica explicitada, o romance é entendido como enunciado – uma réplica a outros enunciados e discursos distintos, que constitui com eles relação de embate dialógico. Partindo desse pressuposto, pretende-se, ao tomar o romance em seu caráter linguístico e translinguístico, como um exemplar do gênero, refletir-se acerca de sua composição e arquitetônica, bem como de sua relação não-fortuita com a vida; assim, contribuindo para os estudos do gênero romanesco.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin, diálogo, estética, gênero, romance, *A insustentável leveza do ser*.

Abstract

This research intends to analyze the novel *The unbearable lightness of being*, by Milan Kundera, under the discursive perspective based upon the concepts of dialogue, subjects, ideological sign, gender and esthetics, developed by Bakhtin's Circle. Towards this objective, the analysis will be based upon 6 (six) theme-words which guide the novel's plot (the lightness, the weight, the soul, the body, the strength and the weakness) and 16 (sixteen) chapters, which were delimited in order to emphasize the dialogical relations component of the theme-words and the novel's architecture. Under the used theoretical perspective, the novel is taken as enunciate: a response to other enunciates and other discourses, composing with these a dialogical dash. Thus, taking the novel in its linguistic and translinguistic quality, as an example of the novel as a gender, the reflection about this gender and its architecture will be possible, as well as the reflection about its non-casual relation with life.

Key-words: Bakhtin's Circle, dialogue, esthetics, gender, novel, *The unbearable lightness of being*.

Sumário

Introdução	8
1 Embasamento teórico.....	15
1.1 Diálogo	15
1.2 Signo ideológico	20
1.3 Sujeito	24
1.4 Estética.....	30
1.5 Gênero discursivo	34
2 Um esboço do contexto de produção e publicação da obra	43
2.1 O mundo entre os anos 1960 e o final dos anos 1980	43
2.2 A Tchecoslováquia entre os anos 1960 e o final dos anos 1980	44
3 Descrição do <i>corpus</i> e análise dos resultados	47
3.1 Análise dos capítulos constituintes do <i>corpus</i>	47
3.1.1 Considerações iniciais	47
3.1.2 Primeira parte: A leveza e o peso	48
3.1.2.1 Capítulo 1.....	48
3.1.2.2 Capítulo 2.....	50
3.1.2.3 Capítulo 9.....	52
3.1.2.4 Capítulo 16.....	54
3.1.3 Segunda parte: A alma e o corpo	56
3.1.3.1 Capítulo 2.....	56
3.1.3.2 Capítulo 3.....	58
3.1.4 Terceira parte: As palavras incompreendidas.....	59
3.1.4.1 Capítulo 10.....	59
3.1.5 Quarta parte: A alma e o corpo	62
3.1.5.1 Capítulo 4.....	63
3.1.5.2 Capítulo 5.....	64

3.1.5.3 Capítulo 6.....	65
3.1.5.4 Capítulo 18.....	67
3.1.6 Quinta parte: A leveza e o peso	69
3.1.6.1 Capítulo 7.....	69
3.1.6.2 Capítulo 8.....	72
3.1.6.2 Capítulo 15.....	73
3.1.7 Sexta parte: A Grande Marcha	76
3.1.7.1 Capítulo 25.....	76
3.1.8 Sétima parte: O sorriso de Karenin.....	77
3.1.8.1 Capítulo 4.....	77
3.2 A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: as palavras-tema em suas relações	79
3.2.1 Algumas considerações acerca do romance em sua arquitetura	80
3.2.2 A leveza e o peso	81
3.2.3 A alma e o corpo.....	86
3.2.4 A força e a fraqueza.....	88
3.3 As palavras-tema relacionadas dialogicamente	89
Considerações finais	91
Bibliografia.....	93
Descrição das atividades realizadas	97
Anexos.....	98

Introdução

A insustentável leveza do ser (2008), romance de Milan Kundera publicado em 1982, traz em seu enredo reflexões filosóficas sobre a existência humana, tendo como principal a de que a leveza da vida – devido à sua irrepetibilidade – é insustentável, metamorfoseando-se em peso. Esse aparente paradoxo traz à tona outras questões e outras dicotomias concernentes ao ser e ao existir, tais como as oposições entre alma e corpo, força e fraqueza, além da oposição principal entre leveza e peso. Este Relatório Final, conforme proposto no Projeto de Pesquisa, traz uma reflexão acerca dos temas presentes no romance, a partir de uma análise discursiva dos capítulos selecionados para compor o *corpus* de pesquisa, fundamentada nos conceitos de diálogo, estética, gênero, sujeito e signo ideológico de Bakhtin e seu Círculo. Pretende-se, com esta pesquisa, contribuir para os estudos sobre os gêneros discursivos; em especial o gênero romanesco e sua arquitetura.

O romance tomado como *corpus* desta pesquisa estabelece relações de diálogo, no melhor sentido bakhtiniano, com as diversas áreas do conhecimento humano e, em especial, com a filosofia. Todo o romance é permeado por reflexões ontológicas vindas da voz narradora, que se relacionam às vidas das personagens, que são submetidas, no decorrer do romance, à insustentável leveza do ser. Pensando na relação existente entre a arte e a vida, ousa-se afirmar que a vida real também se sujeita a essa mesma leveza tão pesada que é o viver uma vida onde não existe o Eterno Retorno. Sendo assim, justifica-se também a escolha da perspectiva da Análise Dialógica do Discurso para o estudo desse romance, pois, segundo o pensamento filosófico do Círculo de Bakhtin, a arte e a vida não são, de maneira alguma, desconexas. Ao contrário. As reflexões do Círculo acerca da literatura têm como centro a relação existente entre autor, discurso e leitor e o diálogo estabelecido entre estes, de forma que a compreensão apenas se torna completa quando da união dessas partes. O ponto de vista da análise da semiótica literária é o método sociológico (proposto, em especial, por Voloshinov e Medviédev). Assim, o discurso literário é tomado como objeto de estudo como qualquer outro discurso. Não é do ponto de vista da teoria ou da crítica literária que esta pesquisa é pensada, mas sim da estrutura linguística e translinguística do enunciado romanesco.

O recorte do *corpus* foi feito com base na coletânea de ensaios e entrevistas de Kundera, chamada *A arte do romance* (2009), em que se tem a discussão da evolução dos romances do autor e de seus temas centrais. Nessa obra, são estabelecidas “palavras-tema” ou mesmo palavras-chave em torno das quais, segundo o próprio autor, seus romances são

construídos. Para *A insustentável leveza do ser*, objeto da pesquisa em questão, são designadas onze (11) palavras-tema, das quais foram escolhidas seis (6) para comporem o objeto de estudo desta pesquisa: a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza, tendo por principais a leveza e o peso como relação de oposição. Além disso, tem-se em mente o caráter dialógico presente no ato de fala sob a forma de livro, pois o livro, de acordo com Bakhtin (Voloshinov) (2010, p. 128), por si só, já corresponde a uma réplica dialógica a outro (ou outros) texto(s) anterior(es). Infere-se daí que no interior do próprio romance e de seus temas, tem-se relações dialógicas. Justifica-se a escolha de tais palavras-tema porque elas estabelecem, necessariamente, relações de diálogo entre si e com textos anteriores e posteriores, pois

O texto efetivamente enunciado [...] é uma unidade, dado que, constituído por outros textos, é resultado de um ato que mobiliza esses textos constitutivos, que, sem ele, não teriam sobre o que incidir, ao mesmo tempo em que remete direta ou indiretamente a textos futuros [...] (SOBRAL, 2010, p. 70-71).

Pretende-se, por meio da análise das tais palavras-tema – entendidas como parte da arquitetônica do romance – compreender a construção discursiva da insustentável leveza do ser e sua aplicação na existência das personagens do romance.

Pensando na composição do *corpus* por palavras-tema ou palavras-chave, faz-se imprescindível ressaltar o caráter ideológico atribuído à palavra no pensamento do Círculo de Bakhtin. Segundo esse pensamento, não existe palavra neutra, no sentido de que a palavra, sendo signo ideológico, transmite, necessariamente, valor(es) que, expresso(s) por seu autor (pessoa e criador), encontram correspondência na consciência do interlocutor. Ainda pensando o caráter ideológico da palavra, é de suma importância levar em consideração o meio em que a palavra circula, a “esfera de atividades” em que a palavra se materializa, ou seja, o *locus* de formação, circulação e recepção do gênero. Pretende-se, nesta pesquisa, interpretar a maneira como o sentido atribuído às palavras-tema que orientam a arquitetônica do romance é construído no contexto deste, bem como que valores são transmitidos por elas.

Dessa forma, será possível compreender a construção da insustentável leveza do ser, este aparente paradoxo existencial, em sua essência e aparência, conforme descrita no

romance, ao se interpretar e analisar tais palavras-tema em suas relações nos e com os capítulos recortados¹ para a composição do *corpus*².

Além disso, o romance é tomado em seu caráter textual e discursivo, uma vez que, “[...] desde que considerado unidade viva da comunicação, todo texto equivale a um discurso, logo, a um enunciado” (DISCINI, 2010, p. 125); e também como representante de um gênero – um tipo relativamente estável de enunciado, composto por conteúdo, forma e estilo – secundário, o gênero romanesco. Ele é pensado, ainda, como reflexo e refração de valores sociais e, portanto, de valores ideológicos. O caráter ideológico da literatura se deve à sua construção por meio da palavra e calcada nela, constitui-se signo ideológico por excelência. Para Castro (2010, p. 185),

[...] segundo Medvedev, é preciso reconhecer a arte literária na sua textura social e ideológica própria, que decorre da sua natureza artística realizada *com e sobre a palavra*, e com todas as formas e estruturas que decorrem de sua apreensão artística. De outro, também é necessário esclarecer que a garantia de singularidade artística da literatura não conflita com o fato de que a arte, sendo também uma das superestruturas ideológicas, inevitavelmente está sofrendo as determinações da dinâmica dos outros processos sócio-ideológicos que ocorrem ininterruptamente (grifo do autor).

Vale ressaltar, ainda, que a forma artística específica à literatura, a forma estética atribuída ao discurso, não está livre de uma tomada de posição ética, pois “[...] há entre [...] a vida e a arte uma relação de interconstituição dialógica que não privilegia nenhum desses termos, mas os integra na produção de atos, de enunciados, de obras de arte etc.” (SOBRAL, 2005, p. 105). Sendo assim, a produção de sentido pelo romance tem ligação estreita com a tomada de posicionamento, tanto do autor quanto do leitor, pois a produção desse sentido depende de ambos os sujeitos.

As principais personagens do romance – Tomas, Tereza e Sabina, que ao longo da trama vivenciam a insustentável leveza do ser – são tomadas como sujeitos, pois são semiose

¹ Os capítulos específicos do romance de Kundera selecionados para compor o *corpus* somam, no total, 16 e podem ser identificados em suas partes da seguinte maneira, conforme explicitado no Projeto de Pesquisa: *primeira parte* (A leveza e o peso): 1, 2, 9, 16; *segunda parte* (A alma e o corpo): 2, 3; *terceira parte* (As palavras incompreendidas): 10; *quarta parte* (A alma e o corpo): 4, 5, 6, 18; *quinta parte* (A leveza e o peso): 7, 8, 15; *sexta parte* (A Grande Marcha): 25; *sétima parte* (O sorriso de Karenin): 4. Os capítulos são curtos (possuem, em média, uma página cada) e foram escolhidos levando-se em consideração as palavras-tema já citadas.

² O romance em questão é tomado aqui como *corpus* em sua tradução brasileira, feita por Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca. As questões tradutológicas não são aqui abordadas devido, principalmente, a limitações de conhecimento da língua original de publicação do romance (o tcheco). Acredita-se que esta tradução cabe aos objetivos de pesquisa propostos.

de sujeitos reais e são, ambos (tanto o sujeito real como a sua representação – a personagem) responsáveis – na acepção bakhtiniana do termo – por seus atos, também responsivos.

As palavras-tema do romance ligam-se às vidas das personagens: Tomas, assim como Sabina leva uma vida leve e é forte, enquanto Tereza é fraca e se considera um peso para Tomas. A aparente fraqueza de Tereza vem de sua imensa vontade de deixar sua alma transparecer em seu rosto enquanto tenta abstrair seu corpo e não o aceita como organismo que possui necessidades fisiológicas e que não possui relação direta com sua alma. Sua vontade de se elevar a leva a cair: a não-aceitação de seu corpo a faz pesada. A relação entre essas personagens é um jogo de forças dicotômicas: a leveza e a força de Tomas contra o peso e a fraqueza de Tereza; Tereza e a luta entre seu próprio corpo e sua alma. Essas diferenças entre as personagens determinarão o modo com que a insustentável leveza do ser será sentida por elas, em suas relações sempre permeadas pela voz do narrador.

A justificativa do peso da irrepitibilidade de uma vida em que não existe o Eterno Retorno, encontrada no romance *A insustentável leveza do ser* (sendo este um de seus pilares) é entendida como parte da constituição dos atos responsáveis e responsáveis do sujeito pensado pelo Círculo, pois

O mundo dado (dan), mundo sensível, e o mundo postulado (zadan), mundo inteligível (mundo da realização – processo – de uma multiplicidade de atos irrepitíveis, mundo das singularidades que são os atos) se articulam e dessa articulação trata Bakhtin ao generalizar sobre as singularidades que são os atos humanos, que não seguem leis que supõem a eterna repetibilidade do mesmo (SOBRAL, 2010, p. 60).

O sujeito, segundo o pensamento filosófico do Círculo, é responsivo e responsável, dado que

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu agir-viver (BAKHTIN, 2010, p. 44).

Essa ideia é reforçada pela de que “[...] o sujeito que toma decisões as toma em suas circunstâncias específicas e não pode alegar que foi vítima delas [...], nem pode culpar as regras gerais pelo desfecho de suas decisões concretas e específicas” (SOBRAL, 2010, p. 65). Nesse sentido, busca-se interpretar a ação da insustentável leveza do ser sobre as personagens

“sem álibi da existência”, sendo estas tomadas como representação do sujeito humano, também responsável e subordinado a essa leveza insustentável inerente à existência.

Além disso, o sujeito é constituído pela linguagem, no discurso, enquanto o discurso se dá na interação entre sujeitos, nas relações sociais estabelecidas entre eles. Cada ato de um determinado sujeito, concretizado em seu discurso, terá como resposta um (ou mais) ato(s) de outro(s) sujeito(s) – daí a responsividade: o sujeito apenas torna-se completo quando há interação dialógica com o outro.

O conceito de sujeito, para Bakhtin, está diretamente relacionado ao conceito de língua. Dessa maneira o Círculo discorre sobre o sujeito sempre como um ser social, inserido num contexto de enunciação onde o outro é considerado um sujeito ativo. O sujeito é “eu” e “outro” ao mesmo tempo. A língua e a linguagem constroem o sujeito tanto quanto o sujeito se constrói por elas, pois “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também refrata”, segundo Bakhtin/Voloshinov (2010, p. 46).

Geraldi (2010, p. 280) explora ao menos seis características composicionais da concepção bakhtiniana de sujeito: a responsabilidade, o Ser-evento – destacado em “Arte e Responsabilidade” (*Estética da Criação Verbal* [1997; 2003]) e em *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (2010); a consciência sígnica, em ação na comunicação; a responsividade (ou respondibilidade), o movimento no jogo do sentido; a exotopia ética e estética – o acabamento (encontrado em *Para uma Filosofia do Ato Responsável* [2010]; *Estética da Criação Verbal* [1997; 2003]; e *Questões de Literatura e Estética* [1993]); a cronotopia (*Questões de Literatura e Estética* [1993]); a inconclusão (*Para uma filosofia do alto responsável* [2010]). Essas características não categorizam cartesianamente o sujeito, mas demonstram algumas das facetas que o compõem.

Para Bakhtin (Voloshinov) (2010, p. 152), “[...] a unidade real da língua que é realizada na fala [...] não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo”. Dessa mesma forma é que as personagens do romance são pensadas: como sujeitos responsáveis por seus atos que, por sua vez, obterão como resposta outro(s) ato(s), na interação dialógica.

O conceito de diálogo é de suma importância para a compreensão do romance, pois é a partir dele que se busca compreender sua construção arquitetônica. A insustentável leveza do ser vivida pelas personagens pode ser entendida como uma réplica dialógica aos seus atos.

Sendo o sujeito constituído pela linguagem, é pela palavra que se dá essa constituição. E “[...] toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém.” (id., *ibid.*, p. 116). É por meio do

diálogo, da interação verbal, que o sujeito se define para si mesmo, pois o eu não tem uma visão completa de si – quem a tem é o outro, e é a partir do diálogo com esse outro que o eu se torna completo. Se a comunicação entre sujeitos só se concretiza no diálogo, “[...] a interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.” (id., *ibid.*, p. 127).

Sendo assim, é a partir da interação verbal que o romance como gênero toma forma. O romance, enunciado complexo, apropria-se dos diálogos da vida e os dá uma forma estética: assim, vida e arte se apropriam do mesmo discurso, articulam-se e dialogam.

O diálogo, para Bakhtin, é a interação verbal em sentido amplo, pois a comunicação se constrói não apenas em voz alta, na interação face a face, mas também por meio daquilo que não foi dito, do que se encontra na memória, do que se espera que seja respondido e do que, de fato, responde-se. Por isso, pode-se dizer que o diálogo para os estudos bakhtinianos pode ocorrer, conforme afirma Fiorin, entre enunciados (enunciado/enunciado), entre sujeitos (eu-outro) e entre enunciados e sujeitos.

O diálogo se estabelece entre discursos e sujeitos, já que a interação necessita de um enunciado, da expressão de um sujeito inserido em um contexto específico. Se um discurso é sempre proferido por alguém e direcionado a outro (algo ou alguém), o “eu” tem sempre um “outro” em mente ou ao menos uma reação esperada que acontecerá após a concretização de seu discurso. O diálogo, então, é essa relação que se estabelece entre o discurso que se faz, que se espera que seja respondido ou que, ao se afirmar, negue outro enunciado. Segundo Marchezan (2006, p. 123), a palavra diálogo “[...] é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como ‘reação da palavra à palavra de outrem’”.

Bakhtin reitera a natureza dialógica do discurso ao escrever que “[...] qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e funcionando como parte dele” (1997, p. 76). Nesse sentido, podemos considerar o diálogo como o jogo da diferença entre o texto e, como ele escreve, “[...] todos os seus outros: autor, intertexto, interlocutores reais e imaginários e o contexto comunicativo”.

Em seu artigo *Discurso na vida e discurso na arte* (sem data, mimeo), Bakhtin/Voloshinov dedica-se à diferença entre a comunicação verbal na arte e no âmbito da vida cotidiana. No ensaio, o autor afirma que “a arte é um ato de comunicação”. A linguagem, para o filósofo russo, não é um sistema acabado, mas um processo de vir-a-ser. Por isso, assume-se aqui a concepção dialógica da linguagem, pois entende-se por dialogismo a relação necessária entre um enunciado e outro, no sentido dado pelo filósofo:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto-suficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro. Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal [...]. Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros; pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta (1997, p. 61).

Além disso, ao longo da obra do Círculo, a palavra “dialogismo” incorpora sentidos e conotações, sem perder a ideia central de “[...] relação entre o enunciado e outros enunciados. Qualquer enunciado, inclusive o monólogo solitário, tem seus outros e só existe em relação ao contexto de outros enunciados” (BAKHTIN, 1997, p. 83), pois, como afirma o filósofo russo (id., ibid.), “[...] a palavra sempre vem da boca de um outro”, é um patrimônio humano: “A palavra (ou qualquer signo, de modo geral) é interindividual. [...] O autor (locutor) tem seus direitos inalienáveis sobre ela, mas o ouvinte também tem seus direitos, e aqueles cujas vozes ressoam na palavra antes que o autor se aposses dela também têm seus direitos” (id., ibid.).

No sentido mais amplo, o diálogo se refere às possibilidades abertas geradas pelas práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos de relevância não só para os textos canônicos, mas também para os não-modelares. Afinal, conforme Marchezan (2006, p. 116), é no âmbito da linguagem que há a afirmação de seu caráter dialógico. Isso não significa dizer que tudo já foi dito ou que nada se cria ou constrói, pois, de acordo com Marchezan (ibid.), “[...] os diálogos sociais não se repetem de maneira absoluta, mas não são completamente novos, reiteram marcas históricas e sociais, que caracterizam uma dada cultura, uma dada sociedade.”. O diálogo entre vida e arte existe na palavra, que é “ponte lançada entre mim e os outros” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2010, p. 117) e, sendo o romance formado por palavras, acredita-se que uma melhor compreensão do gênero também leva em conta as relações de diálogo estabelecidas entre vida e arte, entre personagem, herói, narrador, autor-criador e sujeito real e a insustentável leveza do ser que faz parte da existência, tanto na arte quanto na vida. Por isso, em suma, esta pesquisa pretende, seguindo a perspectiva dialógica bakhtiniana, contribuir para os estudos do gênero romanesco, tomando como objeto exemplar o texto *A insustentável leveza do ser*, estudado a partir das palavras-chave mencionadas, por meio específico da análise dos capítulos selecionados.

1 Embasamento teórico

Neste capítulo, os conceitos mobilizados são fundamentados de maneira mais profunda. Cabe ressaltar que, em se tratando do pensamento do Círculo, todos os conceitos aqui trabalhados dialogam entre si e se interconstituem: a compreensão de um conceito não é, nunca, isolada, e sim mobiliza outros, num processo dialógico, dado que as ideias do Círculo não são fechadas em si mesmas, mas sim dialético-dialógicamente imbricadas.

1.1 Diálogo

O conceito de diálogo permeia todo o pensamento do Círculo de Bakhtin e é fundante de todos os conceitos que serão trabalhados aqui. Também nesta pesquisa, o diálogo desempenha papel fundamental, pois mesmo o método de análise do *corpus* é chamado dialógico-dialético. Sendo assim, o conceito será abordado em todos os tópicos seguintes, mesmo que de modo secundário. Portanto, a plena compreensão deste conceito (bem como dos restantes) deve mobilizar essas relações.

Primeiramente, é necessário ter-se em mente que diálogo, na perspectiva bakhtiniana, não quer dizer, necessariamente, acordo; e sim, embate. O diálogo, desta maneira, pressupõe uma tensão permanente entre enunciados, dado que, nele, diversas vozes sociais se digladiam. Nesse sentido, o Círculo de Bakhtin propõe, conforme afirma Sobral (2005b, p. 136), não um dialética hegeliana, e sim uma “[...] dialógica (uma lógica de relações construtivas que envolve ao menos dois elementos em interação) [...]”, já que os momentos essenciais do diálogo não são “[...] tese-tese-síntese, o que pressupõe uma permanente atividade de síntese. Em lugar da superação da antítese pela tese, aparece uma articulação sempre fluida; uma tensão permanente entre as duas” (id., *ibid.*, p.136). A concepção de diálogo aqui explicitada busca, assim, colocar em foco não um ponto de vista como dominante, e sim o processo de interação, em que as duas (ou mais) ideias possuem igual relevância.

A Análise Dialógica do Discurso pensada pelo Círculo é assim chamada pois parte de um método analítico pautado no diálogo, chamado por Petrilli (2010, p. 39-40) “dialógico-dialético”, já que coloca em pé de igualdade todos os momentos constituintes do objeto de estudo. Em *Discurso na vida e discurso na arte* (sem data, mimeo), Voloshinov volta-se ao método dialógico chamando a atenção para o seu caráter sociológico, afirmando um método interpretativo apoiado numa “poética sociológica”. Pensando especialmente no texto (e, em

especial, no texto literário) como objeto de estudo, ainda, Bakhtin, em *O problema do texto* (2005), fala na translinguística (ou metalinguística), referindo-se ao caráter dialógico especial que possui a palavra literária, dado que o enunciado artístico remete para fora de si.

A translinguística, dessa maneira, pensa além da estrutura linguística do texto, voltando-se para o discurso. A estrutura, aqui, continua a exercer papel fundamental, dado ser concretude material do discurso, mas, além dela, considera-se a língua como “organismo vivo” (VOLOSHINOV, 2010), que é habitado por sujeitos (constituídos na relação eu-outro), que expressam suas vozes e digladiam entre si, com enunciados por meio dos quais forças centrípetas e centrífugas se movimentam, valendo-se da entonação subjetiva atribuída por esses sujeitos por meio do e no signo.

O ato, como pensado por Bakhtin em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), encontra-se na base do conceito de diálogo, que, por sua vez, permeia todo o pensamento do Círculo. Isso porque os atos, praticados por sujeitos responsáveis, sem-álibi na existência, são responsáveis em dois sentidos: no sentido de que contêm a avaliação atribuída a eles pelo seu agente – uma responsabilidade ética, que deve ir de encontro à ética pessoal do sujeito-agente; e no de que os atos de um sujeito, querendo ou não, encontram ressonância nos atos de outros sujeitos – também responsáveis, únicos e singulares – e respondem a eles. E aí se incluem também os atos de linguagem: são responsáveis e responsáveis, pois, conforme Sobral (2005a, p. 20), o ato “[...] une responsabilidade, o responder *pelos* próprios atos, a responsividade, o responder *a* alguém ou a alguma coisa”.

O ato estético – a construção estética como arquitetônica – também é responsável e, portanto, ético. Nesse sentido, vale dizer que a ética, para Bakhtin, não se liga à moral como um conjunto de valores comuns a um grupo de pessoas, mas diz respeito à singularidade de cada sujeito, é situada num contexto de tomada de decisão e deve ir de encontro a essa singularidade, intrínseca ao sujeito – sendo este, sempre, situado num tempo e num espaço, nunca abstraído de sua concretude.

O ato, então, é definido por Sobral (id., *ibid.*, p. 20), como “[...] ação concreta (ou seja, inserida no mundo vivido), intencional (isto é, não involuntária) praticada por alguém situado, não transcendente”. E, ainda, o ato pensado por Bakhtin, responsável e responsivo “[...] envolve o conteúdo do ato, seu processo, e, unindo-os, a valoração/avaliação do agente com respeito a seu próprio ato, vinculada com o pensamento participativo” (id., *ibid.*, p. 20).

Os atos se inserem num contexto maior, a vida, entendida como evento uni-ocorrente, espaço sempre interativo onde eles são realizados – e estes, por sua vez, constituem a vida, isto é, dão forma e concretude a ela. O mundo concreto é apreendido pelo sujeito a partir de

seus atos – também (e principalmente) os atos de linguagem –, por meio da valoração desses atos para si; valoração esta que sempre tem a ver com a ética do sujeito, situado num mundo de relações entre sujeitos, que é alterado por eles e os altera, num processo dialógico.

O conceito de diálogo, além disso, liga-se à concepção de linguagem pensada pelo Círculo. Isso porque a linguagem é entendida como essencialmente comunicativa, sendo, assim, a base da comunicação e, portanto, da linguagem, conforme é definido em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992). A linguagem, assim, é entendida como ato responsável, pois

O diálogo fundamenta e também instrui a consideração da linguagem em ato, que constitui e movimenta a vida social, que surge como réplica social e contra a réplica que consegue antever. Guarda em relação à linguagem, assim entendida, estreita “adequação”. Da vida à teoria, o diálogo, de maneira recursiva, é identificado na ação entre interlocutores, entre autor e leitor, entre autor e herói, entre heróis, entre diferentes sujeitos sociais, que, em espaços e tempos diversos, tomam a palavra ou têm a palavra representada, ressignificada (MARCHEZAN, 2008, p. 128).

Outro conceito estritamente ligado ao de diálogo é o de enunciado. Pois o que delimita um enunciado é a alternância de vozes, de sujeitos, dado que um enunciado funciona como um elo na cadeia discursiva, suscitando resposta(s), de maneira que nunca se chega ao fim desse processo. O enunciado, então, é acabado apenas no sentido de que, nele, o sujeito que o enunciou disse tudo o que tinha para dizer, daquela determinada forma, naquele momento. A partir daí, estabelece-se uma relação infinita de diálogo com enunciados anteriores (a que ele responde) e posteriores (que responderão a ele).

O diálogo entre enunciados se dá mesmo entre aqueles separados no tempo e no espaço, desde que um deles remeta a traços de sentido ou ao tema do outro, o que leva à possibilidade de uma infinidade de diálogos possíveis, presentes nos gêneros, no estilo etc., e que “[...] os particularizam e localizam em práticas sociais cotidianas e em esferas de atividades mais sistematizadas” (id., *ibid.*, p. 118).

A compreensão de um enunciado via diálogo deve, ainda, levar em conta o seu contexto enunciativo, dado que “[...] há entre os participantes do diálogo, tanto na vida quanto na arte, uma parte que não é explicitada, uma parte presumida, que compreende valores comuns para os membros de uma dada sociedade” (id., *ibid.*, p. 120). Dessa forma, o diálogo se dá também no extraverbal, a partir da entonação do enunciado, que pode exprimir valores compartilhados (ou não) pelos falantes. Sendo assim, o extraverbal, o contexto enunciativo, a situação em que o diálogo se concretiza também é parte constituinte dele, sedo impossível pensa-lo fora de sua concretude.

Ainda segundo Marchezan (ibid., p. 118), “[...] os diálogos sociais não se repetem de maneira absoluta, mas não são completamente novos, reiteram marcas históricas e sociais, que caracterizam uma dada cultura, uma dada sociedade”. E é a partir dessa relativa estabilidade, notada pela reiteração de certas marcas e certos valores via diálogo que os gêneros do discurso, conforme entendidos pelo Círculo, se constituem. O diálogo é a base da classificação dos gêneros em primários e secundários, dado que mesmo os diálogos cotidianos possuem em si a potencialidade das formas artísticas, conforme afirma Voloshinov no ensaio *Discurso na vida e discurso na arte* (Sem data, mimeo).

Conforme Marchezan (2008, p. 119), “Os diálogos que experimentamos sensível e concretamente, no dia-a-dia, são assimilados por gêneros mais complexos, os secundários, que se desenvolvem mediante uma alternância diferente entre sujeitos, não imediata ou espontânea, menos evidente”. Sendo assim, os diálogos cotidianos – os gêneros primários – não são, de forma alguma, gêneros “menores”, mas constituem a base da linguagem, da comunicação, e são atualizados nos gêneros secundários, dentre eles o romanesco.

No objeto desta pesquisa nota-se o diálogo como fundante e enriquecedor dos sentidos presentes tanto nas palavras-tema quanto nos capítulos que constituem o *corpus*, dado que os temas tratados neles constituem, por si só, relações de dualidade (isto é, duplicidade; como as duas faces de uma mesma moeda). Assim, a leveza, para existir, pressupõe o peso como instância oposta a si. O mesmo ocorre com a alma e o corpo e com a força e a fraqueza: tais ideias se pressupõe mutua e respectivamente, instaurando relações dialético-dialógicas intrínsecas aos temas do romance de Kundera.

O embate se faz presente no *corpus*, ainda, se levada em conta a ideia de que o enunciado romanesco é uma réplica na cadeia discursiva: antes e depois do romance, os temas tratados por ele foram e serão pensados por sujeitos diferentes, em tempos e espaços distintos, de maneira que *A insustentável leveza do ser* (2008) constitui, por assim dizer, uma réplica no grande diálogo que se instaura na História (e na Literatura). Dessa maneira é que o romance atualiza, por exemplo, temas tratados por Parmênides (a leveza e o peso; o “ser”), Nietzsche (o eterno retorno), entre outras ideias que permeiam sua construção filosófica, já que

Não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico [...]. Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro. Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola, existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do

diálogo, ao saber de sua evolução, eles serão rememorados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento (BAKHTIN, 1997, p. 413-414).

Além disso, dentro de uma obra, o diálogo se revela incorporado à forma estética, de maneira que os valores sociais – o posicionamento valorativo do autor-criador – são demonstrados na concretude linguística e na entonação, tomando forma e sentido a partir do diálogo entre autor, herói e contemplador.

O diálogo é, ainda, a base da constituição da identidade dos sujeitos, pois é na relação de alteridade entre o eu e o outro que ela se forma. “A palavra diálogo, ao contrário, é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como ‘reação da palavra à palavra de outrem’, como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais” (MARCHEZAN, 2008, p. 123). Assim, é na relação recíproca e constitutiva (de diálogo) entre sujeitos que se forma a identidade, de base alteritária e responsiva.

Passando às questões do interdiscurso e da intertextualidade, também cara ao conceito de diálogo, segundo Fiorin (2008, p. 165), “[...] a questão do interdiscurso aparece sob o nome de dialogismo [...]” no pensamento bakhtiniano. Entretanto, Fiorin ressalva que é necessário distinguir diálogo de dialogismo. O primeiro termo, segundo ele, refere-se à forma composicional em que ocorre o diálogo face a face, no contexto comunicativo, enquanto que o segundo refere-se à relação dialógica que ocorre entre discursos. Segundo o pesquisador, o dialogismo é “[...] o modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, é seu princípio construtivo [...]” (id., ibid., p. 167) e, além disso, “[...] é uma forma particular de composição do discurso” (id., ibid., p. 167). Pode-se referir, também, a um terceiro ponto, conforme reforçado pela ideia de Sobral (2005c), segundo a qual o dialogismo é entendido como o princípio do agir humano no mundo, referindo-se à filosofia do ato proposta por Bakhtin.

A ideia segundo a qual o dialogismo é a forma de composição dos discursos vem, segundo Fiorin (2008, p. 167), do fato de o mundo dado não ser acessível ao homem diretamente, mas apenas por meio dos discursos por ele construídos.

Dessa forma, semiotizam o mundo dado: “Como não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de outras palavras”. Em suma, o diálogo está presente no pensamento do Círculo em três níveis (cf. SOBRAL, 2005c e FIORIN, 2008). Segundo Sobral (2005c, p. 106), as concepções de diálogo se manifestam:

- a) como princípio geral do agir – só se age em relação de contraste com relação a outros atos de outros sujeitos: o vir-a-ser, do indivíduo e do sentido, está fundado na diferença;
- b) como princípio da produção dos enunciados/discursos, que advêm de “diálogos” retrospectivos e prospectivos com outros enunciados/discursos;
- c) como forma específica de composição de enunciados/discursos, opondo-se nesse caso à forma de composição monológica, embora nenhum enunciado/discurso seja constitutivamente monológico nas duas outras acepções do conceito.

Enfim, é possível notar, assim, que a questão diálogo suscita muitas outras reflexões, que dizem respeito desde o agir dos sujeitos no mundo concreto e à comunicação entre esses sujeitos no mundo, até à composição de obras de gêneros secundários. Conforme dito anteriormente, esse conceito será ainda melhor trabalhado e compreendido em suas relações (dialógicas) com outros conceitos caros a esta pesquisa e a fim de que se possa melhor compreender o *corpus* dialogicamente. As relações de diálogo se fazem presentes em *A insustentável leveza do ser* (2008) de maneira tanto interna quanto externa, ou seja, o romance remete tanto a textos e discursos distintos quanto àqueles presentes em si mesmo, sendo que as análises que fazem parte desta pesquisa pensam, em especial, nessas relações internas, de maneira que a compreensão dos temas da leveza e do peso, da alma e do corpo e da força e da fraqueza se dá de maneira gradual, dentro do próprio texto e do discurso romanescos.

1.2 Signo ideológico³

A base da comunicação verbal – que é tomada como princípio para se pensar a linguagem literária por Bakhtin –, é a palavra. Sendo assim, a palavra, dentro desta concepção, não é apenas signo conforme entendido pelo estruturalismo linguístico, significante e significado; e sim signo ideológico, pois seus limites ultrapassam a comunicação, fazendo referência ao mundo que circunda os falantes, bem como os enunciados são compostos por palavras vivas – signos ideológicos.

A ideologia, em Bakhtin, é caracterizada por Miotello (2005, p. 171) como “[...] a expressão, a organização e a regulação das relações histórico-materiais dos homens”. Sendo assim, a ideologia circunda todas as relações que se estabelecem no mundo, entre sujeitos e enunciados. E como o signo está presente em todas as relações sociais (devido à superestrutura se constituir em correlação com a infraestrutura, por meio da linguagem e do

³ O conceito de signo ideológico não foi proposto para estudo no projeto de pesquisa. Entretanto, dado o *corpus* ser composto, além dos capítulos explicitados, por palavras-tema, faz-se necessária a compreensão desta ideia, destacada no pensamento bakhtiniano e também essencial à análise do *corpus*.

signo), nele transparece determinada ideologia, ligada ao contexto da enunciação, feita por um determinado sujeito, que se insere em determinado grupo social.

Segundo Stella (2005, p. 178-9), em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1992) é que surge a definição da palavra como signo ideológico, que possui em si as marcas dos diálogos sociais. Segundo ele, “[...] a palavra apresenta quatro propriedades definidoras: pureza semiótica, possibilidade de interiorização, participação em todo ato consciente, neutralidade”. A pureza semiótica da palavra diz respeito à sua capacidade de circulação em todas as esferas de atividade humana, funcionando de um modo diferente e transmitindo valores diversos em cada uma delas. A interiorização da palavra é o processo que permite ao sujeito, com sua consciência, relacionar-se com o mundo concreto, exterior. A palavra participa de todo ato consciente, pois, ao mesmo tempo em que ela é o meio de contato da consciência do sujeito com o mundo, é pela palavra que o mesmo sujeito participa ativamente dele (pois o ato de linguagem é voluntário, responsável e responsivo). Quanto à neutralidade da palavra, ela não diz respeito à ausência de conteúdo ideológico em si, e sim à possibilidade de a mesma palavra transmitir diferentes valores e posições ideológicas, dependendo do momento e do contexto enunciativo. Tal neutralidade vem da ideia segundo a qual a palavra é opaca, sendo passível de diferentes significados, sentidos e valorações, dependendo de quem a emprega, quando o faz e em que contexto.

Não existe palavra isenta de conteúdo ideológico. Entretanto, uma mesma palavra pode possuir diversas valorações e transmitir diferentes conteúdos ideológicos, dependendo de como, quando, onde e por quem é enunciada. As mudanças na língua são reflexo de mudanças no corpo social e, dessa maneira, as palavras “[...] são tecidas por uma multidão de fios ideológicos, contraditórios entre si, pois frequentaram e se constituíram em todos os campos das relações e dos conflitos sociais” (MIOTELLO, 2005, p. 172). Segundo Stella (2005, p. 186), “[...] toda palavra possui traços mais ou menos estáveis de significação, dando-lhe a possibilidade de ser utilizada e entendida em diferentes contextos. Decorre daí que a possibilidade de funcionamento da palavra em variadas situações torna-se quase infinita”.

Tal ideia pode ser compreendida a partir das palavras-tema analisadas aqui: os temas tratados no romance são por ele atualizados e ressignificados, sendo eles mesmos objeto de avaliação da parte do narrador. Mesmo a escolha lexical da composição do romance e de seus temas – logo, a escolha de “a leveza”, “o peso”, “a alma”, “o corpo”, “a força” e “a fraqueza” como temas – já funciona como atitude avaliativa de seus conteúdos ideológicos, que parte axiologicamente do autor-criador. Tais palavras são tomadas do contexto de seus usos, isto é,

da vida, onde elas foram embebidas de diversos sentidos possíveis. E isso é feito no romance para se afirmar ou refutar tais sentidos, dando a tais temas novas cores e significações, por vezes ambíguas e contraditórias, que vêm a agregar valores e sentidos à forma e ao conteúdo do romance, penetrando nessas camadas, a fim de construir uma arquitetônica.

Compreender o signo em seu caráter ideológico requer a mobilização de diversos conceitos, dentre eles os de significação e tema. Sendo assim, segundo Cereja (2005, p. 201), inicialmente, para referir-se ao conteúdo (tema) de um enunciado ou ao seu objeto, Voloshinov, em *Discurso na vida e discurso na arte* (sem data, mimeo) utiliza o termo “herói”. Nesse texto, é definido que o herói, juntamente com o falante e seu interlocutor, constituem as instâncias essenciais do enunciado (seja este verbal ou não-verbal), que entram em interação em sua construção. Já em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1992), “[...] os autores inicialmente utilizam o termo *significação* para se referirem de modo genérico à capacidade de significar do signo” (CEREJA, 2005, p. 201). Dessa forma, a significação equivale, *grosso modo*, à definição de dicionário de uma palavra: são os significados atribuídos a ela conforme o passar do tempo e que lhe conferem certa estabilidade. Enquanto isso, o tema mobiliza a significação e o contexto extraverbal, a entonação do falante, a relação entre falante e interlocutor, o local e o tempo em que a enunciação se concretiza. O tema varia de acordo com o uso da palavra em cada enunciação. Sendo assim, como a enunciação, o tema é único e irrepetível. Portanto, “Se a significação está para o signo – ambas virtualidades da construção de sentido da língua –, o tema está para o signo ideológico, resultado da enunciação concreta e da compreensão ativa, o que traz para o primeiro plano as relações concretas entre sujeitos” (id., *ibid.*, p. 202).

Tomando como exemplo o *corpus* desta pesquisa, que é composto por palavras-tema em torno das quais o enredo do romance (e seus capítulos, selecionados como objeto de estudo de maneira a evidenciá-las) é arquitetonicamente construído, pode-se pensar que essas palavras (a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza) são dotadas, obviamente, de significações possíveis, que são reiteradas ou não no romance como enunciado. A leveza e o peso, instâncias opostas e, respectivamente, positiva e negativa, segundo Parmênides (em diálogo interdiscursivo explicitado no romance), são ressignificadas nas digressões presentes nele, de maneira que seus valores são invertidos. Assim, suas significações são mobilizadas de maneira a constituir, juntamente com o contexto, em que o romance é uma réplica dialógica na cadeia discursiva, um novo tema e novas significações, que partem dele. O mesmo processo ocorre na construção do tema em torno das demais palavras, conforme as análises contidas no capítulo 3 deste Relatório.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997b), entretanto, segundo Cereja (2005, p. 202-3) significação e tema não são termos opostos. Na obra em questão, a significação se liga à construção de sentido e, ainda, recebe diferentes adjetivos que permitem sua melhor definição (como significação ideológica, significação semântica, significação objetiva, significação concreta, etc.). Semelhantemente, o tema, nesta obra, “[...] é tratado como um dos feixes de sentido, entre muitos, articulados pela obra ou pelas obras literárias”.

Ao pensar na especificidade da palavra literária, Bakhtin reflete sobre a linguagem e sobre a enunciação, sendo a última considerada por ele como a unidade básica da comunicação discursiva, conforme formulado em *Os gêneros do discurso* (2003). Assim, a enunciação é forma essencial da comunicação, sobre a qual a linguagem é construída. Segundo Ponzio (2010, p. 72), para Bakhtin, essas reflexões não se ligam apenas à linguística, e sim ultrapassam seus limites, dialogando com outras áreas do conhecimento humano.

Como a comunicação se dá dentro das esferas de atividade, pode-se dizer que a língua se subdivide em dialetos sociais, ou seja, em diversos tipos de linguagens que são praticados pelos diversos grupos sociais, dentro das esferas da comunicação e da atividade humana. Sendo assim, a linguagem literária é também um dialeto, uma forma de linguagem que se insere num meio, e, dentro dessa concepção, ela também se subdivide em grupos, pois cada gênero possui sua maneira de trabalhar a linguagem. Segundo Ponzio (ibid., p. 73), “Também a língua literária é, desse ponto de vista, somente uma das linguagens da pluridiscursividade, e mesmo ela é, por sua vez, estratificada em linguagens (de ‘gênero’, de ‘corrente’, etc.)”. Ao referir-se às esferas de atividade humana, Bakhtin leva em conta a ideologia inerente a elas, pois toda atividade desenvolvida por sujeitos possui um fundo ideológico, proveniente de sua fundação sobre a palavra comunicativa, reiterando que as influências da ideologia dentro dos gêneros discursivos penetram, além de seu conteúdo, também em sua estrutura formal.

A palavra dita pelo sujeito é nada menos que uma posição avaliativa tomada por ele, pois ele responde àquilo que lhe causa alguma coisa, àquilo com que concorda ou discorda, de que gosta ou não, enfim, que toma parte em sua consciência (ou em seu inconsciente). Aqui, o consciente é entendido por Voloshinov como aquilo que é dado ao sujeito livremente e que ele apreende ativamente, enquanto que o inconsciente é aquilo que o sujeito não percebe, ainda que apreenda; tudo isso a partir da comunicação ideológica. Segundo Castro (2010, p. 197), “O intuito de Voloshinov é apenas o de destacar que todo o nosso conteúdo psicológico, ou seja, tudo o que somos capazes de assimilar em termos de discurso interior, procede das relações interpessoais e valorativas a que somos expostos”, ou seja, da ideologia.

A palavra é, ao mesmo tempo, individual e coletiva, pois é enunciada por um sujeito, que a apreende das relações que trava com outros sujeitos e com a sociedade como um todo. É o meio social que determina as relações entre os sujeitos, que são, por sua vez, mediadas pela palavra. Em suma, a compreensão da palavra como signo ideológico não pode ser desvinculada de seu contexto enunciativo ou tomada de maneira mecânica nem fortuita.

Sendo assim, e levando em conta a composição do *corpus* por palavras-tema, estas são pensadas em seu contexto específico: dentro do romance, entendido como enunciado e discurso, em que seu papel é de suma importância, dado constituírem a base sobre a qual as digressões filosóficas do narrador se constroem. No capítulo 3 deste relatório, as palavras-chave que compõe o *corpus* são devidamente analisadas nesse sentido, buscando a sua compreensão de maneira dialógica.

1.3 Sujeito

O sujeito ocupa posição central dentro do pensamento do Círculo, pois este é entendido como centro da arquitetônica da vida. Assim sendo, o sujeito, aqui, é pensado sempre a partir de sua singularidade e de seu lugar ativo no mundo.

Conforme Geraldini (2010), na obra do Círculo de Bakhtin, não se encontra uma definição explícita de sujeito, e sim indicações que permitem ao leitor chegar a uma definição. O pesquisador destaca, ainda, algumas características fundantes do conceito de sujeito na perspectiva bakhtiniana, sendo estas: a responsabilidade fundada na respondibilidade; a consciência formada a partir da palavra, que parte da alteridade; o excedente de visão e a exotopia como base da alteridade; a temporalidade espacialmente localizada do sujeito – o cronopoto; e a sua inconclusibilidade.

A partir desses pontos principais, o sujeito é pensado sempre em sua concretude, situado num tempo histórico e num espaço social. Ainda, segundo Paula e Stafuzza (2010, p. 27), “[...] responsabilidade, consciência, responsividade, inconclusibilidade e acentricidade são características do sujeito bakhtiniano, que possui como unidade de sua identidade a alteridade. O eu é em relação ao outro, para o outro, por meio do outro”.

Para Bakhtin, a abstração do mundo real na formulação do teórico nega a existência singular dos sujeitos, pois “[...] o mundo teórico se obtém por uma abstração que não leva em conta o fato da minha existência singular e do sentido moral deste fato, que se comporta

‘como se eu não existisse’ [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 48) e, além disso, leva a uma concepção de sujeito assujeitado, que é exatamente o contrário do que é defendido pelo filósofo.

O sujeito, assim, é aquele que concretiza atos responsáveis, que partem da sua posição singular no existir. Sendo assim, o existir (a vida) não é pensada, não é teórica, mas apenas é, existe na singularidade dos sujeitos em suas relações de alteridade que constituem a vida de maneira concreta e responsável-responsável, arquetonicamente. A singularidade do sujeito não pode ser teorizada, mas deve ser vivida por ele de maneira ativa. Nesse sentido, as formulações teóricas, o pensamento teórico, são um momento integrante do existir real e decorre da ética inerente ao sujeito – ética que orienta o seu agir no mundo concreto.

A unidade do sujeito tem base em sua responsabilidade – responsabilidade esta que não pode ser pensada, mas deve ser vivida, experimentada concretamente pelo sujeito em sua singularidade. Tal responsabilidade é, ainda, responsiva, pois a cada ato singular e responsável de um sujeito – que, por sua vez, já é uma resposta a outros –, respondem outros atos singulares e responsáveis de outros sujeitos. Essa “[...] responsabilidade ‘responsiva’ tem dupla direção, tanto para o passado quanto para o futuro, ainda que concretamente ela seja sempre realizada no presente” (GERALDI, 2010, p. 287).

Apenas o sujeito, em sua condição de participante de um tempo histórico e social, em sua singularidade, realiza atos responsáveis, que cabem apenas a ele. E tudo isso entra na composição do ato responsável presente em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), sob a luz da consciência do sujeito. Nesse sentido, a consciência do sujeito é, também, construída a partir da alteridade, pois a consciência se dá a ele por meio dos signos, que são materializados na palavra. Esta, por sua vez, se concretiza nas relações entre sujeitos, inseridos em laços sociais. A constituição do sujeito é, ao mesmo tempo, individual e social, pois não se pode abstrair nem a sua responsabilidade e nem a sua natureza social alteritária.

O ato responsável é caracterizado por Ponzio (2010) como “dar um passo”, pois é entendido como uma tomada de posição, intencional e singular, que caracteriza o sujeito “[...] em sua impossibilidade de ser substituído, em seu dever de responder, responsabilmente, a partir do lugar que ocupa, sem álibi e sem exceção” (id., *ibid.*, p. 6). A singularidade dos atos e dos sujeitos não pode ser entendida apenas de maneira teórica e sem ligação com o mundo.

A constituição dos sujeitos baseia-se na alteridade, pois da mesma forma como o eu é único e responsável e ocupa um lugar insubstituível e singular no mundo, o outro também o é e a visão do eu sobre si mesmo tem base na visão do outro, no que o outro vê do eu, que não é acessível a este de seu lugar. Isso advém do não-álibi na existência de todo sujeito, pois cada

um ocupa um lugar único na vida, no espaço e no tempo, e cada um possui valores que o outro não pode possuir. Sendo assim,

Cada eu ocupa o centro de uma arquitetônica na qual o outro entra inevitavelmente em jogo nas interações dos três momentos essenciais de tal arquitetônica, e portanto do eu, segundo a qual se constituem e se dispõem todos os valores, os significados e as relações espaçotemporais. Esses são todos caracterizados em termos de alteridade e são: eu-para-mim, eu-para-o-outro, o-outro-para-mim (id., ibid., p. 19).

Nesse sentido, é a partir do excedente de visão do outro sobre o eu, possibilitado pelo distanciamento entre os sujeitos, que o outro pode ter um acabamento do eu que não é possível para ele em relação a si. E é a partir da visão do outro sobre o eu e vice-versa que o eu-para-si constrói sua imagem de si. De acordo com Bakhtin (2003, p. 21, grifo do autor),

Esse *excedente* da minha visão, o meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim.

Existe “[...] uma diferença arquitetônica de princípio entre a minha singularidade única e a singularidade de cada outro ser humano, seja estética ou real, entre a concreta experiência vivida por si mesmo e a experiência vivida pelo outro” (BAKHTIN, 2010, p. 137) e é a partir dessa diferença que os sujeitos se constituem, dialogicamente, a si mesmos, de maneira alteritária; pois da mesma forma que o eu se vê de maneira incompleta e vê o outro de fora, de maneira completa, o outro o vê de maneira completa e, a si, incompletamente.

Assim, as diversas visões contrapostas, do eu-para-mim, do outro-para-mim e do eu-para-o-outro entram, arquitetonicamente, na construção dos sujeitos: tanto do eu quanto do outro. Pois tanto o eu como o outro são sujeitos igualmente, mas de maneira diferente: são ambos singulares, responsáveis, e ocupam um lugar único e sem-álibi na existência. Sendo assim, tanto o eu como o outro são centros dotados de valores, sem que um cancele o valor do outro e sem que nesse fato haja contradição. E esses dois centros de valores se correlacionam na construção do mundo, que por sua vez e a partir dessa correlação, os constrói.

Segundo Geraldi (2010, p. 289), da correlação entre o excedente de visão, a distância entre os sujeitos e seu acabamento,

[...] podemos extrair que o sujeito de Bakhtin é sempre uma incompletude fundante (é a relação com a alteridade que lhe dá existência), e que a demanda de completude – o movimento em direção ao *outro* – será sempre um movimento que não produz solução, no sentido de que o *excedente de visão* permanecerá produzindo novos acabamentos a que o *eu* não tem acesso.

Daí a inconclusibilidade ser uma das características fundamentais do sujeito.

De acordo com Machado (2010), a arquitetônica bakhtiniana se opõe à ideia de mecânica vinda da Física, pois “Enquanto a mecânica diz respeito ao mundo das coisas mudas, a arquitetônica volta-se para a compreensão das relações” (p. 204). O mundo da arquitetônica, então, volta-se para a ação do sujeito e para a sua responsabilidade, para a construção de sentido desse (e nesse) mundo, para a ética e para a estética. Sendo assim, a arquitetônica volta-se para as relações de diálogo que constroem e constituem os sujeitos em suas relações (entre si e com o mundo).

Para compreender melhor a arquitetônica da responsabilidade (cf. MACHADO 2010), é preciso ter em mente que os sujeitos são constituídos em suas relações de interação, nas quais cada sujeito é único e ao mesmo tempo relativo ao outro – pois é o outro que possui o excedente de visão que lhe permite ser completo. Sendo assim, cada sujeito ocupa um lugar único, que lhe permite ter um excedente de visão sobre o outro, e assim por diante. Além do excedente de visão, uma característica cara ao conceito de sujeito é a cronotopia – o fato de que os sujeitos se encontram localizados num determinado tempo-espço.

“Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, [...] e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir” (BAKHTIN, 2010, p. 40). Sendo assim, cada ato (como também cada pensamento), cada passo dado – no sentido que o entende Ponzio (2010), é responsável no sentido de que é inerente a ele um posicionamento ético da parte do sujeito que o produz.

Tanto o ato propriamente dito, em sua realização num tempo situado historicamente, quanto a sua valoração ética são momentos constituintes e totalmente necessários à concretização do ato responsável (muito embora seja possível abstrair esses dois momentos, com o fim de apenas delimitá-los).

O ato, sendo assim – cada ato que é parte constitutiva da vida (o agir-viver) e do sujeito – em sua realização, orienta-se para a vida em sua totalidade, pois a sua realização se relaciona com toda a vida do sujeito por meio da responsabilidade, dado que o ato é uma tomada de decisão e tudo que o circunda faz parte de sua responsabilidade. O ato “[...]”

constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha *uma vez por todas*” (BAKHTIN, 2010, p. 77, grifo do autor). Ele, então, une em si o teórico (a ética que vem do sujeito, inerente à sua realização) e o prático (sua realização propriamente dita), e o que relaciona tais faces do ato é a entonação valorativa dada a ele por seu agente.

É esse tom emotivo-volitivo que atribui sentido ao ato, tanto de linguagem, de pensamento como a atitude realizável concretamente e é dessa forma que o ato é experimentado pelo sujeito, adquirindo ligação com o seu existir-evento, pois se torna momento dele a partir dessa valoração.

Assim como a arte é semiose da vida, as personagens de um romance são semiose de sujeitos reais. E já que a arte tem como material a vida, mesmo as personagens funcionam como vetores de ideias presentes nela, que lhe são atribuídas pelo autor-criador, sendo que este possui sobre elas um excedente de visão, dada a sua posição exterior à sua obra. Conforme afirma Bakhtin (1997, p. 344),

As personagens falam como participantes da vida representada, falam, por assim dizer, a partir de posições privadas, e seus pontos de vista, de um modo ou de outro, são limitados (elas sabem menos do que o autor). O autor, por sua vez, situa-se fora do universo representado (fruto de sua criação). Ele pensa todo esse universo a partir de uma posição dominante e qualitativamente diferente. Por fim, todas as personagens e seus discursos não são mais do que objetos que demonstram a atitude do autor (e do discurso do autor). Contudo, os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem entrecruzar-se, em outras palavras, pode estabelecer-se uma relação dialógica.

Sendo assim, por vezes a voz do narrador pode ser dominante no romance, fenômeno que se opõe à polifonia verificada por Bakhtin (Cf. BAKHTIN, 1997b) nos romances de Dostoievski, em que personagens e narrador demonstram posições ideológicas distintas e equipotentes. Em *A insustentável leveza do ser* (2008) o que ocorre é que a voz do narrador domina o discurso romanesco, fazendo com que nele transpareça a sua própria ideologia e que outras sejam refutadas, mesmo quando as personagens falam em discurso direto (fenômeno que, contudo, é pouco verificado no romance e em especial nos capítulos que compõem o *corpus*, predominando neles o discurso indireto e mesmo o indireto livre, em que a voz do narrador e da personagem se fundem num mesmo discurso). Tudo isso leva à afirmação de que o discurso do romance de Kundera é monológico, ou seja, nele é afirmada uma voz e uma ideologia, que nele predomina, sem que isso seja característica pejorativa, e sim parte da construção arquitetônica e genérica peculiar do romance em questão, que agrega valores e sentidos, a partir disso, à sua forma e ao seu conteúdo.

“Um tom emotivo-volitivo, uma valoração real, não se referem ao conteúdo enquanto tal, tomado isoladamente, mas na sua correlação comigo no evento singular do existir que nos engloba” (BAKHTIN, 2010, p. 86). Quer dizer, a valoração dada ao ato, seja este de linguagem, de pensamento, ou o ato concreto, pelo sujeito que o executa, apenas tem sentido se considerado em sua totalidade, pensado em seu contexto, pois ele é uma resposta a outros e outros respondem a ele, ele é responsável e responsivo e faz parte da totalidade da vida, se integra à consciência responsabilmente ativa do sujeito, pois é a partir dela que o sujeito vive ativa e participativamente.

O sujeito é o centro de valores da arquitetônica da vida pois é em relação a ele, à sua participação ativamente responsável na vida que ela mesma adquire sentido, tanto eticamente como em relação ao tempo histórico e ao espaço social em que ele se situa.

A vida humana, dessa maneira, adquire forma de evento devido à sua delimitação: apenas entre o nascimento e a morte é que de fato o sujeito vive e pode relacionar e atribuir sentido ao mundo, tudo isso apenas com relação a esse período: a vida como evento e apreendida por meio da linguagem. Só assim ela pode ser vista como um todo e só assim é que se lhe pode atribuir forma arquitetônica. É dessa forma, também que as personagens, dentro da obra literária, são dotadas de acabamento – acabamento que é dado à personagem por seu autor-criador, que possui um excedente de visão em relação a elas.

Do fato de a vida ser um evento delimitado pelo nascimento e pela morte resulta uma limitação da constituição do sujeito, pois este não vive para poder ver todas as respostas aos seus atos. Sendo assim, e mesmo com essa limitação, os atos dos sujeitos deixam, no presente, “[...] rastros do passado no que será futuro.” (GERALDI, 2010, p. 291); pois os sujeitos participam da construção do grande tempo – o tempo histórico –, em contraposição ao pequeno tempo – o tempo em que a vida humana ocorre, em que o sujeito nasce e morre.

Nesse sentido, o romance como gênero discursivo (e também o romance tomado aqui como objeto de estudo) funciona como uma réplica no grande diálogo da literatura. A sua construção se dá no pequeno tempo, mas este remete ao grande tempo, o tempo histórico, e neste, outros a ele remeterão, num processo infinito de diálogo.

Em suma, e nas palavras de Geraldi (2010, p. 292):

Se o sujeito é responsável, porque se faz participativamente respondente, no processo de construção do que sempre está a ser alcançado, o próprio *eu* e o ser-humanidade que nos abrange e que se faz o que é no que a fazemos ser no *grande tempo* pela nossa participação responsável, e se toda esta presença do *eu* se dá na correlação com a alteridade, princípio essencial de individualidade do *eu*, então este sujeito é um sujeito que está sempre se

fazendo, está sempre inconcluso, nunca é igual a si mesmo, e não encontrará jamais uma integralidade que o conforte.

O conceito de sujeito ocupa posição central nesta pesquisa, pois é a partir da sua responsabilidade (e do diálogo entre atos de sujeitos) que se pode ter uma melhor compreensão da estética pensada pelo Círculo (que será melhor estudada a seguir). Além disso, a responsabilidade é inerente também às personagens do romance que se tem como *corpus*, pois elas são semiose de sujeitos reais: sujeitos que tomam decisões – isto é, praticam atos – responsáveis, aos quais se seguem outros, num processo ininterrupto e dialógico. Os atos dos sujeitos-personagens são parte da arquitetônica do romance – que é construído sobre esses mesmos atos e que sobre eles exprime uma valoração. A insustentável leveza do ser, conforme vivida pelas personagens, em decorrência ou consequência de seus atos, é inerente à vida e não existe somente na ficção, já que a vida é composta por atos responsáveis que se interligam e atuam sobre ela como um todo e cada ato é um momento dela.

1.4 Estética

A estética bakhtiniana liga-se intrinsecamente aos conceitos de sujeito e de responsabilidade. A obra estética é pensada, aqui, como ato e, mais que isso, como ato responsável e, portanto, ético, ou seja, ao qual é inerente um posicionamento valorativo.

Bakhtin critica a filosofia que lhe era contemporânea por ela separar o mundo teórico do prático, fazendo, assim, com que o ato e seu conteúdo não se correspondessem, eliminando, dessa forma, a responsabilidade. A “filosofia do ato responsável”, nesse sentido, busca colocar o ato e seu produto “[...] em relação entre si, procurando defini-los no contexto unitário e singular da vida como inseparáveis” (BAKHTIN, 2010, p. 63). Daí vem toda a concepção de ética em Bakhtin. Para Bakhtin, a ética não diz respeito à moral no sentido de um sistema de valores aceito pela sociedade, e sim à subjetividade de cada sujeito (responsável). “É necessário, ainda, alguma coisa que tenha origem em mim, precisamente a orientação do dever moral de minha consciência em relação à proposição em si teoricamente válida” (id., *ibid.*, 2010, p. 70). A ética, aqui, parte da consciência de cada sujeito, ligando o mundo teórico ao prático, sendo este último o mundo em que os atos são executados. Os atos responsáveis dos sujeitos, nesse sentido, devem ser levados até suas últimas consequências, sem que haja a separação entre o pensamento e o ato propriamente dito, colocando em destaque o caráter singular do ato em sua realização.

Na atividade estética, ocorre a confrontação de dois mundos: “[...] o mundo no qual se objetiva o ato da atividade de cada um [o mundo da criação estética propriamente dita] e o mundo em que tal ato realmente, irrepetivelmente, ocorre, tem lugar [o mundo concreto, por assim dizer]” (id., ibid., p. 39). Nesse sentido, o ato de criação estética tem uma dupla responsabilidade: uma em relação ao seu conteúdo, que Bakhtin chama de responsabilidade especial, e certa responsabilidade moral, entendida como uma responsabilidade ética.

Nesse sentido, “[...] a responsabilidade especial deve ser um momento incorporado de uma única e unitária responsabilidade moral” (id., ibid., p. 40). Ou seja, a ética é inerente à criação estética pois é a partir da valoração dada à criação estética por seu autor-criador que a vida penetra na arte e vice-versa. Sendo todo enunciado elaborado, em maior ou menor grau, todo enunciado é estético. Já a ética vem da voz autoral que o elabora esteticamente, pois todo autor (também o autor-criador) é sujeito. A ética do autor-criador transparece nas marcas estilísticas do discurso e também atinge, dialogicamente, a ética de determinado grupo social. A ética do narrador de *A insustentável leveza do ser* (2008), a ideologia que transparece em seu discurso, predomina no romance como um todo e, sendo assim, o enunciado romanesco é vetor estético para expressão dessa ética.

O mundo estético é um reflexo, vale dizer, semiose do mundo. Nesse sentido, o mundo estético é “um momento do existir-como-evento” (BAKHTIN, 2010, p. 62), do qual os sujeitos participam com seus atos responsáveis por meio da compreensão ativa do enunciado. O contemplador de um objeto estético não pode apenas contemplá-lo passivamente, mas ele deve, ativamente, compreender seu dever em relação a ele, “[...] isto é, eu e o objeto da minha contemplação estética precisamos ser definidos na unidade do existir que de maneira igual nos abarca, e na qual transcorre o ato de minha contemplação estética; mas este existir não pode ser mais de ordem estética” (id., ibid., p. 61). É essa compreensão ativa e responsável que relaciona o objeto estético com a vida, isto é, relaciona a arte à vida.

O objeto estético só adquire sentido quando relacionado com o sujeito, seu contemplador, pois é ele que lhe atribui o sentido, o que varia de acordo com sua singularidade. Isso porque cada sujeito ocupa um lugar diferente e singular, arquitetonicamente válido e é a partir desse lugar que ele se relaciona com a obra – e ela se relaciona com ele, num processo de atribuição de sentido, de atribuição de valor, de acordo com o centro de onde emergem esses valores (o sujeito – centro da arquitetura) e com o contexto em que obra e sujeito se relacionam.

Vale dizer, ainda, que por mais diferentes que sejam esses sentidos, atribuídos por inúmeros sujeitos diferentes a um só objeto, todos eles são válidos pois são, todos eles,

momentos de sua construção se possíveis dentro da materialidade do objeto em questão. Nesse sentido, a forma e o conteúdo de um objeto estético se integram e interagem, são partes constituintes e inseparáveis de sua arquitetônica, e adquirem sentido em sua relação com seu contemplador. Para que um objeto passe a fazer parte de uma consciência, ele deve fazer parte de um evento – a vida – e, assim, receber valorização da parte do sujeito.

A obra estética como arquitetônica

[...] no seu contexto é dada ao sujeito estético (o artista contemplador), que está situado fora dela. Por este sujeito, seja o herói, seja todo o contexto concreto do seu evento, estão correlacionados com o valor do ser humano e do humano, enquanto ele – o sujeito estético – participa efetivamente do existir singular, no qual o ser humano e tudo que é humano constituem o componente valorativo. [...] Toda esta arquitetônica, seja no seu conteúdo, seja nos seus momentos formais, é viva para o sujeito estético somente enquanto da sua parte se acha realmente afirmado o valor de tudo isso que é humano. (id., *ibid.*, p. 135)

Sendo assim, o objeto estético integra a vida concreta como evento vivido pelo sujeito real enquanto se relaciona com seus valores. Assim, o objeto estético adquire sentido, relaciona-se com a vida e participa dela como seu momento.

A exotopia, portanto, é condição essencial à atividade estética. A exotopia é o colocar-se no lugar do outro, fora de si mesmo e, sem se esquecer do seu lugar próprio, retornar a ele. “Somente tal consciência que retorna a si mesma confere forma estética, do seu próprio lugar, à individualidade apreendida desde o interior mediante a empatia, como individualidade unitária, íntegra, qualitativamente original” (id., *ibid.*, p. 57). Isso só é possível quando o eu se coloca fora de si, no lugar no outro, a fim de viver a empatia ativamente. Mas o colocar-se no lugar do outro não pode nunca significar a extinção do eu singular que toma tal atitude, pois “[...] se eu cessasse de existir na minha singularidade, então este momento do meu não existir não poderia nunca se tornar momento de minha consciência [...]” (id., *ibid.*, p. 59). Ou seja, a exotopia só ocorre de fato quando o eu não se esquece de sua própria condição singular, colocando-se no lugar do outro a fim de tomar consciência desse outro, sem que a sua própria deixe de ser levada em consideração.

O sujeito ocupa, assim, uma posição externa, exotópica ao objeto estético. E este objeto, por sua vez,

[...] é o mundo *de outros* singulares, únicos, cuja origem e construção provêm do seu interior, o mundo de uma existência valorativamente correlata com estes outros, mas estes outros *são encontrados* por mim,

enquanto eu, eu-singular, que tenho origem e me construo do meu interior, me situo por princípio fora dessa arquitetônica (id., ibid., p. 136, grifo do autor).

Assim, um sujeito se relaciona com o objeto estético da mesma maneira como se relaciona com outros sujeitos, e de maneira especial, pois este outro possui uma singularidade enquanto o sujeito que o contempla também é, por sua vez, singular.

Contemplar um objeto esteticamente é relacionar esse objeto a um centro de valores, a um *eu*, e também relacioná-lo a um *outro* que, por sua vez, constitui outro centro de valores, igualmente singular. É somente na relação participativa e avaliativa entre objeto estético e sujeito(s) que o primeiro passa a ser dotado de sentido.

“Experienciar um objeto significa possuí-lo como unicidade real, mas tal unicidade do objeto e do mundo pressupõe a correlação com a minha própria singularidade” (id., ibid., p. 98). Isto é, a valoração de cada objeto estético é diferente para cada sujeito, pois o sujeito é único e sua relação com o mundo também. E disso não decorre nenhuma contradição ética, pois existem tantos centros de valoração e ética quantos sujeitos existem no mundo, pois “A verdade do evento não é, em seu conteúdo, uma verdade identicamente igual a si mesma; é, ao contrário, a única posição justa de cada participante, a verdade do seu real dever concreto” (id., ibid., p. 100). Numa obra literária, as personagens podem ser consideradas, cada uma, como um centro valorativo, e elas estabelecem, em suas relações recíprocas, interações entre um *eu* e um *outro*. Além disso, os horizontes valorativos delas são abarcados por um outro centro valorativo, que é o do autor-criador, que lhes dá forma estética e que se localiza fora da ação, lhes atribui sentido de acordo com os seus próprios valores.

Assim, o autor-criador, de dentro da obra, exprime certa valoração sobre ela mesma. Isso pode ser apreendido das formas gramaticais, do léxico, bem como da reiteração de determinados modos de discurso utilizados no texto. Tais marcas valorativas funcionam também como parte constituinte da arquitetônica da obra estética, isto é, como marcas estilísticas e formais que fazem parte de sua constituição genérica, conforme se verifica em *A insustentável leveza do ser* (2008), em que a ambiguidade se faz presente tanto na forma do enunciado romanesco, quanto em seu conteúdo e estilo, de maneira que a ambiguidade dos temas nele semiotizados é tanto marca arquitetônica quanto temática.

A compreensão do enunciado romanesco, conforme já dito, leva em conta suas três instâncias: o autor (sendo este o autor-criador, para usar a terminologia específica definida por Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* [1997; 2003]), o leitor (autor-contemplador – este também é entendido como autor, dado que sem a sua participação, o enunciado não possui

sentido, pois “A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência” [BAKHTIN, 2003, p. 22]) e o herói (o conteúdo do enunciado). Sendo assim, deve-se ter em mente que o autor-criador não coincide com o autor-pessoa como sujeito, dado que o autor-criador é uma instância do enunciado e, portanto, parte da obra estética.

A relação entre autor-criador e personagem é, segundo Bakhtin,

[...] relação de uma imensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar *integralmente* a personagem, difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um *todo* com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma [...] (id., *ibid.*, p. 12, grifo do autor).

Essa relação afasta a personagem do mundo em que vive o autor-sujeito e a leva a um outro plano da existência: o plano da visão estética. A personagem se orienta axiologicamente no todo da obra e a isso se subordinam os valores éticos e cognitivos; valores estes que, por sua vez, são externos à obra como um todo – estão presentes na consciência criadora.

Como se pode perceber, a estética bakhtiniana liga-se profundamente à ética conforme entendida nesta concepção e explicitada acima.

Nesse sentido, a análise do *corpus* desta pesquisa leva em conta a posição tomada pelo autor-criador, a ética inerente a seu discurso. Dessa maneira é possível determinar os efeitos de sentidos que são criados na leitura do romance – sempre tomado, para isso, em seu caráter textual e discursivo, linguístico e translinguístico.

1.5 Gênero discursivo

Falar dos gêneros discursivos, dentro da perspectiva bakhtiniana, é falar de enunciado, de ideologia e de diálogo. O conceito pensado pelo Círculo difere do conceito clássico de gênero formulado por Aristóteles, pois parte não da Poética, mas da comunicação verbal, que se dá a partir do diálogo entre enunciados, sujeitos e discursos.

O método de análise dos gêneros proposto por Bakhtin tem base no diálogo, dado este ser considerado o ponto fundador da linguagem, pensada como manifestação das relações humanas, tanto em seus aspectos sociais e culturais quanto nos econômicos e ideológicos.

Essa nova focalização dos gêneros do discurso se deveu, segundo Machado (2005), à prosificação da cultura. No romance, gênero em prosa por excelência, “[...] Bakhtin encontrou a representação da voz na figura dos homens que falam, discutem ideias, procuram posicionar-se no mundo” (id., *ibid.*, p. 153).

Além disso, também o romance absorveu os diversos gêneros primários, tendo sido contaminado por outras formas linguísticas. Isso é explicado pela interação, pelo diálogo entre a linguagem cotidiana e a artística (entre a vida e a arte) inerente à prosa.

Os gêneros do discurso são definidos por Bakhtin como tipos relativamente estáveis de enunciados, que são produzidos, circulam e são recepcionados nas diversas esferas da atividade humana, dado que os enunciados, entendidos como a unidade básica da comunicação, se ligam às diversas relações sociais estabelecidas por meio da linguagem.

As esferas de atividade em que circulam os gêneros são determinantes não só para a sua construção, mas também para a sua circulação e recepção pelos interlocutores (leitores, ouvintes etc.), pois “[...] enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem [...] mas acima de tudo, por sua construção composicional” (BAKHTIN, 2003, p. 261). E essa é uma via de mão dupla, pois os enunciados – representantes de um gênero – também influenciam as esferas a que pertencem, num processo dialógico.

Os enunciados, bem como os gêneros, são compostos por conteúdo (o que diz o enunciado), forma (como o enunciado diz o que diz) e estilo (que revela a individualidade de quem produz o enunciado, a voz do autor-criador) – elementos determinados também pelas esferas de atividade a que o enunciado ou gênero pertence e pelas relações que os constituem.

Sendo tantos quanto são os campos de atividade humana, os gêneros do discurso, por se ligarem a eles, são altamente heterogêneos, o que torna difícil a definição de traços gerais de suas construções. O que todos eles têm em comum é a sua natureza verbal, comunicativa.

Os gêneros discursivos se dividem em primários (aqueles sem muita elaboração, comuns ao cotidiano) e secundários (aqueles mais elaborados, esteticamente, como os gêneros literários). Essa divisão não é hierárquica. Segundo Bakhtin (*ibid.*, p. 263),

Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários

(simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata.

Sendo assim, gêneros primários e secundários dialogam entre si para se construírem mutuamente, pois da mesma forma que um diálogo cotidiano pode tomar forma dentro de um romance, um romance pode tomar parte em um diálogo cotidiano.

Tal ideia vai ao encontro das questões abordadas no item 1.2 deste capítulo acerca da ideologia e de como os temas presentes no romance em questão nessa pesquisa foram repletos de sentidos na vida, para serem atualizados na arte.

Quando se fala em acabamento, principalmente no que se refere aos gêneros secundários, deve-se ter em mente que esse acabamento não significa, de forma alguma, esgotamento temático, e sim diz respeito à forma composicional, estética. Isso porque todo enunciado (e aqui se entende a obra literária como enunciado) é uma réplica dialógica numa cadeia de outros enunciados. Todo enunciado responde a outros e exige resposta de outros, sendo, dessa maneira, impossível se falar em esgotamento ou acabamento temático.

A distinção feita entre gêneros primários e secundários feita por Bakhtin tem na base da sua formulação o diálogo que ocorre dentro das esferas da comunicação. Nesse sentido, a comunicação verbal, base de todo enunciado e, logo, de todo gênero discursivo, é entendida como um processo de interação, em que tanto quem fala quanto quem escuta participa ativamente dessa interação, em sua qualidade de sujeito, na acepção bakhtiniana do termo.

Para entender os gêneros em sua ligação estreita com as esferas de atividade humana em que eles circulam, deve-se atentar ao contexto enunciativo, pois “[...] ‘enunciado’ e ‘discurso’ pressupõem a dinâmica dialógica da troca entre sujeitos discursivos no processo da comunicação [...]” (MACHADO, 2005, p. 157).

Assim, o contexto de publicação de uma obra tem relação direta com a circulação e a recepção desta pelo público leitor. *A insustentável leveza do ser* (2008) foi publicado pela primeira vez em 1982, originalmente em tcheco, o que tem relação intrínseca com o conteúdo do romance, que trata de temas filosóficos que estavam em voga na Europa Ocidental, onde morava o autor, e de questões histórica e socialmente caras à então Tchecoslováquia, onde se passa a maior parte do enredo do romance. O contexto de publicação e circulação da obra, sem dúvida influenciou a sua recepção, tendo em vista que o romance em questão veio a tornar-se célebre e hoje figura entre as obras mais conhecidas do autor.

O conceito de gênero para o Círculo parte exatamente da comunicação social cotidiana – do diálogo cotidiano; sendo esta a base para a constituição de todos os enunciados e,

portanto, de todos os seus tipos estáveis dentro das variadas esferas da comunicação; exatamente o que é negado pelos formalistas russos, pois estes opõem a linguagem poética à linguagem cotidiana, conforme Medviédev afirma em *O método formal nos estudos literários* (2012). Nesse sentido, deve-se ressaltar o caráter vivo da comunicação discursiva em seu papel constituinte dos gêneros – que estão sempre em mutação, já que “[...] a comunicação cotidiana está se constituindo ininterruptamente” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 154).

Um dos aspectos principais na constituição dos enunciados – que, em seu conjunto formam um todo relativamente estável (o gênero) – é a alternância de sujeitos discursivos e a interação entre eles. Esta interação, por sua vez, em seu contexto determina outras características inerentes ao gênero, pois

O tato discursivo possui um poder muito grande de geração de formas e de organização. Ele forma os enunciados cotidianos, determinando o estilo e os gêneros das apresentações discursivas. [...] Esse tato é determinado pelo conjunto de todas as relações mútuas e sociais dos falantes, pelo seu horizonte ideológico e, por fim, pela situação concreta da conversa (id., ibid., p. 154-155).

O que determina um enunciado, seu estilo e composição, vai além do próprio falante, com seus juízos de valor e visão de mundo e do sistema linguístico de que ele se utiliza. Um enunciado é determinado, além disso, por outros enunciados; pois um enunciado é, antes, uma resposta, no sentido de tomada de posição em face de outros enunciados. “O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado” (BAKHTIN, 2003, p. 298). Isso porque mesmo as ideias surgem de outras já existentes, e a verbalização destas não deixa fora de seu sentido os enunciados de outro(s), pois “[...] o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (id., ibid., p. 300). Além disso, todo enunciado também é responsivo, ou seja, espera a resposta de outro(s) e se constrói também a partir da recepção que tem em outro(s) e dessa resposta ainda por vir. Nas palavras de MEDVIÉDEV (2012, p. 152-3): “Qualquer enunciado é orientado para uma mensagem, para um ouvinte, para um leitor, em uma palavra, para outra pessoa, para uma determinada forma de comunicação social, qualquer que ela seja”.

A compreensão de um enunciado pelo(s) interlocutor(es) é um de seus traços constitutivos e também é mais ou menos determinada de acordo com o gênero, pois este determina a esfera em que esse enunciado circula e, conseqüentemente, quem será o seu

destinatário. A construção de um enunciado, com seu conteúdo, forma e estilo (também a escolha do gênero desse enunciado) leva em conta essa responsividade, pois a sua construção antecipa possíveis respostas a ele. Sendo assim, esse é um aspecto determinante dessa construção, pois “[...] o estilo também depende do tipo de relação existente entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal, ou seja, o ouvinte, o leitor, o interlocutor próximo e o imaginado (o real e o presumido), o discurso do outro etc.” (BRAIT, 2005, p. 89).

Essa relação dialógica, de interação entre falante, enunciado e interlocutor é constituinte não apenas do estilo do enunciado, mas dos gêneros discursivos como um todo; e a correta compreensão e o estudo dos gêneros sempre a levará em conta.

O *corpus* desta pesquisa, sendo um exemplar do gênero romanesco, é entendido como um enunciado – uma unidade da comunicação discursiva, pois a alternância de sujeitos do discurso a delimita, no sentido em que o enunciado é composto por três instâncias principais: autor, herói e leitor. E a obra também antecipa resposta de outras, pois ela “[...] é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 279). Dentro do romance-*corpus* desta pesquisa, temos a retomada de temas explicitados nas palavras-tema que o compõem. Os temas da leveza, do peso, da alma, do corpo, da força e da fraqueza são tomados do contexto da vida. Esses temas aparecem em enunciados distintos, separados no tempo e no espaço do romance em questão. E são eles, também, alvo de avaliação de parte do autor-criador, estabelecendo, assim, relações de diálogo com outros textos e discursos, que são refutadas ou reafirmadas nele.

Pensando nas relações constituintes dos gêneros e na sua formação ao longo da história e ainda na sua constituição verbal, deve-se sempre levar em conta seu caráter ideológico, dada a ligação recíproca entre linguagem e ideologia, considerando-se o caráter ideológico do signo. O estudo da literatura não pode ser desvinculado das superestruturas ideológicas que determinam o seu conteúdo (e também a sua forma), pois todos os campos de criação artística são campos de criação ideológica. Cada campo possui as suas formas e linguagens específicas de criação, de refração ideológica e é a partir dessas criações que se pode penetrar na superestrutura, pois as bases e as superestruturas se constituem num processo dialético-dialógico. Assim, a obra literária é reflexo e refração do mundo concreto e nela, em seu estilo, pode-se observar a forma como o autor-criador vê e valora o mundo.

As ideologias circundam a vida de maneira concreta, pois são materializadas nos signos, dentro da comunicação verbal. Mesmo os processos de criação individual se dão dentro da comunicação verbal e não podem ser compreendidos fora de um contexto social

maior que os englobe. Sendo assim, a criação ideológica não é um processo puramente interior, mas se materializa nas relações sociais, pois a ideologia “[...] não se situa dentro de nós, mas entre nós” (MEDIVIÉDEV, 2012, p. 49).

Dada a relação entre a subjetividade dos sujeitos e a intersubjetividade, ou seja, a constituição da subjetividade dos sujeitos a partir da intersubjetividade (do diálogo entre a ideologia do cotidiano e as esferas ideológicas), as esferas de atividade humana são o local de circulação das ideologias, devido à “[...] onipresença social da linguagem verbal e [...] [à] relação que as esferas ideológicas estabelecem com a ideologia do cotidiano [...]” (GRILLO, 2008, p. 138). As esferas de atividade, onde são produzidos os gêneros são, portanto, esferas da produção ideológica. Sendo assim, os gêneros refletem e refratam, necessariamente, a ideologia, pois não há enunciado neutro, isto é, livre de conteúdo ideológico.

No caso da literatura, o que acontece é que ela recebe influências de outras esferas ideológicas, ao mesmo tempo em que ajuda a construí-las, no processo de tomada de consciência por parte dos sujeitos a partir da compreensão dos enunciados. “A literatura ocupa um lugar importante nesse meio ideológico. [...] os gêneros literários bem consolidados enriquecem nosso discurso interior com os novos procedimentos de tomar consciência e compreender a realidade” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 198).

Dessa forma, a literatura ocupa um lugar específico no meio ideológico, funcionando como superestrutura ideológica, dada a sua maneira peculiar de refletir e refratar as demais esferas ideológicas. “Em geral, todo momento significativo do conteúdo é submetido a essa lei fundamental: por meio dela, a realidade já refratada ideologicamente toma forma artística” (id., ibid., p. 61), ou seja, a literatura, com suas formas específicas (artísticas – de gênero secundário) reflete a ideologia que, por sua vez, já foi refratada na realidade (no mundo concreto). Por isso, a literatura tem um papel ideológico autônomo e peculiar às suas formas específicas – separado dos outros horizontes ideológicos, ainda que influenciada por eles.

Os gêneros discursivos, assim, possuem dupla orientação na realidade. A primeira orientação é sua relação com a vida “[...] no que diz respeito a tempo, espaço e esfera ideológica a que o gênero se filia” (BRAIT, 2012, p. 15). Ou seja, é importante, no estudo dos gêneros, levar-se em conta o momento em que um enunciado é produzido e a sua relação com os sujeitos (tanto quem o produz quanto a quem ele se dirige), pois o enunciado estabelece interação entre eles. A orientação de uma obra em relação a seus receptores (leitores, ouvintes, etc.) faz com que ela entre em contato com a vida como meio social, pois a compreensão de uma obra por seu(s) interlocutor(es) se dá em determinadas circunstâncias da vida real, em determinado tempo e lugar.

Dessa forma, a obra entra em contato com as diversas esferas ideológicas, pois assim ela tem um lugar e faz parte da vida. Já a segunda orientação do gênero na realidade parte da sua interioridade, “[...] relacionada a formas, estruturas e conteúdo temático do enunciado em sua totalidade, fator que lhe permite ocupar um lugar na vida cotidiana, unindo-se ou aproximando-se de uma esfera ideológica” (id., *ibid.*, p. 15). Além disso,

[...] cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade, ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade, certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela (MEDVIÉDEV, 2012, p. 196).

Esses aspectos, dominados, selecionados e colocados de determinada forma dentro de uma obra dizem respeito à orientação temática do gênero na realidade, pois uma obra sempre trará certo ponto de vista, certa valoração sobre determinados aspectos do mundo concreto.

O tema de um enunciado está presente não apenas em sua concretude, mas ele vai além de sua materialidade linguística. Isso porque o enunciado como um todo – sua constituição linguística junto com o contexto extraverbal (que é, também, parte constituinte do enunciado) – assume uma posição discursiva sobre o tema.

O tema tem a ver com o enunciado também enquanto ato situado historicamente. Logo, o tema não pode ser separado do contexto da enunciação, nem de seus elementos linguísticos. O tema deve ser depreendido do todo do enunciado, ou seja, da junção de suas formas linguísticas e da situação da enunciação, levando-se em consideração as avaliações expressas nele e a sua orientação discursiva.

O tema também possui ligação com a dupla orientação do gênero na realidade, pois a forma e conteúdo de um enunciado são elementos constituintes um do outro – não podem ser separados nem pensados independentemente. Sendo assim, a dupla orientação do gênero na realidade acaba por transformar-se numa única, pois elas são interdependentes entre si: “[...] assim, entre a primeira e a segunda orientação da obra na realidade (orientação imediata a partir de fora e temática a partir de dentro), estabelece-se uma ligação e uma interdependência indissolúveis” (id., *ibid.*, p. 197), pois a unidade temática da obra depende da sua orientação no espaço-tempo e para seus interlocutores, sendo que o processo inverso também ocorre.

Do conteúdo de um enunciado pode-se depreender seu tema, junto com as reflexões e refrações das diversas ideologias presentes nele, além do estilo do criador do enunciado. Contudo, deve-se ter sempre em mente que conteúdo, forma e estilo são elementos interligados e interconstituintes, pois “[...] não existe conteúdo sem forma, como também não

existe forma sem conteúdo. A avaliação social é aquele denominador comum ao qual de reduzem o conteúdo e a forma em cada elemento da construção” (id., ibid., p. 206). Além disso, o que faz uma obra ter sentido interno é a ligação não mecânica de todos os seus elementos construtivos, unidos artisticamente e que entram em contato com a realidade extra-artística por meio de suas relações de gênero com a(s) esfera(s) ideológicas, pois a forma arquitetônica de uma obra é necessariamente dialógica (cf. SOBRAL, 2010, p. 69).

A forma composicional da obra estética diz respeito à materialidade do texto, enquanto a forma arquitetônica é a forma de organização dessa materialidade. A forma arquitetônica trabalha a forma composicional levando em conta suas relações avaliativas com o interlocutor e com o tema. Pensando em *A insustentável leveza do ser* (2008), a forma arquitetônica do romance é notadamente dialógica. Ele é dividido em sete partes, as quais se intercalam e remetem umas às outras, retomando os temas, as ideias e as narrações presentes nelas. Além disso, a ambiguidade presente nos temas penetra também na forma composicional do romance, sendo esta característica enriquecedora de sua compreensão. Tal ambiguidade se nota tanto no conteúdo (no tema) quanto no estilo do romance, sendo o discurso do narrador um exemplo disso, conforme explicado e analisado no capítulo 3.

Dentro do estudo dos gêneros discursivos, o estudo do estilo, na perspectiva bakhtiniana, além da estreita relação com o diálogo, relaciona-se também com a vida e a linguagem como meio de representação e inserção dos sujeitos no mundo, dado que “[...] a ideia de estilo, longe de se esgotar na autenticidade de um indivíduo, inscreve-se na língua e nos seus usos historicamente situados” (BRAIT, 2005, p. 83). Sendo assim, o estilo, além de individual, é também social – diz respeito aos sujeitos participantes de um tempo historicamente situado. Dessa forma, o discurso do outro também faz parte do estilo individual, pois ele é apreendido pelo autor-criador e atualizado na obra estética.

Mas, isso não exclui a existência do estilo individual, pois o estilo mostra a relação do autor com a língua e a forma com que ela é utilizada por esse sujeito. O estilo individual pode ser entendido como parte da ética do autor-criador, ou seja, “[...] o estilo artístico não trabalha com palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida, podendo, portanto, o estilo ser definido como o conjunto de procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo” (id., ibid., p. 87).

O estilo de um enunciado é “[...] a relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do enunciado” (BAKHTIN, 2003, p. 289). Além disso, o estilo é uma característica inerente a todo enunciado, pois não existe enunciado neutro. Nesse sentido, é a escolha de determinada palavra e sua entonação dada pelo falante

que determinará o seu sentido, também ideologicamente. A palavra, isoladamente, não possui juízo de valor, mas a sua inserção em determinado enunciado determinará sua valoração. Assim são pensadas as palavras-tema sobre as quais o romance de Kundera é construído: inseridas em seu contexto enunciativo, onde são objeto de valoração da parte da voz autoral.

Levando-se em conta as considerações acerca dos gêneros discursivos conforme pensados pelo Círculo, a análise do romance *A insustentável leveza do ser* (2008) permite obter uma melhor compreensão de sua arquitetura e, com isso, o estudo do funcionamento do gênero romanesco, sempre em suas relações dialógicas constitutivas.

2 Um esboço do contexto de produção e publicação da obra

A insustentável leveza do ser foi publicado em 1982, sob o título, em tcheco, de “*Nesnesitelná Lokkosr Bytí*”. Não se encontram muitas informações que possibilitem afirmar com precisão a data em que o romance foi escrito, mas pode-se inferir que isso ocorreu entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1980, dado que os fatos históricos relatados no livro ocorreram na então Tchecoslováquia nesse período, como, por exemplo, a ocupação do país pela URSS e a Primavera de Praga.

Vale ressaltar que é difícil a tarefa de se discorrer acerca da história da Tchecoslováquia sem que se faça um panorama que abranja mais de um período dela, dado este país ter sido diversas vezes ocupado e, posteriormente, dividido.

Este capítulo apresenta um breve esboço do momento histórico em que o livro foi publicado, em termos mundiais e locais (sendo os últimos referentes à Tchecoslováquia, onde se passa a maior parte do enredo do romance). Justifica-se a escolha de tratar-se especialmente da história do país em questão dado o romance inserir-se em sua História, semiotizando-a e agregando a ela valores diversos aos do regime que o oprimia na época tratada. Além disso, o fato de o romance haver sido publicado originalmente em tcheco, e não em francês (já que o autor residia, na época da publicação, na França⁴, fazendo, assim, parte de uma realidade diversa daquela do romance), revela a intrínseca relação estabelecida, no romance, com a Tchecoslováquia e as questões sócio-históricas que o circundam.

2.1 O mundo entre os anos 1960 e o final dos anos 1980

Entre os anos de 1960 e 1980, o mundo vivia a tensão da Guerra Fria, caracterizada pelo constante conflito entre os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, duas superpotências mundiais recém saídas da II Guerra Mundial.

Segundo HOBBSAWN (1995, p. 225), até meados da década de 1970, esse conflito era brando, agravando-se, nesse período, quando o sistema internacional entrou em crise política e econômica:

[...] o sistema internacional pré-guerra desmoronara, deixando os EUA diante de uma URSS enormemente fortalecida em amplos trechos da Europa e em outros espaços ainda maiores do mundo não europeu, cujo futuro

⁴ Informação disponível em <http://kundera.net/?page_id=6>. Acesso em 09.Jan.2014.

político parecia bastante incerto — a não ser pelo fato de que qualquer coisa que acontecesse nesse mundo explosivo e instável tinha maior probabilidade de enfraquecer o capitalismo e os EUA, e de fortalecer o poder que passara a existir pela e para a revolução (id., *ibid.*, p. 228).

A URSS, consciente da precariedade e insegurança de sua posição, via-se diante do poder mundial dos EUA, conscientes da precariedade e insegurança da Europa Central e Ocidental e do futuro incerto de grande parte da Ásia (id., *ibid.*, p. 230).

Vale ressaltar que o domínio da URSS abrangia toda a Europa Oriental, incluindo, aí, a Tchecoslováquia, de que a situação será tratada a seguir.

2.2 A Tchecoslováquia entre os anos 1960 e o final dos anos 1980

A Tchecoslováquia, país dissolvido em 1993 para dar origem à Eslováquia e à República Tcheca, teve seu território ocupado durante a II Guerra Mundial, pouco antes de ser absorvido pelo domínio da URSS no final da década de 1940. Desde então e até os meados dos anos 1980, o país viveu sob regime ditatorial, na qualidade de país-satélite da União Soviética. Esse foi um dos países em que, segundo HOBBSAWN (1995, p. 364), o regime político era o “socialismo realmente existente” ou “socialismo real”, e também, “a região cujos sistemas econômicos e sociais, assim como os regimes políticos, desmoronaram totalmente na Europa quando a década de 1980 deu lugar a de 1990”.

Os sistemas políticos socialistas, então,

Baseavam-se num partido único fortemente hierárquico e autoritário, que monopolizava o poder do Estado — na verdade, às vezes praticamente substituía o Estado —, operando uma economia centralmente planejada e (pelo menos em teoria) impondo uma única ideologia marxista-leninista compulsória aos habitantes do país. A segregação ou auto-segregação do “campo socialista” (como a terminologia soviética passou a chama-lo em fins da década de 1940) foi desmoronando aos poucos nas décadas de 1970 e 1980 (id., *ibid.*, p. 365).

A Tchecoslováquia fugia, de certo modo, ao padrão dos países absorvidos pela URSS, que em sua maioria possuíam economias atrasadas e eram essencialmente agrários. Entretanto, o governo do país seguiu os projetos de construção econômica soviética.

Seguindo o modelo de economia centralizada, comandada pelo Estado, em termos políticos também se tinha o comando do Estado como supremo, situação na qual os comandantes “[...] impunham um modo cada vez mais autoritário de governo a (e dentro de)

um partido comprometido com qualquer ação que fosse (ou parecesse ser) necessária para manter o frágil e acossado poder soviético” (id., ibid., p. 377), situação que chegou ao extremo em que os cidadãos eram extremamente controlados pelo partido que governava.

Após a morte de Stalin, que governada a URSS com mão de ferro e tinha atitudes extremas, a Tchecoslováquia, até então inerte, começou um processo de abertura política, proposto pelo então secretário geral de estado Alexander Dubcek, que culminou, em 1968, na Primavera de Praga – um momento de manifestações vindas dos cidadãos tchecos, com forte influência do movimento estudantil, em favor da liberdade econômica e política, num país que até então havia sido fortemente reprimido pelo regime stalinista. Foi então que a URSS interveio militarmente no país, a fim de reestabelecer a “ordem”. Segundo HOBBSAWN,

Isso revelou ser o virtual fim do movimento comunista centrado em Moscou, já rachado pela crise de 1956. Contudo, manteve o bloco soviético unido por mais vinte anos, mas daí em diante só pela ameaça de intervenção militar soviética. Nos últimos vinte anos da União Soviética, mesmo a liderança de partidos comunistas governantes parece ter perdido qualquer crença real no que fazia. (ibid., p. 388-9)

Nas décadas de 1970 e 1980, o regime soviético, não somente na Tchecoslováquia, mas como um todo, começou a desmoronar. Esse processo teve início com a crise econômica vinda, inicialmente de uma crise de energia, que acarretou grande escassez de alimentos e bens, e depois, política. Esse processo viria a culminar com o fim da URSS em 1990.

Após a intervenção do exército soviético em Praga, o país voltou à inércia e entrou em um momento de estagnação econômica e política, muito embora, paradoxalmente, a repressão vinda das bases do partido tenha se tornado mais branda.

No início dos anos 1980, Gorbachev assumiu o poder na URSS, propondo reformas políticas e econômicas (a *glasnost* e a *perestroika*). Esse foi um momento de fermentação cultural entre a elite intelectual soviética, que, impulsionada pelas propostas de Gorbachev, propunha críticas ao sistema, mesmo que o povo tenha se mantido inerte.

Em 1989, na Tchecoslováquia e em outros países da Europa Oriental, após diversas manifestações populares, o Partido Comunista abdicou do poder; de maneira pacífica, embora o próprio governo do país fosse “linha-dura”. Entretanto, mesmo sob regimes repressores, as artes, na Europa Oriental como um todo, floresceram nessa época. O Estado, mesmo, subsidiava a produção cultural naquela época. Segundo HOBBSAWN (ibid., p. 488),

Por outro lado, a criatividade floresceu sob os regimes comunistas da Europa Oriental, pelo menos assim que se relaxava mesmo que levemente a ortodoxia, como aconteceu durante a desestalinização. [...] Até o colapso do comunismo, que também implicou o colapso dos mecanismos de produção cultural desses países, mesmo a revivescência da repressão (após 1968 na Tchecoslováquia, após 1980 na Polónia) não deteve essa produção.

Sendo assim, mesmo sob um regime repressor, as artes ganharam força na Europa Oriental como um todo. Mesmo o romance tomado como objeto de pesquisa aqui foi produzido sob as condições descritas acima.

3 Descrição do *corpus* e análise dos resultados

Neste capítulo, tem-se a descrição conjunta à análise do *corpus*, tanto dos capítulos propostos como constituintes do objeto de pesquisa, quanto das palavras-tema que os orientam. Ressalta-se que esta divisão foi feita com fins meramente didáticos, sendo a compreensão do todo do romance, segundo os temas da leveza e do peso, da alma e do corpo e da força e da fraqueza, o objetivo principal que orienta esta pesquisa.

3.1 Análise dos capítulos constituintes do *corpus*

Aqui, iniciam-se as análises, mescladas à descrição, do *corpus* de pesquisa. Primeiramente, algumas considerações introdutórias se fazem necessárias, a fim de que se inicie a compreensão dos capítulos selecionados já citados, sem que se deixe de considerá-los parte de um todo maior, uma arquitetura. A seguir, tem-se as análises dos capítulos propriamente ditos, bem como uma análise global das palavras-tema do romance.

3.1.1 Considerações iniciais

As análises dos capítulos selecionados para compor o *corpus* desta pesquisa centram-se, além do próprio enredo do romance e das digressões nele presentes, sobre o olhar do narrador (que caracteriza-se como narrador onisciente em terceira pessoa), dado todo o desenvolvimento da trama romanesca ser pautado por ele. Sendo assim, a figura do narrador desempenha importante papel, tanto na arquitetura quanto no enredo do romance, já que ele por vezes se coloca como primeira pessoa e expressa opiniões e julgamentos explicitamente, sem que, contudo, participe do que narra.

Os discursos indireto (em que o narrador conta indiretamente as falas das personagens) e indireto livre (em que a voz do narrador se funde à voz interior das personagens) são recorrentes, ficando, assim, o discurso direto (a transcrição mesma da fala das personagens) relevado a um segundo plano, sendo que este aparece poucas vezes no decorrer tanto do romance como um todo quanto dos capítulos específicos tomados aqui como objeto de análise. Assim, a subjetividade do sujeito que narra é colocada em questão, já que não se dispõe de um segundo olhar dentro do discurso romanesco.

O narrador do romance de Kundera, dessa forma, se coloca diretamente como sujeito enunciador. Tudo o que é narrado fica submetido a esse olhar. Daí as análises contidas aqui se voltarem também para ele, que constrói o discurso romanesco a partir da sua subjetividade.

Ressalta-se, ainda, que segundo a perspectiva teórica que orienta esta pesquisa, a figura do narrador (assim como a do autor-criador) não se confunde com a figura do autor-pessoa, Milan Kundera, por mais que, por diversas vezes, o primeiro se caracterize como “eu” no enunciado romanesco. Tal estratégia narrativa revela o direcionamento à verossimilhança, pois ao agregar valores subjetivos ao seu discurso, e leva à aproximação entre narrador e leitor, ficando assim instaurada entre estes uma relação de proximidade.

3.1.2 Primeira parte: A leveza e o peso

O ordem em que os capítulos são apresentados no romance de Kundera será seguida, também, para as análises dos capítulos selecionados, pois parte-se do pressuposto de que todo elemento constituinte do romance é imprescindível à sua compreensão. A primeira parte do romance, *A leveza e o peso*, apresenta ao leitor, conforme já ressaltado, a personagem Tomas, ligando-a aos conflitos existenciais relacionados à dualidade dicotômica principal do romance: a leveza e o peso, que será, aqui, objeto de reflexão.

3.1.2.1 Capítulo 1

O primeiro capítulo da primeira parte do romance constitui-se em uma digressão filosófica acerca da vida que não se repete. Para isso, é introduzida a ideia do Eterno Retorno, encontrado na obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Segundo tal ideia, se a vida se repetisse infinitas vezes e eternamente, da exata maneira como é vivida, não só ela como cada decisão tomada em seu curso seria pesadíssima, funcionando, então, o retorno como “o maior dos pesos” (Cf. NIETZSCHE, 2001).

O mito do eterno retorno afirma, por negação, que a vida que desaparece de uma vez por todas, que não volta mais, é semelhante a uma sombra, não tem peso, está morta por antecipação, e por mais atroz, mais bela, mais esplêndida que seja, essa atrocidade, essa beleza, esse esplendor não têm o menor sentido. Essa vida é tão importante quanto uma guerra entre dois reinos africanos do século XIV, que não alterou em nada a face do mundo, embora trezentos mil negros tenham encontrado nela a morte depois de suplícios indescritíveis.

Será que essa guerra entre dois reinos africanos do século XIV se modifica pelo fato de se repetir um número incalculável de vezes no eterno retorno?
Sim: ela se tornará um bloco que se forma e perdura, e sua brutalidade não terá remissão (KUNDERA, 2008, p. 9).

Conforme o trecho acima, então, no mundo do Eterno Retorno, a vida é como um bloco pesado e as ações e decisões tomadas no seu percurso, de antemão, não possuem perdão, já que não serão, nunca, esquecidas. Tal ideia é reforçada pela voz narradora por paralelos que remetem à Historiografia, como a referência à Revolução Francesa, que, segundo ela, se fosse repetida incontáveis vezes, não pareceria tão gloriosa, pois seus anos sangrentos viriam sempre à tona e não seriam, portanto, perdoados.

O mito do Eterno Retorno insere-se no “[...] debate sobre a dissipação de energia e sobre a morte térmica do universo, que se abre após a descoberta dos dois princípios da termodinâmica e que forma o quadro teórico onde, na época moderna, se renova o conflito entre a concepção linear e a concepção circular do tempo” (D’IORIO, 2006, p. 77). Sendo assim, essa ideia nietzschiana, chamada aqui de “mito” em acepção à concepção do termo segundo a qual os mitos são maneiras concebidas para se explicar o mundo, faz parte do debate sobre a cosmologia que vigorava no contexto descrito acima. Contudo, segundo D’Iorio (ibid., p. 74), não obstante tal doutrina ter sido considerada pelo próprio Nietzsche como o ponto em que culminava toda a sua filosofia, ela não foi explicada por ele, ficando a(s) sua(s) interpretação(ões) relevada(s) aos estudos posteriores sobre a mesma.

O que se pode afirmar a partir da leitura da ideia em questão é que ela afirma um tempo cíclico, circular, em que tudo volta, o que contrasta com a ideia presente no romance de Kundera (e, em especial, neste capítulo), segundo a qual o Eterno Retorno é uma ideia “insensata” (Cf. KUNDERA, 2008, p.9), um mito (termo que também pode se referir à ideia de algo falso, de uma inverdade), uma vez que o romance em questão afirma uma concepção de tempo linear, isto é, que possui um começo e um fim e em que nada se repete.

Digamos, portanto, que a ideia do eterno retorno designa uma perspectiva em que as coisas não parecem ser como nós as conhecemos: elas aparecem para nós sem a circunstância atenuante da sua fugacidade. Com efeito, essa circunstância atenuante nos impede de pronunciar qualquer veredicto. Como condenar o que é efêmero? As nuvens alaranjadas do crepúsculo douram todas as coisas com o encanto da nostalgia [...] (KUNDERA, 2008, p. 10).

Já que o eterno retorno não existe e a vida é vivida apenas uma vez, ela se torna efêmera e não se pode condená-la. A memória, ou mesmo a morte – que no trecho acima remete à ideia de crepúsculo – seria, portanto, essa circunstância atenuante, que faz com que a

vida seja leve, isto é, o fato de a vida seguir uma linearidade faz com que o que foi ou é vivido ao longo dela receba tons de fugacidade e leveza.

Um dos pilares sobre o qual é construída a “insustentável leveza do ser”, centrada sobre a oposição e a inversão dos sentidos da leveza e do peso, é a ideia segundo a qual o Eterno Retorno não existe, daí a vida ser leve (sem que, contudo, tal leveza seja desprovida de certo peso). O narrador, ao introduzir o mito do eterno retorno, expressa, de maneira subjetiva, o seu julgamento acerca dele, notadamente no trecho que segue: “O que significa esse mito *insensato*?” (id., *ibid.*, p. 9, grifo nosso).

Ao agregar tal valor – negativo – à ideia proposta por Nietzsche, logo no primeiro parágrafo do romance, já é revelado posicionamento discursivo do narrador. Assim, as reflexões que seguem, que foram tratadas acima, são apenas o desenvolvimento deste posicionamento, bem como os acontecimentos narrados no romance constituem a explanação, ou ainda a confirmação desta tese, expressa logo nos primeiros capítulos do romance.

As marcas de subjetividade do narrador surgem novamente ao final deste mesmo capítulo, em que ele se coloca como primeira pessoa, estabelecendo uma relação de empatia com o leitor, conforme segue:

Não faz muito tempo, surpreendi-me experimentando uma sensação incrível: folheando um livro sobre Hitler, *fiquei emocionado* com algumas fotos dele; lembrava-me o tempo de minha infância; eu a vivi durante a guerra; diversos membros de minha família foram mortos nos campos de concentração nazistas; mas o que era a sua morte diante dessa fotografia de Hitler que me lembrava um tempo passado da minha vida, um tempo que não voltaria mais? (id., *ibid.*, p. 10, grifo nosso).

Expondo tal experiência, o narrador exemplifica e justifica a ideia de que, na vida em que o Eterno Retorno não existe, dada a sua efemeridade, tudo é permitido e perdoado de antemão, sugerindo que os atos praticados ao longo dessa vida são isentos de responsabilidade. Paradoxalmente, tal ideia, cara à construção da “insustentável leveza do ser”, conforme tratado na análise do capítulo seguinte, recebe outras nuances, uma das quais tem a responsabilidade como condição inerente à inversão da leveza em peso.

3.1.2.2 Capítulo 2

O segundo capítulo desta parte continua a digressão do anterior. Aqui, é introduzida uma segunda ideia que ajuda a compor a “insustentável leveza do ser”.

Somada à ideia de que “No mundo do eterno retorno, cada gesto carrega o peso de uma responsabilidade insustentável” (KUNDERA, 2008, p. 10), surge uma indagação: “será mesmo atroz o peso e bela a leveza?” (id., ibid., p. 10).

O peso, aqui, associa-se à ideia de fardo, em sua acepção denotativa, referindo-se, portanto, não à mera ideia de um “pacote”, mas de algo difícil de se carregar, devido a seu peso (Cf. a definição de “fardo” no minidicionário Aurélio, 2010). No discurso romanesco, a ideia do “mais pesado dos fardos”, que oprime o ser humano, é comparado às relações amorosas, na poesia, em que a mulher deseja receber o corpo do homem – que funcionaria como fardo, na acepção aqui atribuída à palavra. Assim, as ideias de prazer e de realização são associadas ao peso. Este, nesse sentido, seria algo que o ser humano busca ao longo da vida, sendo o que a torna verdadeira, pois “Quanto mais pesado é o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais real e verdadeira ela é” (KUNDERA, 2008, p. 11).

Uma vida sem peso – a vida que, segundo a digressão presente no primeiro capítulo, não se repete – seria, portanto desprovida dessa fardo paradoxalmente prazeroso e, sem ter o que lhe oprimir, tornar-se-ia leve e se distanciaria da terra, passando a ser irreal.

Aqui, é introduzido o diálogo com o pensamento de Parmênides:

O que escolher, então? O peso ou a leveza?

Foi a pergunta que Parmênides fez a si mesmo no século VI antes de Cristo. Segundo ele, o universo está dividido em pares de contrários: a luz/a escuridão; o grosso/o fino; o quente/o frio; o ser/o não-ser. Ele considerava que um dos pólos da contradição é positivo (o claro, o quente, o fino, o ser), o outro, negativo. Essa divisão em pólos positivo e negativo pode nos parecer de uma facilidade pueril. Exceto em um dos casos: o que é positivo, o peso ou a leveza?

Parmênides respondia: o leve é positivo, o pesado é negativo (id., ibid., p. 11).

Parmênides insere-se, no contexto dos filósofos pré-socráticos, na Escola Eleata.

O pensamento parmenidiano inaugura, além da lógica e da ontologia (o pensamento sobre ou o estudo do ser),

[...] dois princípios lógicos fundamentais de todo o pensamento: o princípio de identidade – o ser é o ser –, e o princípio de não contradição – se o ser é, o seu contrário, o não ser, não é. Em outros termos, se o ser é e pode ser pensado e dito, então o ser é ele mesmo, idêntico a si mesmo e será impossível que seu negativo, o nada ou não ser, também seja e também possa ser pensado e dito (CHAUÍ, 2002, p. 90).

Como é possível notar, as formulações de Parmênides, uma vez que afirmam a unidade imóvel do ser (entendido como as coisas pensáveis e dizíveis), são impensáveis no mundo moderno, em que as certezas foram substituídas pela dúvida constante e pela ambiguidade, que por sua vez são refutadas pelo filósofo.

Segundo Chauí (id., ibid., p. 102), o pensamento permenidiano “[...] significa a exigência racional de expulsar o devir e a mudança, o movimento e a multiplicidade [...]”, o que vai contra o que é afirmado no romance de Kundera, em que leveza e peso, alma e corpo, força e fraqueza são partes de um todo sempre em movimento, em constante mudança, pares de contrários que não se excluem mutuamente mas, pelo contrário, afirmam seus opostos como partes de um todo e em que não há espaços para certezas e imobilidade, mas apenas para dúvidas e para o movimento constante entre pares de contrários.

A classificação, feita por Parmênides, da leveza como positiva e do peso como negativo à qual o narrador faz referência, parece-lhe “de uma facilidade pueril”. Tal julgamento assim expresso dá margem à refutação do pensamento do pré-socrático, aqui visto como hermético e impossível num mundo ambíguo e incerto. O capítulo termina, deste modo, com a indagação acerca de tal classificação. Afinal, Parmênides “Teria ou não teria razão? A questão é essa. Só uma coisa é certa. A contradição leve/pesado é a mais misteriosa e a mais ambígua de todas as contradições” (KUNDERA, 2008, p. 11).

Dessa afirmação, subentende-se que a relação entre a leveza e o peso em suas qualidades de instâncias contrárias e ambíguas pode ser invertida, passando o leve a ser negativo e o pesado, positivo, inversão impossível para Parmênides, mas bem possível num mundo onde ser e não ser podem ser, ambos, pensados e ditos.

3.1.2.3 Capítulo 9

Este capítulo se inicia com uma digressão a respeito dos diversos sentidos que a palavra “compaixão” pode ter, dependendo da língua em que se enuncia. O narrador compara os sentidos que a palavra possui em diversas línguas, entre elas as românicas e as germânicas.

Segundo ele, nas línguas derivadas do latim, a palavra “compaixão” possui um sentido pejorativo, dado que “*passio*” significa “sofrimento”; enquanto que nas línguas germânicas, a palavra possui o significado equivalente a “sentimento”, o que a leva a ter um sentido diverso nestas, não pejorativo, como o que a palavra possui nas línguas românicas.

Assim, nas línguas românicas, a palavra “compaixão” “[...] em geral inspira desconfiança; designa um sentimento considerado de segunda ordem que não tem muito a ver com o amor. Amar alguém por compaixão não é amar de verdade” (KUNDERA, 2008, p. 25); enquanto que em alemão, tcheco, polonês e em sueco, “A força secreta de sua etimologia banha a palavra noutra luz e lhe dá um sentido mais amplo: ter compaixão (co-sentimento) é poder viver com esse alguém sua infelicidade, mas é também sentir com esse alguém qualquer outra emoção [...]” (id., ibid., p. 25).

Tal reflexão surge quando é apresentado ao leitor um momento perturbado do relacionamento entre as personagens Tomas e Tereza: após algum tempo juntos, o ciúme dela se tornara uma constante. Ela sabia das infidelidades de Tomas, pois mexia em sua correspondência às escondidas e lia as cartas trocadas entre ele e Sabina, uma de suas amantes. Tomas, contudo, mesmo sabendo que Tereza lia sua correspondência particular, não a mandou embora, atitude que lhe era muito atípica, já que “Se alguma outra mulher tivesse feito isso com ele, nunca mais ele teria lhe dirigido a palavra” (id., ibid., p. 26).

A voz do narrador explica a atitude de Tomas com a compaixão. Ele era incapaz de mandar Tereza embora pois a amava com esse sentimento.

Aquele que não possui o dom *diabólico* da compaixão (co-sentimento) só pode condenar friamente o comportamento de Tereza [...]. Mas como a compaixão se tornara o destino (ou a *maldição*) de Tomas, parecia-lhe que era ele mesmo que tinha se ajoelhado em frente à gaveta de sua escrivaninha e que não conseguia tirar os olhos das frases escritas pela mão de Sabina. Compreendia Tereza, e não somente era incapaz de lhe querer mal, como a amava ainda mais (id., ibid., p. 26, grifo nosso).

Como se pode notar no trecho acima, a compaixão por Tereza havia se tornado o destino e a maldição de Tomas. Ora, se a compaixão é o “sentimento supremo” (id., ibid., p. 25) nas línguas germânicas, o que leva o narrador a afirmar que o “dom *diabólico* da compaixão” havia se tornado a maldição de Tomas? Tal valoração negativa, conotada à compaixão pela voz narradora vem de encontro ao sentido que a palavra possui nas línguas românicas, de um sentimento que pouco se parece com o amor.

Assim, é possível afirmar que a compaixão que levou Tomas a amar Tereza se aproxima mais do sentido que palavra possui em português, por exemplo, do que o que ela possui em tcheco (língua original de publicação do romance). Isso leva a reflexões acerca do relacionamento das personagens, que se funda na oposição e na diferença entre os dois, sempre mediadas pela avaliação do narrador. Essas diferenças fazem com que as personagens

formem um par de contrários que se completam mutuamente, tal qual explicitado na análise das palavras-tema do romance presentes neste Relatório.

3.1.2.4 Capítulo 16

Em contraponto à digressão presente no capítulo 2, que introduz o pensamento de Parmênides ao diálogo que constitui as bases da relação entre a leveza e o peso, a digressão presente neste capítulo fala sobre o quarto quarteto do opus 135 de Beethoven (*Der schwer gefasste Entschluß: Grave ma non troppo tratto. Allegro.*⁵ – que, em tradução livre, significa: “a pesada decisão foi tomada”).

Na música de Beethoven, segundo a voz narradora, “a decisão gravemente pesada está associada à voz do Destino (“*Es muß sein!*”), já que “[...] o peso, a necessidade e o valor são três noções intrinsecamente ligadas: só é grave aquilo que é necessário, só tem valor aquilo que pesa” (KUNDERA, 2008, p. 38). A decisão gravemente pesada, assim, é cada decisão que é tomada ao longo da vida, já que não se pode escapar à responsabilidade pelos atos cometidos. A ideia da responsabilidade é reforçada, no discurso do narrador, devido ao fato de, segundo ele, a grandeza do ser humano estar relacionada ao peso: “[...] para nós, o que faz a grandeza do homem é ele *carregar* seu destino [...]” (id., *ibid.*, p. 38, grifo nosso).

Assim, Beethoven, associa o peso a um valor positivo: a grandeza. As decisões tomadas ao longo da vida, então, estariam associadas à voz do destino, algo maior que a própria vida e que não cabe ao homem controlar.

Tomas, neste capítulo, após ter se mudado para Zurique com Tereza e ela ter voltado sozinha para Praga, cruza as fronteiras tchecas novamente para ficar ao lado dela. “Tomas se dirigia para a fronteira suíça e *imagino* que Beethoven em pessoa, triste e cabeludo, regia a banda do corpo de bombeiros local, que tocava para suas despedidas na fronteira uma marcha intitulada ‘*Es muß sein!*’” (id., *ibid.*, p. 38, grifo nosso).

A marcha com ar fúnebre que, imagina o narrador, tocava enquanto Tomas voltava para Praga, tem o título de “Tem que ser assim!” e remete à voz do destino. O verbo modal “*müssen*” (que também pode ser grafado como “*müßen*”), em alemão, designa algo que deve ser feito. Esse verbo vem, no título da marcha, acompanhado por “*sein*”, que equivale, em português, ao verbo “ser”. Isso denota ao mantra que rege a volta de Tomas a Praga o sentido de um imperativo, uma ordem que deve ser obedecida.

⁵ Informação disponível em <<http://www.classicalarchives.com/work/4433.html#tvf=tracks&tv=about>>. Acesso em 17.Out.2013.

Tomas, ao voltar para Praga, obedecia a um imperativo, a algo que escapava de seu controle. Voltar para lá significava, então, voltar para Tereza, reatar seu relacionamento com ela. Tal decisão não poderia ser desfeita, dada a complicada situação política em que o país se encontrava, de ocupação pela URSS, no contexto da Guerra Fria. A decisão de voltar para lá era “gravemente pesada”, uma decisão que desencadearia consequências que não podiam ser previstas mas que, contudo, eram definitivas.

O ar fúnebre e sombrio de sua volta é reforçado no trecho que segue, em que um soldado trajando preto – que pode ser associado, nesse contexto, ao luto – controlava o tráfego e, portanto, também controlava a personagem.

Mais tarde, depois de ter cruzado a fronteira tcheca, encontrou-se cara a cara com uma coluna de tanques russos. Foi obrigado a parar o carro num cruzamento e esperar cerca de meia hora até que passassem. Um *tenebroso* tripulante dos tanques, *vestido de preto*, postara-se no cruzamento e dirigia o tráfego como se todas as estradas da Boêmia pertencessem somente a ele (id., *ibid.*, p. 38, grifo nosso).

A volta de Tomas para Praga, assim, possui ares lúgubres, agourentos. Isso é reforçado pelas dúvidas que o acometem no trecho seguinte: “‘Tem que ser assim’, Tomas repetia para si mesmo, mas logo começou a ter dúvidas: teria mesmo que ser assim?” (id., *ibid.*, p. 38).

No trecho que segue, nota-se que as reflexões do narrador se fundem à fala de Tomas, configurando o que é chamado aqui discurso indireto livre:

Sim, teria sido insuportável ficar em Zurique e imaginar Tereza sozinha em Praga.

Mas quanto tempo ficaria *atormentado pela compaixão*? Toda a vida? Um ano inteiro? Um mês? Ou só uma semana?

Como podia saber? Como podia verificar?

Em trabalhos práticos de física, qualquer aluno pode fazer experimentos para verificar a exatidão de uma hipótese científica. Mas o homem, por ter apenas uma vida, não tem nenhuma possibilidade de verificar a hipótese por meio de experimentos, por isso não saberá nunca se errou ou acertou ao obedecer seu sentimento (id., *ibid.*, p. 38-39, grifo nosso).

A compaixão sobre a qual se funda o amor de Tomas por Tereza é mostrada aqui, marcadamente pela voz do narrador, como um tormento – o que reforça o sentido pejorativo atribuído à compaixão no capítulo 9. Teria ele tomado a decisão certa ao seguir, então, seu sentimento – sua compaixão? É velado ao homem saber o acerto ou o erro de suas decisões, já que o Eterno Retorno não existe e se vive apenas uma vez.

Ao seguir seu sentimento, Tomas tomou uma decisão da qual só poderá saber as consequências ao vivê-las de fato. Não há meio de fugir dessa responsabilidade. Sua atitude, contudo, é motivo de reprovação para o narrador, o que pode ser notado nas marcas textuais do discurso indireto livre, de maneira proeminente no trecho grifado acima.

Ao chegar em Praga e ficar face a face com Tereza, o desejo de Tomas de estar ali “[...] desaparecera por completo. Estavam um diante do outro no meio de uma planície coberta de neve e os dois tremiam de frio” (id., *ibid.*, p. 39).

O esmorecer do desejo da personagem foi, assim, antecipado pelo narrador quando ele, ressalta-se, imaginou, que a marcha fúnebre do “Tem que ser assim!” era regida por um Beethoven triste e cabeludo no momento em que Tomas se dirigia a Praga.

Tal cena, contudo, não foi revelada a Tomas ou vivida por ele, mas apenas imaginada pelo narrador, que a compartilhou com o leitor. Fica, portanto, a valoração negativa dada, no discurso narrador, à atitude de Tomas. Sua volta a Praga era a inversão do positivo – a leveza proporcionada pela liberdade que Tomas sentiu ao viver por algum tempo sem Tereza – em negativo – o peso que seu relacionamento com ela lhe impunha.

Novamente, aqui, a nota-se a ambiguidade inerente à questão da leveza e do peso e como tais instâncias são separados por um fio tênue, sendo que elas podem ter seus sentidos facilmente invertidos.

3.1.3 Segunda parte: A alma e o corpo

Nesta parte do romance, o leitor é levado aos conflitos de Tereza, personagem que já foi introduzida no romance e que, aqui, começa a apresentar maior densidade e nuances diferentes das já vistas, que vem a constituir a base sobre a qual as reflexões acerca da alma e do corpo são construídas pelo narrador.

3.1.3.1 Capítulo 2

O capítulo 2 da segunda parte do romance introduz a personagem Tereza, que “[...] nasceu [...] de uma situação que revela brutalmente a inconciliável dualidade entre o corpo e a alma, essa fundamental experiência humana” (KUNDERA, 2008, p. 43). A dualidade existente entre a alma e o corpo, assim, é o conflito principal da personagem, que é vivenciado por ela no romance e sobre o qual se dá a sua construção sob o olhar do narrador.

Este capítulo, contudo, pouco conta ao leitor sobre Tereza, e centra-se principalmente sobre uma digressão acerca dessa dualidade constituinte da personagem.

Tal digressão parte da comparação entre o que o homem entendia como corpo e alma nos primórdios da humanidade e o que ele sabe hoje, com o advento da ciência e a decifração dos mecanismos corporais possível devido a ela.

“Outrora”, diz o narrador, “o homem ouvia com assombro o som de batidas regulares que vinham do fundo de seu peito e se perguntava o que seria aquilo. Não podia se identificar com uma coisa tão estranha e desconhecida como o corpo” (id., *ibid.*, p. 43). Sendo assim, sem que o homem soubesse realmente o que era e qual a função do coração, dos pulmões e dos demais órgãos internos do corpo, este lhe era algo desconhecido e até mesmo estranho. O corpo era, então “uma gaiola” (id., *ibid.*, p. 43), a prisão da alma, “essa coisa qualquer, essa sobra que subsistia, deduzido o corpo” (id., *ibid.*, p. 44). Desta forma, para o homem de então, a alma e o corpo eram instâncias opostas. Isso decorria da falta de conhecimento desse homem, que tinha essas instâncias como par conflitante.

Ressalta-se, aqui, que no decorrer dos capítulos do romance, é possível por vezes observar, sem que se chegue a um veredicto irrefutável (já que a ambiguidade é característica constante na obra) que esta é a visão que Tereza possui de seu corpo, em contraste e oposição à sua alma: para ela, é mesmo inacreditável que o seu corpo, que é visto por ela como máquina, comporte a alma, seu verdadeiro “eu”, sua essência.

“Hoje, é claro, o corpo deixou de ser um mistério” (id., *ibid.*, p. 44). Com os avanços científicos, foi possível ao homem desvendar os mecanismos corporais, e o corpo deixou, então, de ser algo obscuro e passou a ser visto com outros olhos, olhos que sabem “que o que bate no peito é o coração” e que “o nariz nada mais é que a extremidade de um tubo que sai do corpo para levar oxigênio aos pulmões” (id., *ibid.*, p. 44).

O rosto, uma das marcas da identidade e da singularidade de cada um, também foi desvendado pela ciência: ele “[...] nada mais é que o painel em que terminam todos os mecanismo físicos: a digestão, a visão, a audição, a respiração, a reflexão” (id., *ibid.*, p. 44). A atitude de Tereza, ao olhar-se no espelho e tentar ver sua alma transparecer através de seu rosto, que é narrada no capítulo seguinte, já recebe, assim, de antemão, a avaliação do narrador: a ingenuidade dela é motivo de sua reprovação.

A presença do vocábulo “reflexão” no trecho citado acima deve ser destacada, pois ele pode referir-se tanto ao mecanismo físico da reflexão, em alusão ao processo pelo qual a visão é possível, quanto à reflexão interior, o ensimesmar-se. Se tomado na segunda acepção apresentada, tal vocábulo revela a contradição presente no discurso narrador, ficando também

visível no trecho em questão a afirmação de que a ambiguidade é, também, inerente à dualidade existente entre alma e corpo.

O discurso narrador exhibe novas nuances de sua valoração acerca de tal dualidade, especialmente no trecho que segue:

Depois que o homem conseguiu nomear todas as partes do corpo, o corpo o inquieta menos. Atualmente, cada um de nós sabe que a alma nada mais é que a atividade da matéria cinzenta do cérebro. A dualidade entre a alma e o corpo foi dissimulada por termos científicos e, hoje, *não passa de um preconceito fora de moda que só nos faz rir* (id., *ibid.*, p. 44, grifo nosso).

Nota-se, portanto, que a valoração dada pelo narrador à crença na oposição entre alma e corpo (ou mesmo na crença da alma como algo sublime) é negativa, já que a ciência a desvendou e fez desaparecer o mistério que a rondava.

Contudo, ao final do capítulo, tem-se a seguinte afirmação: “Mas basta amar loucamente e ouvir o ruído dos intestinos para que a unidade da alma e do corpo, ilusão lírica da era científica, imediatamente se dissipe” (id., *ibid.*, p. 44). O amor, produto da alma, faz com que a dualidade volte à tona, sendo ele a vitória da alma sobre o corpo.

3.1.3.2 Capítulo 3

Este capítulo funciona, de certa forma, como ilustração das digressões presentes no anterior. Tereza é apresentada ao leitor, enfim, diante do espelho, observando com espanto a sua imagem. “Ela tentava se ver através do próprio corpo” (KUNDERA, 2008, p. 44). Ora, seria o corpo de Tereza algo diferente dela mesma? É o que o leitor é levado a crer: já que ela tentava se ver através da superfície de seu corpo, o raciocínio lógico faz com que se pense que o que ela mesma é difere do que ela vê. Fundada em tal cisão, tem-se a ideia de que, para Tereza, o seu verdadeiro “eu”, sua essência, é sua alma, e não o seu corpo. Fica instaurado, assim, o conflito que atravessa a vida da personagem: a oposição ambígua entre alma e corpo.

O trecho seguinte corrobora com a ideia apresentada acima:

Não era vaidade que a atraía para o espelho, mas o espanto de se descobrir nele. Esquecia que tinha diante dos olhos o painel dos mecanismos corporais. Acreditava ver sua alma se revelando para ela sob os traços do rosto. Esquecia que o nariz é a extremidade de um tubo que leva ar aos pulmões. Via nele a expressão fiel de sua natureza (id., *ibid.*, p.44).

A recusa de Tereza em acreditar que seu corpo possa fazer parte de seu “eu” verdadeiro liga-se à semelhança física entre ela e sua mãe: “[...] o que a contrariava às vezes era encontrar em seu rosto alguns traços da mãe. Então, olhava-se mais obstinadamente e dirigia sua vontade para se abstrair da fisionomia materna” (id., *ibid.*, p. 44-45). Tereza e sua mãe são sujeitos que se opõem, pois esta valoriza sobretudo os aspectos fisiológicos do corpo, enquanto Tereza os vê com horror. Daí a sua vontade de abstrair seu corpo em detrimento de sua alma, deixando subsistir apenas “ela mesma” e esquecendo-se do resto.

Tereza, para ela mesma, é, portanto, sua alma: “Quando conseguia [abstrair-se da fisionomia materna], era um momento inebriante: a alma suba à superfície do corpo, semelhante à tripulação que se lança do ventre do navio e invade o convés agitando os braços e cantando em direção ao céu” (id., *ibid.*, p. 45). Seu corpo, assim, é relevado por ela mesma a um segundo plano, sendo este objeto de sua reprovação, dada, inicialmente a semelhança com sua mãe. No decorrer do enredo romanescos, outras nuances do conflito da personagem vêm à tona e estas são abordadas no decorrer das análises dos capítulos seguintes.

3.1.4 Terceira parte: As palavras incompreendidas

A terceira parte do romance de Kundera dá enfoque à personagem Sabina, que o leitor já conhece das partes anteriores mas que, até então, não havia sido abordada com maior profundidade. Os conflitos existências de Sabina são os mesmos de Tomas: sua existência e seus conflitos se constroem, no romance, a partir da relação dual entre a leveza e o peso, mas estes conflitos são diversos dos de Tomas, agregando diferentes nuances aos temas principais do romance.

3.1.4.1 Capítulo 10

Nesta parte do romance, o foco narrativo recai sobre outra personagem: Sabina. Os conflitos de Sabina, por sua vez, ligam-se, como os de Tomas (mas de maneira diversa), à dualidade existente entre leveza e peso.

Sabina é apresentada, neste capítulo, num momento de profunda melancolia, a qual não possui motivo aparente. Essa melancolia é resultado de uma decisão tomada por ela: a de deixar Franz, um de seus amantes. Tal atitude fora tomada por ela com extrema facilidade e

leveza, o que fazia com que tal decisão fosse destituída de peso. De onde vinha, então, sua melancolia? A decisão leve de Sabina passou a ser pesada: insustentavelmente pesada.

No início do capítulo, o narrador afirma: “O drama de uma vida sempre pode ser explicado pela metáfora do peso. Dizemos que temos um fardo nos ombros. Carregamos esse fardo, que suportamos ou não, lutamos com ele, perdemos ou ganhamos” (KUNDERA, 2008, p. 121). O “fardo” (a palavra, aqui, liga-se à ideia de peso – sentido possível e comumente atribuído a ela na linguagem cotidiana –, dado o contexto em que é apresentada) que o ser humano carrega, aqui, é passível de comparação ao destino, uma vez que a responsabilidade pelas decisões que o homem toma ao longo da vida é que lhes atribui seu peso (ideia que liga-se à digressão presente no capítulo 16 da primeira parte do romance). O que Sabina carregava não era um fardo, logo, não possuía peso; era leve e, contudo, insuportável.

Sabina vivera toda a sua vida fazendo o que bem queria: tomando decisões leves. Indo de traição em traição, de cidade em cidade, de país em país. O seu desejo era, sempre, partir em direção ao desconhecido. Em poucos anos, ela mudara-se de um país para outro não menos que três vezes: de Praga, foi para Genebra e, de lá, para Paris. Neste ponto da trama romanesca, contudo, a melancolia toma conta de sua alma: ela vive o peso dentro da leveza de suas decisões. O seu desejo de partir sempre em busca de algo velado tinha como consequência e objetivo o vazio; a “insustentável leveza do ser”. É isso que transparece no discurso narrador, especialmente quando ele indaga: “Sabina sentia o vazio em torno de si. E se esse vazio fosse precisamente o objetivo de suas traições?” (id., *ibid.*, p. 122).

Assim, são levantadas aqui as questões apresentadas nos primeiros capítulos do romance. Significaria a leveza ausência de peso? Essa leveza é positiva ou negativa? A vida, que não possui peso, pois só é vivida uma única vez, é, por isso mesmo, pesada, o que implica em encarar as consequências por atos cometidos e decisões tomadas ao longo dela, sem que se saiba quais são estas até que sejam vividas. Afinal, a metáfora que pode explicar a vida humana não é a da leveza, e sim a do peso. Sabina atingia, assim, o objetivo de sua vida (segundo a voz do narrador): viver a insustentável leveza do ser.

A seguir, neste mesmo capítulo, a morte de Tomas e Tereza é narrada indiretamente: Sabina recebe uma carta do filho de Tomas, que lhe conta o ocorrido:

Ela estava em Paris fazia três anos quando recebeu uma carta da Boêmia. Era uma carta do filho de Tomas. Tinha ouvido falar dela, conseguira seu endereço e decidira escrever para ela porque era “a amiga mais próxima” de seu pai. Anunciava-lhe a morte de Tomas e Tereza. Conforme o que dizia na carta, eles tinham passado os últimos anos numa pequena cidade onde Tomas trabalhava como motorista de caminhão. Iam frequentemente juntos à

cidade vizinha, onde sempre passavam a noite num pequeno hotel. A estrada atravessava colinas, era cheia de curvas, e o caminhão caíra num barranco. Encontraram os corpos *esmagados*. A polícia constatara que os freios estavam em péssimo estado (id., ibid., p. 122, grifo nosso).

Aqui, portanto, pelo procedimento de deslocamento temporal, o final da trama romanesca é antecipado ao leitor. A morte assim narrada de Tomas e Tereza traz em si o signo do peso: eles morreram esmagados. Desta forma, vem à tona novamente a ideia de que a vida que desaparece é banhada com o encanto da nostalgia e da memória, o que faz com que ela pareça mais bela do que realmente foi e, desta forma, torna-se leve.

A antecipação da morte de Tomas e Tereza, banha, de fato, o restante de sua história – que é narrada nas partes seguintes – com uma nostalgia melancólica que é percebida pelo leitor. Esse recurso narrativo corrobora, então, com as ideias acima descritas, presentes no discurso do narrador, que pode, assim, confirmar a sua tese.

A notícia da morte de Tomas e Tereza também exerce influência sobre a vida de Sabina. Com isso, “Rompera-se o último elo que a ligava ao passado” (id., ibid., p. 123). Assim, Sabina se afunda ainda mais em sua melancolia.

Seguindo um hábito antigo, Sabina vai, então, a um cemitério, o Cemitério de *Montparnasse*, para se acalmar. A ideia da morte como fator que atribui leveza à vida é mais uma vez reforçado, aqui, quando os cemitérios são associados à tranquilidade para a personagem. Sua visita, contudo, não a acalma, e sim perturba. O Cemitério de *Montparnasse* “[...] era a vaidade feita pedra” (id., ibid., p. 123), com seus túmulos e capelas que ostentavam a riqueza, o poder e a importância de seus mortos – “[...] gente importante, funcionários do Estado, pessoas carregadas de títulos e honras; até um funcionário dos correios ali oferecia à admiração pública sua posição, seu nível, sua classe social” (id., ibid., p. 123). Tal lugar luxuoso é mostrado em contraste à simplicidade da morte de Tereza e Tomas.

Andando pelo cemitério, Sabina depara-se com um cortejo fúnebre e decide o acompanhar. Rapara, então, que “A cova era muito profunda. [...] *Não há túmulos tão profundos na Boêmia. Em Paris os túmulos são tão profundos quanto são altas as casas.* Seus olhos pousaram na pedra tumular. De repente a pedra a encheu de medo e ela voltou depressa pra casa” (id., ibid., p. 123, grifo nosso). Destaca-se a presença do discurso indireto livre, no trecho acima grifado e no restante do capítulo: a voz narradora se funde aos pensamentos de Sabina, o que corrobora com a veracidade atribuída, no discurso romanesco, a ele mesmo.

O Cemitério de *Montparnasse*, já que constituído de covas profundas sobre as quais grandes pedras – pesadas – são depositadas, possui em si, assim como a morte pelo

esmagamento de Tomas e Tereza, o signo do peso. Tal semelhança, contudo, possui, em cada um dos casos, sentidos diferentes. A morte de Tomas e Tereza, ainda que tenha ocorrido sob o signo do peso, atribui ao restante de suas vidas – que ainda serão narradas no romance – nuances de leveza advindos da nostalgia. Já a pedra do cemitério, por sua vez, contrasta com a leveza sob a qual Tomas e Tereza foram enterrados: já que eles morreram na Boêmia, onde as covas não são profundas e onde não existem pedras pesadas sobre os túmulos, o peso de suas mortes pode, enfim, comportar leveza.

Sabina se dá conta da dualidade ambígua inerente ao peso – da morte por esmagamento na Boêmia e da pedra tumular em Paris – e o assimila para sua vida, pois é então que ela pesa as suas decisões. A vida de Tomas e Tereza é banhada, então, com o encanto da memória: a vida que eles levavam – de acordo com a carta do filho de Tomas – recebe nuances de leveza: eles “[...] eram felizes.

Revia Tomas como se fosse uma das suas telas: no primeiro plano, Don Juan como um cenário falso pintado por um pintor primitivo; através de uma fenda no cenário se percebia Tristão. Ele morreria como Tristão, não como Don Juan” (id., *ibid.*, p. 124). É então que ela lamenta sua impaciência: se tivesse ficado mais tempo com Franz, talvez pudessem se entender e, quem sabe, ela poderia viver com ele como Tomas viveu com Tereza.

Contudo, “[...] é tarde demais e Sabina sabe que não permanecerá em Paris, que irá mais longe, ainda mais longe, porque, se morresse ali, ficaria presa sob uma pedra, e uma mulher que não tem sossego não suporta nunca a ideia de ser retirada em seu caminho” (id., *ibid.*, p.124-125). Sabina, que antes tomava decisões leves, por fim, passa a pesá-las. A insustentável leveza do ser que se acometeu sobre ela transformou o positivo em negativo: a leveza passou a ser insuportável.

3.1.5 Quarta parte: A alma e o corpo

Nesta parte, as reflexões romanescas se voltam, novamente, sobre conflitos de Tereza, concernentes à questão da alma e do corpo. As reflexões são aprofundadas e o leitor é levado a novas situações que vem a corroborar ou negar as reflexões anteriores, sendo a ambiguidade um traço importante do discurso narrador (não apenas nesta parte, mas no romance como um todo), que permite ao leitor chegar a novas compreensões sobre tais temas.

3.1.5.1 Capítulo 4

Neste capítulo, a trama romanesca se volta novamente sobre a vida de Tereza e seus conflitos, num contexto diferente do anterior: após sua volta a Praga (antes, ela e Tomas haviam deixado a Tchecoslováquia para morar na Suíça), que neste momento do romance viva uma situação delicada, dada a ocupação pela URSS, a repressão e o monitoramento da vida privada de diversas figuras políticas do país. Neste contexto, Tereza trabalhava em um bar, enquanto Tomas (sobre quem a próxima parte do romance trata, neste mesmo contexto) tinha um emprego como lavador de vidraças. Assim sendo, os dois não passavam muito tempo juntos, dada a incompatibilidade de seus horários.

A esta altura da trama, Tereza se dirige a uma sauna, onde tinha uma hora marcada. Neste capítulo, ela se dirige ao local citado a pé e observa a praça da Cidade Velha de Praga, onde se encontra o antigo prédio da prefeitura, que está em ruínas a anos. As ruínas são objeto de reflexão de Tereza, a qual é mostrada ao leitor em discurso indireto, conforme segue:

Tereza olhava para a prefeitura destruída e o espetáculo lhe lembrou de repente sua mãe: aquela necessidade perversa de expor as próprias ruínas, de se gabar da própria feiúra, de ostentar a miséria, de mostrar o coto da mão e de obrigar o mundo inteiro a olhar para ele. Nos últimos tempos tudo lhe lembrava a mãe, como se o universo materno, do qual escapara fazia cerca de dez anos, estivesse voltando e a cercando por toda parte. Foi por isso que no café-da-manhã ela havia contado que a mãe lera seu diário íntimo para a família que se torcia de rir (KUNDERA, 2008, p. 136).

O prédio destruído incomodava Tereza pois, para ela, ele se relacionava ao aspecto puramente fisiológico do corpo, o que a perturbava. A ideia de um corpo que faz as suas necessidades e expõe as “suas próprias ruínas”, a sua “feiura” lhe é repugnante e se liga ao grotesco. Tal ideia se relaciona, ainda, com a imagem que a personagem preserva da mãe, que sempre expunha as próprias ruínas, ressaltando os aspectos biológicos e físicos de seu corpo, e tentava fazer o mesmo com a filha. O conflito de Tereza com seu corpo, sua puerilidade, pode-se inferir, vem exatamente deste horror que lhe era causado pelas atitudes da mãe.

O universo materno representa, para Tereza, a ideia de um “campo de concentração”, “um mundo onde as pessoas vivem o tempo todo umas sobre as outras” (id., *ibid.*, p. 136). A ideia do campo de concentração lhe causa repulsa pois, num lugar onde as pessoas vivem “umas sobre as outras”, não há espaço para as suas almas, vale dizer: suas almas se escondem no fundo de suas entranhas, pois tudo é grotesco, fisiológico, puramente físico. No campo de concentração, os corpos (sobre)vivem sem que suas almas recebam alento.

“O campo de concentração é a liquidação total da vida privada” (id., ibid., p. 136). A mãe de Tereza lendo seu diário íntimo para a família é a imagem que melhor se associa, para ela, ao universo materno, ao campo de concentração. Tereza escapara dele ao ir morar em Praga pela primeira vez, mas tal imagem retornava quando, na situação política em que o país se encontrava, conversas entre amigos eram transmitidas no rádio para toda a população. Assim, a cidade de Praga se tornava, para Tereza, um campo de concentração, um lugar onde a vida privada deixava de existir, onde os corpos que relevavam suas almas a segundo plano relacionavam-se e meramente sobreviviam.

3.1.5.2 Capítulo 5

No capítulo 5 desta parte do romance, Tereza está na sauna para a qual se dirigia no anterior e observa as mulheres ao seu redor; mais especialmente pensa em como os corpos delas (e o seu próprio) podem ter alguma relação com suas almas.

Tereza observa uma mulher que está assentada ao seu lado, uma mulher “com um rosto muito bonito”, mas de quem “Debaixo de seus ombros pendiam dois seios incrivelmente volumosos, que balançavam ao menor movimento. Quando ela se levantou, Tereza reparou que seu traseiro também se assemelhava a duas mochilas enormes e que não tinham nada em comum com o rosto” (KUNDERA, 2008, p. 137).

A reflexão de Tereza se volta para o aparente paradoxo existente entre a alma e o corpo: como podem essas duas instâncias estarem relacionadas? Como um corpo como o daquela mulher – grotesco aos olhos de Tereza – pode formar uma unidade com o seu rosto, de que é tão diferente? Para Tereza, o rosto é a expressão suprema da alma, do ser interior de cada um. Sendo assim, a alma, fica destituída de relação com o corpo; já que por vezes, na visão da personagem (em especial no presente capítulo), submetida e mesclada à do narrador, devido à presença do discurso indireto livre, tais instâncias parecem não se relacionar.

Tereza se pergunta, então, se aquela mulher, assim como ela, tentava perceber a sua alma através de seu corpo, como se pode observar no trecho em discurso indireto livre que segue: “Sem dúvida, ela também acreditava *bobamente* que seu corpo podia servir de escudo de sua alma. Mas quão *monstruosa* devia ser aquela alma de fosse parecida com aquele cabide com quatro sacolas!” (id., ibid., p. 137, grifo nosso).

Nota-se, então, que a noção do belo liga-se de maneira expressiva, para a personagem, às questões da alma, enquanto que ao corpo se liga a noção do grotesco; valoração que, na

citação acima, pode ser inferida do adjetivo “monstruosa” relacionada à alma da mulher que possui um corpo que não segue os padrões de beleza tidos pela personagem como essenciais – vale dizer que tal valoração é a perpetuação de valores tidos pela sociedade, como a ideia do que é “belo”, que claramente não condizem com a realidade; já que são valores subjetivos e que, portanto, não devem ser tidos como essenciais e generalizados.

A personagem, assim, valoriza a alma (o belo) em detrimento do corpo (o grotesco); valorização esta que é tida pejorativamente pelo narrador, conforme o julgamento expresso na citação acima. A valoração negativa do narrador às atitudes e pensamentos da personagem são notadas, além disso, com o uso do advérbio “bobamente” junto à ideia da personagem segundo a qual o corpo “podia servir de escudo de sua alma”.

Assim, este capítulo exhibe nuances de como se constrói, para a personagem, a cisão entre alma e corpo, uma vez que, neste contexto, tais instâncias se ligam a valores opostos, vale dizer, ao belo e ao grotesco, respectivamente. Tal conflito inerente à personagem em questão é posta à prova pelo narrador nos capítulos seguintes.

3.1.5.3 Capítulo 6

Este capítulo narra outra reflexão de Tereza, que agora tem como objeto o seu próprio corpo e, novamente, a relação que pode ser estabelecida entre ele e sua alma. Segue um trecho da reflexão, apresentada no romance em discurso indireto:

Não, seu corpo não tinha nada de monstruoso. Ela não tinha sacos debaixo dos ombros, mas seios pequenos. [...] Agora, podia aceitar o tamanho deles, mas desaprovava as auréolas grandes e escuras demais. Se pudesse ter feito ela mesma o projeto de seu corpo, teria bicos discretos, delicados, que se destacassem levemente da curva do seio e de uma cor que mal se diferenciasse do resto da pele. Esse grande alvo vermelho-escuro lhe parecia obra de um pintor popular que produzisse imagens obscenas para os pobres (KUNDERA, 2008, p. 138).

A recusa da personagem em aceitar o seu próprio corpo, pode-se afirmar, demonstra como a perpetuação de valores subjetivos que são elevados ao patamar de valores absolutos se faz presente de maneira contundente nos conflitos da personagem. Novamente, o grotesco e o vulgar são relacionados às questões do corpo e à não-aceitação deste como ele é, conflitando com a ideia elevada que a personagem possui da alma.

Tereza, então, se pergunta: “E se cada parte de seu corpo começasse a crescer e a diminuir a ponto de fazê-la perder toda semelhança com Tereza, seria ainda ela mesma,

existiria ainda uma Tereza?” (id., *ibid.*, p. 138). Nesse trecho, nota-se claramente que a ideia que a personagem tem de si não se liga ao seu corpo ou à relação que este possui com sua alma, e sim somente à alma; ideia que é reforçada pelo trecho que segue: “Então, qual a relação entre Tereza e seu corpo? Seu corpo tinha direito de se chamar Tereza? E se não tinha esse direito, *a que se referia esse nome? Apenas a uma coisa incorpórea, imaterial*” (id., *ibid.*, p. 138, grifo nosso).

Os conflitos da personagem, desta forma, se mostram calcados na cisão presente nela mesma, entre a alma e o corpo, não obstante as experiências da personagem narradas no capítulo 18 levem o leitor a crer que esta cisão não seja verdadeira, conforme a análise a seguir. Nesse momento do romance, para ela, alma e corpo são duas coisas estranhas entre si, que aparentemente não possuem relação. Se o corpo de Tereza mudasse tanto a ponto de se tornar irreconhecível, ainda assim, sua alma seria a mesma; vale dizer: Tereza permaneceria Tereza, fazendo com que sua alma deixasse de ter relação com o seu corpo.

Seu corpo, contudo, lhe causa asco (id., *ibid.*, p. 139). Seu corpo “não teve força de se tornar para Tomas o único corpo de sua vida. Esse corpo a decepcionou, traiu-a” (id., *ibid.*, p. 139). Tal pensamento, novamente, demonstra a continuidade de uma visão de mundo em que a mulher – assim como o seu corpo – é altamente idealizada e objetificada. As traições de Tomas são vistas por Tereza como consequência da fraqueza dela – fraqueza física e emocional; já que o seu corpo não teve forças pra tornar-se o único e a sua alma, assim, ficou relevada para um segundo plano e não pôde se mostrar e sobre o corpo triunfar. Seu corpo “perdeu a maior batalha da vida de Tereza” (id., *ibid.*, p. 139); então ela “tem vontade de despedir esse corpo como quem despede uma empregada. De ser para Tomas apenas uma alma e expulsar para longe esse corpo para que ele se comporte como os outros corpos femininos se comportam com os corpos masculinos!” (id., *ibid.*, p. 139).

Fica, assim, caracterizado o conflito da personagem como intimamente ligado à aparente cisão entre a alma e corpo e, além disso, como repleto de nuances de um discurso presente e difundido na sociedade, no qual a mulher e seu corpo são objetificados e, portanto, seguindo o raciocínio inerente à personagem, desprovidos de alma.

A relação ambígua existente entre alma e corpo vivida pela personagem recebe nuances de reprovação pelo narrador, que a julga como ingênua. As perguntas ingênuas de Tereza (qual a relação entre a alma e o corpo?) são precisamente aquelas às quais é difícil chegar a uma resposta. Elas são tidas, não obstante, por esse mesmo narrador como “[...] as perguntas [...] que marcam os limites das possibilidades humanas e que traçam as fronteiras de nossa existência” (id., *ibid.*, p. 139).

O desvendamento da vida humana, então, passa necessariamente por essas perguntas; sem que contudo existam respostas definitivas para elas. O discurso narrador defende, todavia, que alma e corpo são dualidades indissolúveis e que não comportam cisão entre si; tese que é posta à prova com a vida da personagem por ele narrada.

3.1.5.4 Capítulo 18

Ao final do capítulo anteriormente analisado, Tereza sentiu vontade de despedir seu corpo, para que ele se comportasse “[...] como os outros corpos femininos se comportam com os corpos masculinos [...]” (KUNDERA, 2008, p. 139). Este capítulo, por sua vez, narra o que segue uma aventura sexual de Tereza com um desconhecido, em que a sua alma ficou relevada a um segundo plano, fazendo papel de espectador enquanto o seu corpo era colocado como protagonista de tal experiência⁶.

Tereza “Estava sentada na privada, e o desejo de esvaziar as entranhas que de repente a assaltara, era o desejo de ir até o fim da humilhação, o desejo de ser corpo, nada mais que corpo, aquele corpo que, como sua mãe sempre dizia, só existia para digerir e evacuar” (id., *ibid.*, p. 154-155). Ela “[...] esvaziou as entranhas e nesse instante sentiu uma tristeza e uma solidão infinitas. Não existe nada mais miserável do que um corpo nu sentado na embocadura alargada de um cano de esgoto” (id., *ibid.*, p. 155).

A experiência pela qual acabara de passar exibida para ela, assim, toda a sua monstrosidade, pois a mera imagem de um processo fisiológico do corpo como o de evacuar, seguido do coito, em que, neste caso, diferente de suas experiências com Tomas, não existia amor, mas era, novamente, um processo fisiológico, já era para ela a própria ideia do grotesco. O local onde o episódio narrado ocorreu já era, em si, a própria imagem do grotesco, do que insiste em mostrar ao mundo a sua feiura, já que

Os banheiros daquele velho prédio de um subúrbio operário de Praga eram menos hipócritas; o piso era coberto de lajes cinzentas, onde se erguia, órfã e miserável, a privada. Sua forma [...] parecia o que era: a embocadura alargada de um cano. Nela faltava até mesmo o assento de madeira [...] (id., *ibid.*, p. 154).

⁶ A aventura sexual de Tereza com o desconhecido é narrada nos capítulos dezesseis (16) e dezessete (17) desta parte do romance e não fazem parte do *corpus* desta pesquisa e, por isso, não serão aqui analisados, mas apenas referidos e brevemente explanados para que a compreensão do capítulo dezoito (18) não fique prejudicada. O que interessa aqui, sobretudo, são os efeitos de tal experiência sobre a personagem e seus conflitos, que estão presentes neste capítulo, ou seja, o de número dezoito (18) desta parte do romance.

Tudo isso corrobora para que a alma de Tereza seja, desta forma, assustada e relegada a um segundo plano, se escondendo no fundo de seu corpo.

Ao ter relações sexuais com um completo estranho, Tereza tentou provar para si mesma (e contrariando a si mesma, paradoxalmente, já que a cisão entre alma e corpo existe em sua mente devido à oposição elevado [alma] *versus* grotesco [corpo] e, na prática – o que fica comprovado por esta experiência – tais instâncias são parte de um todo, novamente, para ela mesma, uma vez que a personagem não dissocia a experiência sexual do amor), de uma vez por todas, que amor e sexo, isto é, alma e corpo, são duas instâncias que não possuem relação entre si e que o sexo sem amor é possível (o que, para Tomas, era uma verdade suprema, já que ele colecionava amantes). Contudo, sua experiência e a tristeza que a invadiu então lhe demonstraram exatamente o oposto.

Tudo isso mostra como a ambiguidade do discurso romanesco se faz presente, novamente, também em seu conteúdo, uma vez que a dicotomia estabelecida entre alma e corpo, que, assim como as demais que compõem os temas do romance, são separados e opostos por uma linha tênue que por vezes pode ser apagada, fazendo com que as instâncias dessa dicotomia se interpenetrem e tenham seus sentidos confundidos.

Assim, a alma e o corpo de Tereza por vezes se confundem e unem-se, mostrando ao leitor que ambos fazem parte de uma dualidade, isto é, são faces de uma mesma moeda. Esta, por sua vez, é o ser humano. Para poder suportar tal experiência, a alma de Tereza se escondeu e observou o corpo enquanto um estranho interagiu com ele. Sua alma, então, viu o corpo de Tereza não mais como

[...] o mais comum de todos os corpos (era assim que ela o vira até então), mas o mais extraordinário. A alma não podia desviar os olhos da mancha de nascença, redonda e amarronzada, acima dos pelos; a alma via nessa mancha o sinal com que ela mesma marcara o corpo e achava um sacrilégio o fato de o membro de um desconhecido se movimentar tão perto desse sinal sagrado (id., *ibid.*, p. 153).

Dessa forma, a tese do narrador, que defende que alma e corpo são instâncias que formam uma dualidade indissociável, é colocada à prova e confirmada na vida e no conflito da personagem. Apesar de a tese narradora ter sido provada, a diferença e a cisão entre alma e corpo permanecem, por hora, como conflito principal da personagem em questão, que é mostrada, neste momento, miseravelmente solitária e desolada.

3.1.6 Quinta parte: A leveza e o peso

Na quinta parte do romance, o foco narrativo volta-se, novamente, sobre Tomas e o tema da leveza e do peso. Sem que sejam feitas conclusões sobre este tema, tem-se, novamente, o aprofundamento e o surgimento de novas nuances deste par de palavras-tema, importantes à compreensão do romance.

3.1.6.1 Capítulo 7

Este capítulo apresenta uma reflexão do narrador a respeito de Tomas e de seu “*es muß sein!*” (“tem que ser assim!”), conforme a análise do capítulo 16 da primeira parte do romance), caracterizando uma digressão com inversão cronológica. O narrador, assim, apresenta ao leitor alguns de seus pensamentos a respeito da vida de Tomas e de sua “necessidade interior” (Cf. KUNDERA, 2008, p. 188).

Desta maneira, o leitor é levado de volta ao momento em que Tomas decide voltar de Zurique para Praga, movido por seu amor por Tereza e, ao chegar lá, percebe que não tinha tanta certeza como pensara sobre acerto de sua decisão.

O capítulo se inicia, então, da seguinte forma:

Alguns anos antes, quando ia de Zurique a Praga, Tomas, pensando em seu amor por Tereza, repetia suavemente consigo mesmo: “*es muß sein!*”. Passada a fronteira, começou a duvidar se realmente isso era verdade: compreendeu que fora empurrado para Tereza por uma série de *acazos ridículos* ocorridos sete anos antes (o primeiro foi a ciática do chefe do departamento), que o encerraram numa *gaiola* de que não teria mais como escapar.

Deve-se, portanto, concluir que não havia em sua vida um “*es muß sein!*”, uma grande necessidade? *Na minha opinião*, havia uma. Não era o amor, era a profissão. Não fora conduzido à medicina pelo acaso nem por um cálculo racional, mas por um profundo desejo interior (KUNDERA, 2008, p. 188, grifo nosso).

Como se pode notar, nesse trecho, os julgamentos e valorações do narrador (que perpassam todo o romance) se mostram de maneira mais evidente do que em outros trechos. Desta forma, a voz narradora considera que o relacionamento de Tomas e Tereza se funda sobre uma série de *acazos ridículos*; ou seja, o relacionamento dos dois é fundado não sobre um profundo desejo interior dos dois, mas sobre algo efêmero e que, logo, poderia muito bem nunca ter acontecido. O relacionamento das personagens é, ainda, mostrado como uma *gaiola*,

uma prisão para Tomas, da qual, de fato, a personagem sempre encontra um meio de escapar, visto que ele constantemente se aventura em relações extraconjugais.

Vale dizer que a diferença que aí se instaura constitui mesmo o pilar sobre o qual se funda o relacionamento dos dois. Tomas sente-se preso a Tereza, logo, a trai a qualquer oportunidade – para que, com isso, possa experimentar leveza –, enquanto que Tereza pensa que a culpa pelas traições de Tomas é somente dela e, por isso, sente-se fraca, enquanto pensa que Tomas é o pilar de força sobre o qual se funda seu relacionamento. Ora, tal diferença demonstra, mais uma vez, a perpetuação, no discurso romanesco, de valores socialmente difundidos, segundo os quais a mulher é sempre objetificada e julgada como “sexo frágil” e fraco, enquanto o comportamento masculino é alvo de glorificações por sua força.

O julgamento do narrador sobre o dever da vida de Tomas, o seu “*es muß sein!*”, exhibe, além disso, nuances de contradição, já que, se o seu grande dever era a sua profissão, como ele pôde deixá-la tão facilmente, em detrimento do amor, que foi o “grande dever” que ele seguiu ao tomar a decisão de voltar para Praga a fim de ficar com Tereza?

Observe-se, a seguir, como se dá a construção, pela voz narradora, da ideia dos deveres interiores que regem a vida e as decisões da personagem:

Se fosse possível classificar os seres por categorias, seria certamente com base nesses desejos profundos que os conduzem para esta ou aquela atividade que exercem durante toda a vida. [...] Da mesma maneira, o médico é aquele que aceita tratar de corpos humanos durante toda a vida e com todas as consequências. É esse acordo fundamental (não o talento ou a habilidade) que lhe permite entrar numa sala de dissecação no primeiro ano e se tornar médico seis anos depois (id., ibid., p. 188-189).

De acordo com o trecho acima, portanto, o que categoriza Tomas é o seu desejo profundo de exercer a medicina e de “tratar de corpos humanos durante toda a vida”. Aqui, pode-se inferir que o grande dever de Tomas seria não a medicina, mas a dissecação de corpos humanos, vale dizer, o conhecimento profundo, advindo da experiência em lidar com eles. Pode-se relacionar tal afirmação não à medicina, mas a uma característica marcante da personagem: a sua facilidade em (ou mesmo necessidade de) conhecer os corpos de muitas mulheres; sua exacerbada sexualidade e sua virilidade.

Assim, o bisturi de Tomas, que abre os corpos dos pacientes, metaforicamente representa a sua avidez em conhecer os corpos das diversas mulheres com quem se relaciona de maneira constante, o que pode ser observado no trecho a seguir:

Quando Tomas encostou pela primeira vez um bisturi na pele de um paciente adormecido pela anestesia, depois cortou essa pele com um gesto enérgico, abrindo uma incisão regular e precisa (como se fosse o tecido inanimado de um casaco, uma saia, uma cortina), experimentou uma breve mas intensa sensação de sacrilégio. Mas, com certeza, era isso que o atraía! Era essa necessidade, esse “es muß sein!” profundamente enraizado nele, para o qual não contribuíra nenhum acaso, nenhuma ciática do chefe do departamento, nenhum fator externo (id., *ibid.*, p. 189).

Novamente, no trecho acima, observa-se a valoração pejorativa dada aos “acazos” que ligaram Tomas a Tereza e que se estende também ao relacionamento dos dois. Assim, fica instaurada para o leitor a dúvida acerca do julgamento que o narrador exhibe sobre Tomas e seu “desejo interior”. A ambiguidade fica ainda mais evidente nos trechos que seguem:

Mas, então, como pôde largar tão depressa, com tanta firmeza e facilidade, uma coisa tão profunda?
Ele nos responderia que agira assim para impedir que a polícia o manipulasse (id., *ibid.*, p. 189).

E admitamos ainda que na verdade já havia renunciado à sua profissão, pois o trabalho mecânico no dispensário receitando comprimidos de aspirina não tinha nada em comum com a ideia que fazia da medicina. Apesar disso, a rapidez de sua decisão me parece estranha. Não esconderia ela algo mais profundo, algo que escapa à sua reflexão racional? (id., *ibid.*, p. 190).

A atitude de Tomas de renunciar à medicina, seu “desejo interior” profundo, é explicada pelo narrador como temor a uma possível repressão devido a um artigo que ele, antes, enviara a uma revista e que esta publicara, no qual Tomas criticava o regime comunista. Visto que a situação política do país era delicada, a polícia havia, então, entrado em contato com Tomas para que ele se retratasse de sua publicação; o que ele se recusara a fazer e, portanto, o destituía de sua posição de cirurgião importante.

Assim, a renúncia de Tomas à sua profissão carrega em si nuances de leveza, já que fora uma decisão aparentemente fácil e impensada; enquanto que a atitude que é alvo de reflexão no início deste capítulo muda de leve em pesado, pois causa em Tomas dúvidas acerca de seu acerto ou erro, colocando em foco, mais uma vez, a ambiguidade inerente à oposição entre leveza e peso e a tênue separação entre tais instâncias.

O que esconderia, então, a decisão fácil da personagem, de renunciar ao seu dever interior, em detrimento de uma decisão que se associou à voz grave do destino? A esta altura da trama romanesca, o que o narrador deseja demonstrar é velado, ficando para o leitor apenas a dúvida e a ambiguidade relacionadas às decisões da personagem e aos seus julgamentos.

O leitor percebe, então, como a ambiguidade faz parte da construção arquitetônica do romance, partindo do discurso do narrador. Este não consegue se decidir se o grande imperativo da vida de Tomas é sua profissão ou seu amor por Tereza. Cabe ressaltar, contudo, que, segundo o que é narrado, infere-se que este é o amor, já que as decisões “gravemente pesadas” de Tomas, isto é, aquelas que importam (já que pesam) sempre pendem para Tereza – para o amor, portanto –, em detrimento da medicina, sua profissão.

3.1.6.2 Capítulo 8

Este capítulo se inicia com uma digressão acerca do motivo do opus 135 de Beethoven, o “*es muß sein!*” sobre o qual do narrador discorre no capítulo 16 da primeira parte do romance. Em seguida, é narrado o início da nova vida de Tomas como lavador de vidraças, consequência imediata de sua renúncia à medicina.

O motivo beethoveniano é objeto de reflexão do narrador, pois, segundo ele, aquele “*es muß sein!*” representa a mudança do leve em pesado, já que começou com tom de brincadeira e adquiriu, na composição, um tom solene.

Isso se deve, em grande medida, segundo o narrador, à língua em que o motivo foi composto, já que “O alemão é uma língua de palavras *pesadas*” (KUNDERA, 2008, p. 190-191, grifo do autor). Sendo assim, seria impossível que o “*es muß sein!*” beethoveniano não adquirisse nuances de peso e permanecesse uma brincadeira.

Beethoven transformara, portanto, uma inspiração cômica num quarteto sério, uma brincadeira em verdade metafísica. É um exemplo interessante da passagem do leve para o pesado (portanto, segundo Parmênides, da mudança do positivo em negativo). Curioso, essa mutação não nos surpreende. Mas ficaríamos indignados se Beethoven tivesse passado do tom sério de seu quarteto à brincadeira leve [...]. No entanto, estaria agindo inteiramente de acordo com o pensamento de Parmênides: passaria do pesado ao leve, portanto do negativo ao positivo! No começo, haveria (sob a forma de esboço imperfeito) uma grande verdade metafísica e no fim (como obra terminada) a mais leve das brincadeiras. *Só que não sabemos mais pensar como Parmênides* (id., ibid., p. 191, grifo nosso).

A passagem do leve para o pesado é vista pelo narrador como algo natural, enquanto que o contrário, não. Fica, assim, com sua última afirmação transcrita acima, refutada de uma vez por todas, dentro do discurso do romance, a ideia de Parmênides segundo a qual o que é leve é positivo e o que é pesado, negativo, ou ainda, a hermeticidade de suas ideias, que já não fazem sentido no mundo moderno, onde o raciocínio lógico que leva a respostas fechadas foi

substituído pela reflexão que leva a questões mais profundas e que sempre comportam mais nuances do que aparentam. Leve e pesado, assim, são instâncias tidas aqui como intercambiáveis e que comportam, necessariamente, cada uma em si, os seus opostos.

A atitude de Tomas, alvo de reflexão no capítulo anterior, é, desta maneira, interpretada pelo narrador como a passagem do pesado para o leve. A personagem sentia um “desejo profundo de mudar o pesado em leve, segundo o pensamento de Parmênides” (id., *ibid.*, p. 191), e foi exatamente o que fez ao renunciar o seu suposto dever interior, a medicina, que se lhe impunha como peso. Dessa forma, Tomas passou a viver fazendo “coisas às quais não atribuía nenhuma importância” (id., *ibid.*, p. 191) e que comportavam, para ele, leveza. Mas, se “não sabemos mais pensar como Parmênides”, até que ponto era possível para Tomas viver essa leveza? Quando ela se tornaria insuportável?

A nova vida de Tomas lhe proporcionava a sensação de estar em férias permanentes. E isso era verdade até mesmo com relação a Tereza, pois

Voltava à vida de solteiro. Pois de repente estava sem Tereza. Só a via à noite, quando ela voltava do bar e ele abria um olho no primeiro sono, depois de manhã, quando era ela que estava sonolenta e ele se apressava para o trabalho. Tinha dezesseis horas só para si e era um espaço de liberdade que lhe era oferecido de maneira imprevista. Para ele, desde a juventude, um espaço de liberdade significava mulheres (id., *ibid.*, p. 193).

Aqui, percebe-se que as ideias de liberdade e leveza, para Tomas se associam profundamente à ausência de Tereza. Mais uma vez, o relacionamento das personagens é, desta maneira, colocado sob o signo do peso, dado ser o conflito entre forças opostas. Ressalta-se, por fim, que o fato de o relacionamento dos dois pender para a ideia de peso corrobora para a ideia de que o imperativo da vida de Tomas, isto é, aquilo que atribui sentido à sua vida, ser o seu amor por Tereza, já que “só tem valor aquilo que pesa” (id., *ibid.*, p. 38).

3.1.6.2 Capítulo 15

Este capítulo narra o que se segue ao seguinte episódio: o filho de Tomas (com quem ele não mantinha contato desde que se separara de sua mãe, muitos anos antes) e um jornalista, ambos militantes contra o regime comunista em Praga haviam procurado Tomas, pedindo-lhe que assinasse uma petição em favor dos presos políticos do país. Tomas se recusara a fazê-lo e, assim, seguiu sua vida.

Como era de se esperar, algum tempo depois os jornais tchecos falavam da petição e caluniavam aqueles que a haviam assinado, como forma de repressão e, ao mesmo tempo, justificativa a ela. A reflexão de Tomas acerca de sua decisão (de não assinar a petição) é narrada em discurso indireto após a digressão que segue:

E, mais uma vez, vejo-o como me apareceu no começo deste romance. Está à janela e olha, do outro lado do pátio, a parede do prédio defronte.

Ele nasceu dessa imagem. Como já disse, os personagens não nascem de um corpo materno como os seres vivos, mas de uma situação, uma frase, uma metáfora que contém em embrião uma possibilidade humana fundamental que o autor imagina não ter sido descoberta ou sobre a qual nada de essencial ainda foi dito.

Mas não se costuma dizer que o autor só pode falar de si mesmo?

Olhar o pátio, impotente, e não conseguir tomar uma decisão; ouvir o ruído obstinado do próprio ventre num momento de exaltação amorosa; trair e não saber parar na estrada tão bela das traições [...]: conheci e eu mesmo vivi todas essas situações; de nenhuma delas, no entanto, saiu o personagem que eu mesmo sou no meu curriculum vitae. Os personagens de meu romance são minhas próprias possibilidades, que não foram realizadas. É o que me faz amá-los, todos, e ao mesmo tempo a todos temer. Uns e outros atravessam a fronteira que me limitei a apenas contornar. O que me atrai é essa fronteira que eles atravessam (*fronteira além da qual termina o meu eu*). E é somente do outro lado que começa o mistério que o romance interroga. O romance não é uma confissão do autor, mas uma exploração do que é a vida humana na armadilha que se tornou o mundo. Mas basta. Voltemos a Tomas (KUNDERA, 2008, p. 216-217, grifo nosso).

Ressalva-se que, aqui, parte-se do pressuposto de que, dentro da construção arquitetônica do romance nada é fortuito, mas todos os seus momentos são importantes e agregam valor e sentido a essa mesma construção. Sendo assim, as digressões do narrador, tão presentes, como se pode observar, no romance como um todo, possuem motivos (que talvez não sejam tão aparentes) e seguem uma lógica interna ao romance.

A digressão acima destacada demonstra a superioridade do olhar e da voz do narrador com relação às personagens e às situações a que elas são submetidas por essa mesma voz e sob esse mesmo olhar. Ressalta-se, mais uma vez, que a imagem do narrador nunca é, aqui, confundida com a imagem da pessoa do autor do romance, sendo o narrador parte da sua construção arquitetônica. Daí, pode-se afirmar que o narrador, neste caso, funciona como uma personagem, mesmo sem que participe ativamente da trama. Contudo, como já foi possível notar no decorrer das análises, esse narrador possui voz ativa na trama romanesca e não só narra os acontecimentos como transmite valorações e julgamentos ao fazê-lo.

No trecho acima, em especial, ganha destaque o que é chamado por Bakhtin de exotopia, condição inerente à criação estética. O narrador possui um excedente de visão com

relação às personagens, pois pode ver além do que elas mesmas veem e essa condição é fundamental na construção estética e, em especial, no romance aqui analisado.

A voz narradora tem mais uma vez ressaltada a sua qualidade de superioridade fundada na exotopia, à qual tal figura utiliza com maestria, a fim de provar as teses formuladas por ela, dentre as quais a da leveza insuportável e insustentável que a vida possui.

As reflexões de Tomas se voltam, mais uma vez neste capítulo, às possibilidades que foram excluídas, vale dizer, à responsabilidade inerente às suas decisões, uma vez tomadas e, portanto, irrevogáveis (mais uma vez, em discurso indireto):

Recomeça a pensar: o que deveria ter feito? Mesmo pondo de lado tudo o que lhe inspiravam os sentimentos (a admiração que sentira pelo jornalista, a irritação que lhe provocara o filho), não estava ainda convencido de que deveria ter assinado o texto que lhe tinham apresentado (id., ibid., p. 217).

Tais reflexões vêm de encontro à tese do narrador, segundo a qual, a vida que não se repete, e que, devido a sua efemeridade, é leve, e que não permite ao homem que a vive verificar o acerto ou o erro de suas decisões, adquire, por esse mesmo motivo, nuances de peso, a ponto de poder essa leveza metamorfosear-se em peso, passando do positivo para o negativo, ou, ainda, do leve para o pesado.

E, de novo, veio-lhe à cabeça uma ideia que já conhecemos: A vida humana só acontece uma vez e não poderemos nunca verificar qual seria a boa ou a má decisão, porque, em todas as situações, só podemos decidir uma vez. Não nos é dada uma segunda, uma terceira, uma quarta vida para que possamos comparar decisões diferentes.

Acontece na história como na vida do indivíduo (id., ibid., p. 218).

O peso da vida vem, então, exatamente desta eterna dúvida, fundada na impossibilidade de o homem verificar qual teria sido a decisão correta a tomar nos mais diversos momentos em que viveu, e, além disso, da responsabilidade que ele deve, mesmo assim, assumir por suas decisões e pelas consequências delas advindas.

Tomas, então, ao comparar a sua vida e as suas dúvidas à figura do jornalista que lhe abordara com a petição, percebe que este sujeito “Agia como se tudo o que fizesse fosse se repetir um número incalculável de vezes no eterno retorno, e estava certo de que nunca iria ter dúvidas sobre seus atos” (id., ibid., p. 219), enquanto que ele mesmo, por ter consciência das dúvidas que lhe afligiam, vivia uma vida aparentemente leve, mas que comportava um peso insustentável, vale dizer, o peso da responsabilidade.

3.1.7 Sexta parte: A Grande Marcha

Nesta parte do romance, sua penúltima, tem-se o fechamento das reflexões acerca da vida de Sabina e, novamente, os temas principais abordados são aqueles ligados à leveza e ao peso. Mesmo que a existência de Sabina propriamente dita tenha, aqui, um fim, as reflexões são levadas adiante, de maneira que o diálogo a elas inerente não possuem um ponto final.

3.1.7.1 Capítulo 25

Neste capítulo, as últimas informações presentes no romance sobre a vida de Sabina são apresentadas ao leitor. A esta altura, ela vive na Califórnia e recebe constantemente cartas do filho de Tomas, que continua vivendo da Boêmia. O interesse de Sabina por elas, contudo, se esvai a cada dia, “pois seu país de origem cada vez lhe interessa menos” (KUNDERA, 2008, p. 266) e, assim, ela se afasta cada vez mais dele.

A América, contudo, lhe é estranha, pois ela não se liga a essa terra por laços familiares e teme “ser fechada num caixão e penetrar na terra da América” (id., *ibid.*, p. 266), pois assim ficaria presa sob o signo do peso, ideia que para ela é insuportável (Cf. o capítulo 10 da parte intitulada “As palavras incompreendidas”).

Assim, escreveu um testamento determinando que seu cadáver seja cremado e as cinzas espalhadas ao vento. Tereza e Tomas morreram sob o signo do peso. Ela quer morrer sob o signo da leveza. Será mais leve que o ar. Segundo Parmênides, é a transformação do negativo em positivo (id., *ibid.*, p. 266).

A vida de Sabina, dessa maneira, deve acabar em contraste com a morte de Tomas e Tereza. Sabina, que sempre viveu sem pensar no peso que comporta a leveza da vida e, após a morte de Tomas e Tereza passa a incorporá-lo (pois é então que ela pesa as suas decisões e ações), toma a decisão grave de morrer sob o signo da leveza. Essa mudança, do negativo para o positivo (portanto, do pesado em leve), é tida como natural pelo narrador, sendo característica da vida aparentemente leve, à qual, paradoxalmente, o peso é inerente.

A vida de Sabina, assim, desaparecerá e, com isso, se tornará mais leve que o ar, será leve como deve ser a vida que deixa de existir de uma vez por todas.

3.1.8 Sétima parte: O sorriso de Karenin

A sétima parte do romance é sua última parte. Nela, os temas do romance abordados nesta pesquisa não são tratados separadamente, mas são mesclados à vida conjunta das personagens Tereza e Tomas e, mesmo que o romance se apresente, ao final dela, terminado, dificilmente é possível afirmar que os temas nele tratados chegam a um final absoluto. O diálogo é, desta maneira, incitado, e este não será, nunca, acabado.

3.1.8.1 Capítulo 4

Este capítulo pertence à sétima e última parte do romance, em que são narrados os últimos dias da vida de Tomas e Tereza, com ares de nostalgia, já que se sabe de antemão que as personagens morrem. Sua morte, contudo, não é narrada nesta parte (ficando tal narração mesma relevada à carta recebida por Sabina no capítulo 10 da terceira parte do romance).

Neste contexto, as personagens vivem no interior, numa cidadezinha campestre em que Tomas trabalha como motorista de caminhão numa cooperativa local, enquanto Tereza cuida de um rebanho de ovelhas. A vida dos dois, neste contexto, se passa de maneira tranquila e essa ideia se liga, conforme é narrado em discurso indireto neste capítulo, para Tereza, à ideia de um paraíso idílico.

A ideia de idílio, para o narrador, “é a imagem que ficou conosco como uma lembrança do Paraíso: A vida no Paraíso não era semelhante ao caminho em linha reta que nos leva ao desconhecido, não era uma aventura. Ela se movia em círculos entre coisas conhecidas” (KUNDERA, 2008, p. 289). A vida no campo contrasta com tudo o que as personagens haviam vivido até então, no contexto do romance. Ela traz consigo a ideia de repetição: pode-se mesmo dizer que ela é uma variação do Eterno Retorno, já que, no campo, o desconhecido não existe e a vida se move em círculos.

A felicidade inerente à vida no idílio vem dessa mesma ideia de repetição, pois “O tempo humano não gira em círculos, mas avança em linha reta. É por isso que o homem não pode ser feliz, pois a felicidade é o desejo de repetição” (id., *ibid.*, p.292). Sendo assim, a vida humana só pode ser feliz quando existe nela apenas o conhecido e o tempo segue um curso cíclico. Na vida que não se repete e segue em linha reta, nada é conhecido, e o confronto com o desconhecido faz com que a felicidade seja impossível.

Além disso, segundo o discurso do narrador, no campo, os conflitos humanos deixam de existir, pois se o campo é o Paraíso, nele o homem ainda não é como a vida o conhece:

[...] no Paraíso o homem ainda não era o homem. Mais exatamente: o homem ainda não tinha se lançado na trajetória do homem. Nós outros já nos lançamos nela há muito tempo e voamos no vazio do tempo, que se consoma em linha reta. Mas existe ainda em nós um fino cordão que nos liga ao Paraíso distante e nebuloso, em que Adão se debruça na fonte e, ao contrário de Narciso, não suspeita que a pálida mancha amarela que vê aparecer seja ele. A nostalgia do Paraíso é o desejo do homem de não ser homem (id., ibid., p.290).

Assim, no contexto do idílio, os conflitos de Tereza acerca da alma e do corpo, bem como os de Tomas em relação à leveza e o peso e a cisão de seu relacionamento, fundado na oposição entre força e fraqueza não possuem mais importância. E sem esses conflitos eles podem, enfim, ser felizes, vivendo a repetição do cotidiano.

A vida no campo, desta maneira, parece ao homem como a vida dos animais, ideia que se apresenta ao leitor quando se compara a vida de Tomas e Tereza à de Karenin:

[...] nenhum ser humano pode oferecer a outro o idílio. Só o animal pode fazê-lo, porque não foi expulso do Paraíso. O amor entre o homem e o cão é idílico. É um amor sem conflitos, sem cenas dramáticas, sem evolução. Em torno de Tereza e Tomas, Karenin traçava o círculo da sua vida, baseada na repetição, e esperava a mesma coisa deles (id., ibid., p. 292).

Como o cão, segundo as escrituras sagradas do cristianismo, cultura em que o homem ocidental já nasce inserido, não foi expulso da paraíso (diferentemente do homem, que, por ter pecado e, portanto, ser impuro, o foi), sua percepção da vida é diferente da humana. Como o cão vive no contexto do idílio, da repetição e da pureza, o amor que ele pode oferecer ao homem é diferente daquele que pode existir entre dois seres humanos.

O amor de Tereza e Karenin, assim, é mais puro e, mesmo, melhor do que o que existe entre ela e Tomas, e isso vem da pureza idílica que só Karenin lhe pode oferecer, pois o animal ignora todos os conflitos inerentes à vida humana. Para Karenin, os conflitos e as possibilidades inerentes às questões da leveza e do peso, da alma e do corpo, da força e da fraqueza não fazem sentido, pois ele nunca deixou de viver no idílio, no paraíso. A vida humana, com seus conflitos e ambiguidades, dúvidas e incertezas, lhe é estranha.

A vida no campo, que se repete – contrariando a ideia do Eterno Retorno, segundo a qual esta vida seria pesada – é apresentada ao leitor com nuances de uma leveza bela, idílica, pura. Pois a felicidade só pode existir no contexto dessa vida, já que ela é o desejo de

repetição (Cf. p. 292), o aceitamento da rotina e do conhecido e a incorporação desses elementos à vida. Tomas e Tereza, vivendo no idílio, eram felizes e a sua felicidade dá a este contexto a ideia de leveza. A sua morte, contudo, como já se sabe, ocorreu sob o signo do peso, já que os dois morreram esmagados. Tal contraste corrobora, mais uma vez, com a ideia de que a leveza, instância de uma dualidade, comporta seu peso, e pode ser mudada, de maneira natural, em algo insuportável: essa é a insustentável leveza do ser.

Com o desaparecimento do tempo linear e com a volta ao Paraíso, os conflitos das personagens – tanto aqueles ligados aos indivíduos quanto aqueles dentro de seu relacionamento – se dissipam. A força de Tomas e a fraqueza de Tereza, bem como a leveza ou o peso da responsabilidade inerente à vida que se passa num tempo linear, e também a relação ambígua entre a alma e o corpo não fazem sentido quando tudo é conhecido; quando o homem volta à pureza animalésca e vive, de certa forma, no Eterno Retorno.

As vidas de Tomas e Tereza são, assim, completas, pois acabam. Sob o olhar de um narrador que deixa mais dúvidas do que certezas, o leitor sente, por fim, a nostalgia dourando o crepúsculo de suas vidas. As vidas de Tomas e Tereza chegam ao fim; mas não as possibilidades e reflexões acerca delas.

3.2 A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: as palavras-tema em suas relações

Aqui, continuando as análises dos capítulos que compõem o *corpus* de pesquisa, tem-se a descrição e a análise das ideias que permeiam a construção das palavras-tema no romance, bem como as relações estabelecidas entre elas ao longo dele. É notável a relação de dicotomia e de diálogo instaurada por elas. Sendo assim, este capítulo é dividido em três subpartes, das quais cada uma analisa uma dupla de palavras, complementando as análises dos capítulos do romance a que se seguem estas reflexões.

Vale ressaltar que essas análises nunca são pensadas de maneira estanque, mas são relacionadas de maneira dialógica, tanto entre si quanto com os capítulos anteriores deste relatório. Além disso, seguindo o pensamento que orienta esta pesquisa, é sempre levada em conta a voz do texto, ou seja, o que o *corpus* diz, como texto e discurso.

3.2.1 Algumas considerações acerca do romance em sua arquitetônica

O romance *A insustentável leveza do ser*, conforme já dito e explicitado neste Relatório, é construído com base em 11 (onze) palavras-tema (Cf. KUNDERA, 2009), das quais foram escolhidas 6 (seis) (sendo estas: a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza) para compor o *corpus* desta pesquisa. Além disso, o romance é dividido em sete partes (sendo estas: primeira parte, “A leveza e o peso”; segunda parte, “A alma e o corpo”, terceira parte, “As palavras incompreendidas”, quarta parte, “A alma e o corpo”; quinta parte, “A leveza e o peso”; sexta parte, “A Grande Marcha” e sétima parte, “O sorriso de Karenin”).

Como é possível notar já pelos subtítulos dados às partes, a arquitetônica do romance é construída de maneira dialógica: os temas são retomados não só nas sequências de partes, mas ao longo do romance como um todo. Essa forma de construção possibilita, ainda, que a leitura do romance seja feita seguindo as partes, sem que haja grandes perdas de sentido. As partes intituladas “A leveza e o peso” e “A alma e o corpo” se centram sobre as personagens Tomas e Tereza, respectivamente; de maneira que a voz do narrador de funde às das personagens nessas determinadas partes, muitas vezes com a ocorrência do discurso indireto livre. As partes intituladas “As palavras incompreendidas” e “A Grande Marcha” se centram sobre as personagens Sabina e Franz, enquanto que “O Sorriso de Karenin” se centra simultaneamente sobre Tomas e Tereza, em sua vida conjunta, além de ter foco também sobre Karenin.

Tudo isso não significa que o romance, aqui, é pensado de maneira estanque. Muito pelo contrário: cada parte do romance agrega valor à sua devida compreensão, exibindo nuances diferentes de uma mesma ideia. Essa reflexão visa somente ressaltar o caráter dialógico intrínseco ao romance, pois tanto os temas quanto os conflitos existenciais vividos pelas personagens são interligados, sendo que um momento do romance sempre retoma outro, de maneira que se pode vê-lo como círculo. Além disso, dentro das partes do romance, tem-se avanços e retrocessos cronológicos, seguidos de digressões que contém reflexões existenciais e que participam, além do enredo, da construção dos temas do romance.

Fazendo um paralelo com as reflexões acerca do Eterno Retorno – um dos pilares sobre o qual se constrói no romance a dualidade entre leveza e peso – pode-se dizer que a arquitetônica desse romance é uma arquitetônica do retorno, em que os temas e as reflexões sempre são retomadas, para serem reafirmadas ou refutadas, de maneira a constituir embate.

Sendo assim, as análises das palavras-tema aqui contidas levam em conta o seu caráter de signo ideológico, dado que o autor-criador, ao escolher as palavras para compor o

romance, as escolhe do contexto do seu uso, onde elas já foram imbuídas de diversos tons de diferentes ideias. E isso ele o faz para confirmar ou para refutar essas ideias. É assim que as palavras-tema são pensadas aqui.

3.2.2 A leveza e o peso

A leveza e o peso são os temas principais do romance, o que é claramente evidenciado em seu título. Sendo assim, estes temas são retomados ao longo dele como um todo, de maneira dialógica, tanto implícita quanto explicitamente.

Dois diálogos essenciais levantados pelo narrador dão base às suas reflexões, contidas nas digressões, acerca da leveza e do peso: o mito do Eterno Retorno, proposto por Nietzsche e o pensamento de Parmênides.

O mito do Eterno Retorno é desenvolvido por Nietzsche em *A gaia ciência* (2001), e afirma um tempo cíclico, refletindo acerca da vida que retorna, eternamente e da exata maneira como é vivida. A mera ideia desse retorno, segundo o mito, pesaria sobre cada decisão que é tomada ao longo dessa vida (que dessa maneira seria repetida infinitas vezes, sem que se pudesse muda-la), funcionando, assim, como “o maior dos pesos”.

Essa ideia funciona, no romance, em oposição àquela exposta pelo narrador, que afirma um tempo linear, no qual a vida que não se repete – logo, a vida “real”, ou então a vida que é real no romance, que por sua vez é semiose da vida real – é leve como uma pluma, pois essa não-repetição faz com que mesmo aos atos mais atrozos seja atribuída uma ideia de leveza, de forma que eles são aparentemente destituídos de responsabilidade. Essa vida, então, é como um esboço que nunca chega a ser de fato concretizado, pois não se repete para que possa ser conferida ou passe a ser pesada. O questionamento do narrador parte da ideia de que, uma vez que esta vida é efêmera, não se pode condená-la.

A ideia que se segue é a de que a memória é que dá ao peso da responsabilidade sobre os atos cometidos nessa vida o tom de leveza, pois as decisões que pesam quando são tomadas recebem, por meio da memória, uma vez no futuro, uma valoração emocional, o que torna o passado leve e mais belo do que de fato foi.

A segunda ideia principal que rege a reflexão acerca da leveza e do peso vem do pensamento de Parmênides. Segundo o narrador do romance, Parmênides atribui a qualidade de positiva à leveza e de negativa ao peso, o que é refutado no discurso romanescos, que diz que não se sabe mais pensar como Parmênides. Isso porque o pensamento de Parmênides é

visto, nele, como hermético e estanque, o que vai contra o princípio que rege todo o romance, isto é, o da ambiguidade e do movimento constante entre instâncias opostas. Um mundo repleto de questionamentos e reflexões existenciais, como o do romance, não suporta a ideia de algo fechado e imutável. Por isso, as ideias parmenidianas são refutadas pelo narrador, que possui valores diferentes daqueles que o pensador pré-socrático defende.

A questão da ambiguidade, então, é cara à ideia segundo a qual o que separa a leveza do peso, o positivo o negativo, a atrocidade da beleza, é uma linha muito tênue, que permite que as posições dessa relação sejam invertidas: que o pesado se torne leve, o positivo se torne negativo, o atroz se torne belo, e *vice-versa*.

As reflexões acerca da leveza e do peso, no romance, ligam-se mais estreitamente à personagem Tomas e aos conflitos existenciais vividos por ele no contexto dele (o que não impede que as demais personagens participem, também deste conflito, como, por exemplo, ocorre com Sabina). Tomas é um cirurgião que vive em Praga. Divorciado da mulher com quem teve um filho, não mantém contato algum com eles, nem com seus pais, mas coleciona amantes, com as quais gosta de manter relações intensas separadas por algum período de tempo, o que lhe permite ter várias delas, sem que nenhuma o seja de maneira permanente. A isso, ele chama “amizade erótica”. Entretanto, ao conhecer Tereza, Tomas passa a amá-la de maneira inexplicável e permanente, o que se torna motivo de conflito para ele e contrasta com a vida que ele havia tido até então, dado que um relacionamento profundo como o que ele passa a ter com Tereza contrasta com a liberdade com que viva antes, opondo a leveza dessa liberdade ao peso do novo relacionamento.

Após as digressões dos dois primeiros capítulos do romance, o leitor é apresentado a Tomas, que reflete se vai ou não convidar Tereza para ser parte definitiva de sua vida. A tese narradora acerca da leveza e do peso já havia sido declarada quando a personagem surge no romance. Dessa forma, o narrador testa e põe à prova as suas formulações acerca da insustentável leveza do ser na vida de Tomas. O mesmo ocorre com os demais temas do romance. A dúvida que o aflige, então, é: como tomar uma decisão sem saber sua correção? Como viver sem saber que consequências uma ação terá? Seria essa decisão leve ou pesada?

É então que surgem nuances de um diálogo com a força e a fraqueza (temas que serão tratados adiante), uma vez que Tereza surge na vida de Tomas carregando uma mala extremamente pesada, na qual, diz o narrador, ela colocou sua vida. Tereza surge na vida de Tomas carregando consigo o signo do peso, o que faz com que Tomas a imagine (e também ao seu relacionamento com ela) desta forma: como peso.

Uma vez que o valor do peso se associa à voz do destino, (Cf. o capítulo 16 da primeira parte do romance), o que resta à personagem fazer é aceitar este peso, ou seja, aceitar Tereza como parte de sua vida. Uma vez feito isso, sua vida já não pode continuar a mesma, pois cada ato possui suas consequências, que devem ser encaradas, segundo a responsabilidade inalienável de cada sujeito, esta, por sua vez, atribuindo a estes atos de peso.

Com o decorrer do tempo, o relacionamento dos dois torna-se sério e Tereza descobre que Tomas possui muitas amantes. Mesmo que não o diga, ela sente ciúme, que vem à tona nos sonhos cíclicos e repetidos que ela passa a ter. Nesses sonhos, Tereza é humilhada por Tomas e por suas amantes, o que demonstra a posição de superioridade com que a personagem masculina é vista por ela.

Tomas se incomoda com o fato de Tereza sentir ciúme e embora muito facilmente consiga cortar relações com qualquer pessoa, em especial suas amantes, ele não a manda embora, mas acolhe o seu sofrimento. É neste contexto que surge uma reflexão da parte do narrador: o que Tomas sente por Tereza é a compaixão, no sentido de um co-sentimento: ele sofre com ela. E então a compaixão, segundo o narrador, se torna o destino e a maldição de Tomas, que o prende a essa mulher que passou a ser peso em sua vida. Vale ressaltar que a valoração do narrador, conforme dito nas análises anteriores, sempre possui tom de reprova quando se trata do relacionamento dessas personagens, o que mais uma vez corrobora para a ideia da ambiguidade desse discurso, uma vez que, mesmo com tal reprova, a relação entre os dois seja de suma importância para o desenvolvimento das teses narradoras.

Os fatos históricos ocorridos durante a Primavera de Praga, em 1968, são dialogados com a vida das personagens e desempenham um importante papel na trama. Nota-se que outros fatos e curiosidades históricas são, também, narrados ou citados nas digressões do romance, o que indica uma vontade de efeito de verdade ao discurso do narrador, além de estabelecer relação empática entre narrador e leitor.

Após a Primavera de Praga, a situação política em Praga torna-se sensível. Tomas recebe uma oferta para mudar-se para Zurique, onde terá um importante cargo num hospital. Ele hesita em aceitar a oferta, pensando e pesando as consequências que tal atitude pode ter. Novamente, retorna a ideia de que cada ação tomada ao longo da vida possui uma leveza pesada, pois nunca se pode saber o que deve realmente ser feito, até que se faça alguma coisa. Tomas, convencido da impossibilidade de saber se faz certo ou errado, aceita o convite e muda-se para Zurique com Tereza e Karenin (a cadela que ele dera de presente a Tereza).

Nesse contexto, Tereza sentia o desejo e a necessidade de deixar Praga, pois lá, com todas as amantes de Tomas, era infeliz. Ela pensara que se satisfaria partindo para a Suíça e

que, lá, poderia sentir-se forte. Contudo, isso não ocorre. Mesmo em Zurique, Tereza continua a ter seus pesadelos: mesmo a quilômetros de distância das amantes de Tomas, o ciúme não deixa de existir. Ela, numa tentativa de ser forte e deixar de ser peso para Tomas, volta para Praga, deixando um bilhete para ele.

Uma vez sem Tereza, o que se abate sobre Tomas é uma “doce leveza”: após anos vivendo com ela – que surgira em sua vida de maneira inesperada e dessa mesma maneira se fora – sentia-se novamente livre; voltava à vida de solteiro (vida esta que ele abandonara sem pestanejar quando o amor e a compaixão por Tereza se tornaram imperativos sobre si). Tereza era um peso para ele, e a sua ausência lhe proporcionava um sentimento de leveza.

Contudo, confirmando a tese narradora acerca da memória que atribui leveza à vida, na lembrança de Tomas, os anos que passara com Tereza tornaram-se muito mais belos do que realmente haviam sido, já que o olhar que é lançado sobre o passado possui em si a leveza, a beleza e a fugacidade de uma vida que não retorna.

Contudo, essa doce leveza era tão fugaz quanto a vida. Logo, Tomas começa a sentir falta de Tereza, isto é, a leveza de sua liberdade começa a metamorfosear-se em peso. A compaixão por Tereza, imperativo de sua vida, bate novamente à porta de seu pensamento. Ele toma uma decisão que, segundo o narrador, é “gravemente pesada”, dizendo para si mesmo que tinha que ser assim: volta a Praga confiante nesse imperativo, mas quando chega lá, sente falta da doce e leve liberdade. Começa, então, a pensar nos acasos que o levaram até Tereza, e que não deveria, necessariamente, ser assim, que tudo poderia muito bem ter acontecido de outra maneira e seu relacionamento com ela poderia jamais ter existido. A decisão leve de seguir seu sentimento logo reclamou seu peso.

A volta a Praga, no entanto, é definitiva. Complicações surgem para Tomas então, pois, anteriormente, publicara um artigo numa revista que fora tomado como uma crítica ao regime comunista, que era vigente em todo o país. O governo exigiu uma retratação, a qual ele se negara a fazer. Tomas, por isso, perde seu emprego como médico e, no fim das contas, tem de aceitar um novo, dessa vez como lavador de vidraças.

Surge uma nova reflexão da parte do narrador acerca dos imperativos que regem a vida da personagem. Esses imperativos são como uma grande razão que rege a vida, um desejo profundo que leva o sujeito a fazer o que faz. O imperativo da vida de Tomas, segundo esse pensamento, é a profissão – a qual, no entanto, ele deixou sem hesitar, em detrimento de seu orgulho e de sua coragem. A ambiguidade do discurso narrador permite pensar que, na realidade, o imperativo de Tomas seria outro. Ousa-se dizer que este é o amor, ou, ainda, seu

amor por Tereza, uma vez que ele deixou todas as coisas que antes lhe eram importantes para se entregar, não apenas uma e sim duas vezes à compaixão e ao amor por ela.

O novo emprego de Tomas lhe proporciona um novo tipo de liberdade, pois assim, não vê Tereza com tanta frequência. Uma sensação de leveza se abate sobre ele novamente, pois agora seu novo emprego não era algo que afetava sua vida pessoal, mas algo de que podia esquecer-se ao final do dia. Tomas sente, então, a mudança do pesado em leve. Para Parmênides, isso equivaleria à mudança do negativo em positivo.

Contudo, segundo o narrador, “não sabemos mais pensar como Parmênides”. Seu discurso defende que o leve pode ser negativo e o pesado, positivo. E a mudança do positivo em negativo e do pesado em leve (ou os contrários) é extremamente sutil. A leveza que passou a agir sobre Tomas aos poucos assume o seu peso: ela torna-se insustentável. Corroborando com essa ambiguidade, sua relação com Tereza passa a se deteriorar e a vida em Praga torna-se impossível para eles. Assim, eles decidem mudar-se para o interior, numa tentativa de deixar para trás os seus conflitos.

As reflexões levantadas pela dicotomia paradoxalmente dual entre a leveza e o peso são vastas e dão margem a muitas outras, enriquecedoras. Entretanto, nota-se também que essa reflexão tem alguns pontos chave quando se liga às vidas das personagens. Obviamente é a Tomas que as reflexões acerca da leveza e do peso se ligam de maneira mais marcante, mas nem por isso as outras personagens deixam de ter parte nessas questões.

A ideia de uma leveza insustentável remete ao peso. Assim, a leveza aparente da vida carrega em si o peso da responsabilidade. Mesmo as decisões que possam parecer sem importância carregam esse peso, que é inalienável ao sujeito. Apenas a vida que acaba se torna leve, pois a memória dos outros – que continuam a viver – atenua o peso, acentuando sua efemeridade. Essa vida tem, assim, o peso de cada decisão esquecido, se tornando leve para aqueles que a veem de fora. Essa ideia, contudo, não nega que a vida, quando vivida, possui o peso da responsabilidade. Enquanto vivida, assim, a vida, aparentemente leve, é pesada, pois nunca se sabe que consequências trarão as atitudes tomadas, e ainda assim, essas consequências devem, inegavelmente, ser encaradas. Quem vive a vida carrega consigo a leveza insustentável da responsabilidade.

3.2.3 A alma e o corpo

Os temas da alma e do corpo surgem no romance como uma indagação acerca da dualidade entre essas instâncias como duas facetas que compõem a vida humana. Seriam estas instâncias que podem ser pensadas separadamente, ou não? Seriam instâncias completamente opostas ou intrinsecamente inseparáveis?

A princípio, é levantada pelo narrador a hipótese de que, sim, essas instâncias são separadas e completamente opostas. A alma, segundo esta perspectiva seria puro produto do trabalho do cérebro humano, uma bobagem na qual os românticos gostam de acreditar, enquanto que o corpo seria pura matéria física e biológica, um mecanismo que o homem e a ciência já desvendaram e que, portanto, não possui em si mistério algum. Paradoxalmente, essa tese é colocada à prova na vida de Tereza para demonstrar que alma e corpo não são separáveis e sim se unem a fim de formar um todo: são instâncias que não negam uma à outra mas que exigem a afirmação uma da outra e se completam. Em meio a essas reflexões, surge a imagem de Tereza se olhando no espelho e tentando fazer com que a sua alma suba à superfície do corpo, de maneira que ele seja apagado e que transpareça em seu rosto apenas o que ela considera ser seu verdadeiro “eu”: sua alma.

O conflito entre a alma e o corpo, para Tereza, remonta à sua infância e à sua relação com sua mãe. A imagem de sua mãe lhe causa repulsa pois, segundo a filha, não possui pudor, uma vez que anda nua pela casa, ressaltando os aspectos puramente biológicos do organismo (a digestão, a expulsão de gases sonoros) e diz que o corpo é o que torna todos os seres humanos iguais, uma vez que todos os seres humanos possuem necessidades fisiológicas.

Tal ideia causa horror a Tereza, que pensa que, se fosse assim, os seres humanos deixariam suas almas escondidas dentro de seus corpos, muitas vezes tornando-se corpos sem alma. O desejo de Tereza de deixar transparecer sua alma em seu rosto vem dessa relação de oposição à mãe. Ela deseja fazer com que o seu rosto, que possui traços da mãe, transpareça sua verdadeira essência, de maneira a ressaltar sua singularidade, em oposição à ideia de igualdade entre os corpos vinda da mãe.

Tereza é uma jovem que vivia no interior da Tchecoslováquia. Não estudou muito e trabalhou desde cedo, embora sempre tivesse afeição pelo conhecimento contido nos livros, que devorava. Trabalhava como garçonne num restaurante. No interior, tinha contato com pessoas que considerava baixas, que não possuíam intelectualidade e não ligavam para seus livros. Por isso, ela sentia uma constante vontade de se elevar, de buscar o conhecimento, para

que se tornasse diferente dessas pessoas. E isso, ela o fazia lendo quantos livros pudesse. Sua constante vontade de elevar-se fazia com que ela se tornasse fraca e desejasse cair.

Ao conhecer Tomas no restaurante em que trabalha, Tereza sente sua alma subir à superfície de seu corpo. Isso, para ela, é o início do amor. Movidada por esse sentimento, ela decide, ir para Praga, deixando para trás a sua vida no interior. Por fim, acaba mudando-se para a cidade e engendra em um relacionamento com Tomas.

Seu relacionamento com Tomas é constantemente perturbado por seu ciúme, permeado por questões acerca da sexualidade e do amor. Para Tomas, sexo e amor são coisas completamente diferentes, que não se implicam mutuamente, necessariamente, enquanto que Tereza pensa o contrário: o sexo e o amor (respectivamente, ligados ao corpo e à alma, ao grotesco e ao belo) não podem ser separados: um depende do outro, um influencia o outro.

As constantes traições de Tomas fazem com que Tereza se aprofunde em seu dilema da dualidade da alma e do corpo. Ela pensa nas outras mulheres como em corpos sem alma, e a ideia da nudez lhe é humilhante. Isso revela que, para ela, a verdadeira essência do ser humano é a alma, que muitas vezes é esquecida pelos outros e que é sempre por ela ressaltada. Tomas, que, com seu “bisturi de mulheres”, busca encontrar a unicidade da alma no corpo de cada uma de suas amantes, não precisa desse instrumento em sua relação com Tereza, pois ela é toda alma: já se mostrou a ele assim, no momento em que sua alma tomou conta do corpo quando se conheceram. Ela, portanto, não precisa ser desvendada por ele, mas precisa entender a unidade formada por sua alma e seu corpo.

Tereza tem sonhos desencadeados pelo ciúme que sente de Tomas. Em todos eles, existe a constantes humilhação, que pode ser conotada pela nudez e a posição de força e superioridade ocupada neles por Tomas. Ele sempre, nos sonhos, se encontra em posição superior, dando ordens tanto a ela quanto às outras mulheres que se opõem a ela. Aos poucos, os sonhos de Tereza vão se confundindo com a realidade, chegando a ponto de, em alguns momentos, não se saber se o que ela vive é delírio ou real (Cf. os capítulos 11 e 12 da quarta parte do romance). Tudo isso indica a tendência de Tereza para a fraqueza, sua constante.

O amor de Tomas e Tereza, dessa forma, é fundado sobre dois pilares: a fidelidade incondicional dela e as constantes infidelidades dele. Esse amor começa a se deteriorar quando Tereza entrega seu corpo a um desconhecido, pondo à prova a teoria de Tomas de que amor e sexo são duas coisas completamente opostas. O que Tereza descobre, então, é que amor e sexo, assim como alma e corpo, são duas faces de uma mesma moeda, duas instâncias que não podem existir separadamente e afirmam os seus opostos como partes de um todo.

A questão da alma e do corpo como dualidade – como duas instâncias em uma, ainda que comportem a ambiguidade – é reafirmada ao longo do romance. O corpo é, assim, o local onde a alma grava a sua assinatura. Alma e corpo, dessa forma, não podem ser separados, pois ambos são constituintes do ser humano: o corpo lhe dá a forma humana enquanto a alma, o sentimento que o faz, de fato, humano, sem que a ambiguidade seja excluída dessa relação, uma vez que tais instâncias são tão intrinsecamente relacionadas que marcam uma à outra, formando um todo singular.

3.2.4 A força e a fraqueza

Os temas da força e da fraqueza, ao contrário dos temas abordados anteriormente, não são tão explícitos no romance. Esses temas permeiam a relação das personagens principais de maneira que a sua compreensão não pode se separar da interpretação dessa relação.

O relacionamento de Tomas e Tereza é fundado na diferença, que é apresentada ao leitor sob o olhar do narrador. Sob este viés, Tomas é forte e Tereza, fraca. Entretanto, a força de Tomas é fundada sobre a fraqueza de Tereza, e vice-versa. Assim, força de um complementa a fraqueza do outro, num processo alteritário.

Essa diferença por muitas vezes torna o relacionamento dos dois pesado, enfraquecendo-o e deteriorando-o. A vertigem de Tereza – sua vontade de cair, sua fraqueza, vinda de seu ciúme – suga Tomas para esse buraco negro, o acorrentando, angustiando, privando-lhe de sua aparente liberdade e funcionando como peso sobre ele.

Ao final do romance, entretanto, as diferenças e as relações de força entre as personagens vão aos poucos se dissipando. Esse processo começa com sua mudança para o interior. Essa mudança revela nuances diferentes desse relacionamento, que são vistas, nesse sentido, de uma distância temporal e espacial da parte do leitor.

A vida das personagens no campo possui tons de uma fantasia idílica. No discurso do narrador, o idílio liga-se à ideia da repetição. Este, assim, é como uma volta ao Paraíso do qual o homem foi expulso ao pecar, narrado no Antigo Testamento bíblico. Nesse Paraíso, não existe o desconhecido e o passado e o futuro são esquecidos: vive-se o presente, sempre e eternamente, pois tudo o que é externo ao Paraíso (também o passado e o futuro) não pode tomar parte nas preocupações do homem e a vida segue o seu curso como ciclo. Dessa forma, a vida idílica é a vida em que tudo se repete, num Eterno Retorno. Se a vida que não se repete possui uma leveza insustentável – um peso –, a vida que se repete pode, enfim, ser leve.

Dessa forma, desaparecem as relações de oposição entre as personagens. O relacionamento de Tomas e Tereza deixa, assim, de ser fundado na diferença e passa a ser o lugar comum da felicidade de ambos, o que vem a se tornar eterno na morte deles.

Assim, observa-se que força e fraqueza também são instâncias duplas: a fraqueza pode ser mudada em força e vice-versa. E esse processo, afirmado no romance, é inerente também à vida, em que hora se é forte e hora, fraco, de maneira que esses dois lados de uma mesma realidade se interpenetram no processo que é viver a vida.

3.3 As palavras-tema relacionadas dialogicamente

As seis palavras-tema descritas e analisadas aqui relacionam-se dialogicamente. A leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza são temas que refletem, na arte – e, especificamente, em *A insustentável leveza do ser* – a vida, com suas ambiguidades, inconclusões e incertezas. Todas essas instâncias são faces de uma mesma, que é a vida em sua duplicidade e efemeridade.

Tomas e Tereza são personagens que aparentemente se opõem, mas que na realidade se completam, pois o que a um falta está presente no outro. Eles vivem, assim, em uma relação de alteridade: um se constitui em relação com o outro, da mesma forma que a leveza e o peso, a alma e o corpo e a força e a fraqueza são instâncias, ainda que opostas, respectivamente complementares e interconstitutivas.

Ao final de suas vidas, Tomas e Tereza não são mais seres opostos, seu relacionamento não é pautado na diferença e na oposição de forças. São livres. A liberdade que possuem vivendo no interior, longe dos problemas políticos e do ciúme, constantes quando viviam em Praga, faz com que ambos vivam uma vida leve.

No cronotopo idílico do campo, as decisões humanas são “terrivelmente fáceis”: faz-se o que se tem vontade, sendo a vida, assim, destituída de peso. Essa ideia, ligada à ideia da morte dos protagonistas, faz com que se perceba que é a memória que atribui à vida a leveza, a efemeridade que faz com que não se possa condená-la, ainda que essa mesma vida, quando vivida, seja pesada, uma vez que o olhar que o leitor lança sobre os protagonistas na última parte do romance é aquele lavado pela memória.

Ressalta-se, por fim, que a pequena análise contida aqui não esgota as possibilidades interpretativas do romance, uma vez que este possui sentidos múltiplos e ricos que podem não ter sido abordados nesta pesquisa. O papel dela encerra, sobretudo, o levantamento de dúvidas

e a incitação ao diálogo, uma vez que a vida, assim como a arte e a ciência, não comporta certezas, e sim é movida a dúvidas.

Considerações finais

A análise do *corpus* unida às considerações feitas sobre os conceitos teóricos que embasam esta pesquisa, bem como à contextualização acerca do romance permitem uma reflexão acerca de como a arte e a vida se entrelaçam na constituição do gênero romanesco e, em especial, no romance *A insustentável leveza do ser* (2008).

Em *Discurso na vida e discurso na arte* (sem data, mimeo), Bakhtin/Voloshinov inicia uma empreitada que exhibe as primeiras considerações acerca da interconstituição e do diálogo incessante entre arte e vida. Empreitada semelhante também se inicia com esta pesquisa, pois, como se pôde perceber com as questões estudadas aqui, tendo foco sobre o romance tomado como objeto de pesquisa e reflexão, arte e vida não são, de maneira alguma, instâncias desarticuladas ou separadas, mas instâncias que dialogam em suas construções.

Assim, as mesmas questões existenciais que o sujeito humano encara em sua vida – como a tênue separação entre a leveza de uma vida que não se repete e o peso das decisões que são tomadas ao longo dessa vida; a dualidade entre a alma e o corpo como duas faces de uma mesma moeda, sendo esta “moeda” o sujeito humano; a força e a fraqueza como dois lados, ambos constitutivos, de um mesmo sujeito e que se intercalam nos momentos da vida humana – estão presentes na arte e são objeto de reflexão no romance de Kundera. Dessa maneira, como afirma Voloshinov, os diálogos cotidianos se fazem presentes no romance, bem como o romance toma parte nos diálogos cotidianos, num processo de enriquecimento de sentido e agregação de valor tanto à arte quanto à vida, sempre permeados pela responsabilidade do sujeito que as incorpora.

Concluir este Relatório com essas reflexões, que foram levantadas desde sua epígrafe e também permeiam suas demais partes, permite que se feche um ciclo, uma arquitetônica que, como a do romance estudado, tem as relações de diálogo e o retorno como constituinte, sem que, contudo, as reflexões aqui contidas esgotem o tema de que tratam, mas levantem ainda questões a serem pensadas por sujeitos diversos em tempos e espaços distintos, distantes ou não deste. Esta conclusão, portanto, dificilmente se pode dizer definitiva, pois as reflexões levantadas aqui dão margem a muitas outras que podem ser abordadas futuramente.

Ressaltamos, por fim, alguns aspectos peculiares à construção romanesca de *A insustentável leveza do ser* que se fazem imprescindíveis ao entendimento de sua arquitetônica e que compõem os resultados desta pesquisa.

Todo o romance é permeado pela voz narradora, que se coloca como primeira pessoa em seu discurso, sendo que este narrador não participa do que narra, mesmo que por vezes se coloque explicitamente como “eu”, especialmente nas digressões filosóficas frequentes no romance que, por sua vez, corroboram para atribuir veracidade ao seu discurso e às teses por ele propostas acerca da vida. As vozes das personagens, bem como o que por elas é experienciado no romance, desta maneira, submetem-se ao discurso do narrador (que utiliza, para isso, estratégias discursivas como o discurso indireto e o indireto livre), que assim detém sobre elas um excedente de visão, o que torna possível que ele não somente as conte, mas também exprima julgamentos de valor sobre o que é por ele mesmo narrado.

A subjetividade da voz narradora, especialmente por seu caráter de primeira pessoa que exprime valorações, obtém destaque como uma das características que tornam possível que se afirme a ambiguidade como ponto essencial tanto do conteúdo quanto da forma e do estilo do romance em questão.

Destaca-se, ainda, como a ambiguidade inerente às questões da leveza e do peso, da alma e do corpo e da força e da fraqueza tratadas aqui se fazem presente como constante no romance, tanto em seu conteúdo, que trata filosoficamente de questões ontológicas e as aplica aos acontecimentos vividos pelas personagens; quanto em sua forma, em que a ambiguidade é revelada pelas formas discursivas empregadas, notadamente o discurso indireto e o indireto livre; como também e em seu estilo, uma vez que o “eu” narrador é desta maneira colocado em questão, já que não pode haver certeza quando a valoração subjetiva é assim manifesta.

Desta forma, a ambiguidade inerente às questões da vida toma forma também na arte, fazendo jus ao pensamento que orienta esta pesquisa, o do Círculo de Bakhtin, instaurando-se um processo de diálogo infinito e ininterrupto. Contrariando, mais um vez, as ideias de Parmênides, ousa-se afirmar que não cabe ao sujeito humano chegar a uma única e uma certeza hermética, e sim suscitar, ao longo de sua (breve) vida (responsável) diversas dúvidas, vivendo assim uma vida leve e, ao mesmo tempo, paradoxalmente pesada, dupla e incerta, além de ambígua desde o seu âmago.

Por fim, frisa-se que esta pesquisa de forma alguma esgota as possibilidades interpretativas do romance *A insustentável leveza do ser*, que possui riqueza de sentidos e significados, muitos dos quais não foram aqui abordados. O feito, aqui, foi meramente uma reflexão possível, que permite apenas o início (e nunca o fim) de uma jornada em busca de uma compreensão d’*A insustentável leveza do ser* em um de seus múltiplos sentidos.

Bibliografia

- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense, 1997b
- _____. *Estética da criação verbal*. 4ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOSHINOV, V. N). Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, sem referências (Mimeo).
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 14ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, M. M. (MEDVIÉDEV, P. N). *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2012.
- BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.
- _____. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAT, B. Estilo. In: _____ (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. Análise e teoria do discurso. In: ____ (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. (Org.). *Bakhtin: Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. Apresentação: Importância e necessidade da obra O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica. In: MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. 1ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- CALEFATO, P.; PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Vozes, 2007.

- CASTRO, G. de. O marxismo e a ideologia em Bakhtin. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- CHAUÍ, M. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Vol. 1. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- D'IORIO, P. O eterno retorno. Gênese e interpretação. In: *Cadernos Nietzsche*, nº 20. São Paulo, 2006.
- DISCINI, N. Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- _____. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2a. Ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. Um posfácio meio impertinente. In: BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- FERREIRA, A. B. de. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8ª Ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- FREITAS, M. T. A; JOBIM E SOUZA, S. e KRAMER, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa: Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.
- GERALDI, J. W. Sobre a questão do sujeito. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- GRILLO, S. V. de C. Esfera e campo. IN: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- HOBBSAWN, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KUNDERA, M. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- MACHADO, I. A. *O romance e a voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.
- _____. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (org). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- _____. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- MARCHEZAN, R. Diálogo. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.
- NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, mimeo).
- PAULA, L.; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. O marxismo no/do Círculo de Bakhtin. In: *Slovo: O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, v.1, p. 79-98.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado de Letras, 2010.
- _____. Prefácio. In: ____ (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- _____. *Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Vol. 2. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- PETRILLI, S. Uma leitura inclassificável de uma escritura inclassificável: a abordagem bakhtiniana da literatura. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- SOBRAL, A. U. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda*. Tese de Doutorado. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006. (Mimeo).

____. A estética em Bakhtin (literatura, poética e estética). In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Vol. 1. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

____. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005a.

____. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2a. Ed. São Paulo: Contexto, 2005b.

____. Ético e estético na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2005c.

Sites consultados:

http://kundera.net/?page_id=6 Acesso em 09 de Janeiro de 2014

<http://www.classicalarchives.com/work/4433.html#tvf=tracks&tv=about>. Acesso em 17 de Outubro de 2013

Descrição das atividades realizadas

Neste capítulo, são descritas, de maneira sumária, as atividades que foram realizadas no âmbito da pesquisa ao longo da vigência da bolsa.

- Primeiro Bimestre: Embasamento teórico;
- Segundo Bimestre: Continuação do embasamento teórico e pesquisa contextual acerca da constituição do romance;
- Terceiro Bimestre: Início da análise do corpus, elaboração e entrega do Relatório Científico de Progresso à FAPESP.
- Quarto Bimestre: Análise dos capítulos escolhidos como *corpus* desta pesquisa;
- Quinto Bimestre: Reflexão acerca da construção do romance de Kundera, tendo em vista a proposta deste projeto;
- Sexto Bimestre: Elaboração e entrega do Relatório Científico Final à FAPESP.

<i>Etapas</i>	<i>1º Bim</i>	<i>2º Bim</i>	<i>3º Bim</i>	<i>4º Bim</i>	<i>5º Bim</i>	<i>6º Bim</i>
<i>Embasamento teórico</i>	X	X	X	X	X	X
<i>Contextualização</i>	X	X	X			
<i>Análise do corpus</i>	X	X	X	X	X	X
<i>Relatório Parcial</i>			X			
<i>Relatório Final</i>						X
<i>Eventos</i>	X	X		X	X	
<i>GED</i>	X	X	X	X	X	X
<i>Orientação</i>	X	X	X	X	X	X

Anexos

1 Certificados de participação em eventos com apresentação de trabalho

ANEXO A – Certificado de participação no 61º Seminário do GEL



CERTIFICADO

Certificamos que ALINE DO PRADO ALEIXO SOARES participou do 61º. Seminário do GEL, realizado na Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em São Paulo (SP), nos dias 10, 11 e 12 de julho de 2013, com apresentação do trabalho abaixo discriminado, em Painel.

Autor(es): ALINE DO PRADO ALEIXO SOARES

Título do trabalho: VIDA E ARTE NO GÊNERO ROMANESCO

Carga horária total do evento: 20 horas

São Paulo (SP), 05 de Agosto de 2013.

Leda Maria Alves

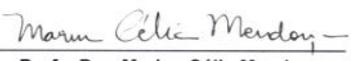
Leda Maria Alves

ANEXO B – Certificado de participação no IV Encontro em Análise do Discurso

IV ENCONTRO EM ANÁLISE DO DISCURSO Fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas.

Certificado

Certificamos que **ALINE DO PRADO ALEIXO SOARES** apresentou o trabalho intitulado **A ARQUITETÔNICA DIALÓGICA DO GÊNERO ROMANESCO** em sessão de painel durante o **IV Encontro em Análise do Discurso: fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, realizado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, nos dias 14, 15, 16 e 17 de agosto de 2013, contabilizando uma carga horária de 24h de atividades.



Profa. Dra. Marina Célia Mendonça
Presidente da Comissão Organizadora do IV EAD

Araraquara, SP, 17 de agosto de 2013.



Profa. Dra. Rosane de Andrade Berlinck
Coordenadora do PPG em Linguística e Língua Portuguesa

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JULIO DE MESQUITA FILHO"

ANEXO C – Certificado de participação no VII Congresso de Iniciação Científica da FAI



Faculdades Adamantinenses Integradas
Recredenciada nos termos a Portaria CEE/GP nº 305, de 28/05/2008
Autarquia Municipal - CNPJ: 03.061.303/0001-02
Rua Nove de Julho, 730 - CEP: 17800-000 - Adamantina/SP
Fone: (18) 3502-7010 - www.fai.com.br



CICFAI
VII Congresso de Iniciação Científica
das Faculdades Adamantinenses Integradas

CERTIFICADO

O Diretor Geral das Faculdades Adamantinenses Integradas, com fundamento nas disposições regimentais aplicáveis, CERTIFICA para fins de direito e todos os efeitos, que

Aline do Prado Aleixo Soares

Apresentou no VII CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA FAI, o trabalho intitulado: "DIÁLOGOS NA ARTE E NA VIDA: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER" na forma oral, promovido por esta IES, no período de 21 a 25 de outubro de 2013.

Por ser verdade, expediu-se o presente Certificado.

Prof. Dr. José Aparecido dos Santos
Presidente da Comissão Organizadora

Adamantina, 25 de Outubro de 2013.

Prof. Dr. Márcio Cardim
Diretor Geral

ANEXO D – Certificado de participação no XXV Congresso de Iniciação Científica da UNESP



ANEXO E – Certificado de participação no II EEBA

CE - Centro de Educação
PPGE - Programa de Pós-Graduação em Educação
PPGEL - Programa de Pós-Graduação em Linguística
CCHN - Centro de Ciências Humanas e Naturais

Universidade Federal do Espírito Santo
Campus de Goiabeiras | Vitória-ES
12 a 14 de novembro | 2013



Certificado

Certificamos que **Aline do Prado Aleixo Soares** apresentou o trabalho “**A Leveza e o Peso: Ressignificações na Arte e na Vida**”, no II Encontro de Estudos Bakhtinianos, realizado pelo Grupo de Estudos Bakhtinianos e pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Alfabetização, Leitura e Escrita, nos dias 12 a 14 de novembro de 2013.

Professor Dr. Luciano Vidon



2 Resumos dos trabalhos apresentados

ANEXO F – Resumo submetido ao 61º Seminário do GEL

VIDA E ARTE NO GÊNERO ROMANESCO

Aline do Prado Aleixo Soares
UNESP/Faculdade de Ciências e Letras de Assis
ah_line@live.fr
Orientadora: Luciane de Paula
lucianedepaula1@gmail.com

Este painel tem por objetivo apresentar a pesquisa intitulada “A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser*”, que se encontra em estágio inicial. Essa pesquisa é bibliográfica e possui caráter qualitativo. O método utilizado é o interpretativo analítico-descritivo, que segue três etapas, a saber: descrição, análise e interpretação. O embasamento teórico tomado é o pensamento filosófico do Círculo de Bakhtin e, em especial, os conceitos de gênero, estética, diálogo e sujeito. O objetivo da pesquisa é analisar o discurso do romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, entendido como unidade viva da comunicação – uma réplica dialógica a textos anteriores, que, por sua vez, receberá outras réplicas, constituindo uma intensa relação dialógica com outros enunciados. A análise do romance é feita a partir de seis (6) palavras-chave que orientam seu enredo (a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza) em suas relações dialógicas internas e externas. O *corpus* é composto por 16 capítulos, que foram delimitados tendo em vista as suas relações com as palavras-chave, que são neles evidenciadas e relacionadas às existências das personagens principais. Com isso, é possível refletir acerca da arquitetônica do romance, esse gênero que reflete e refrata valores sociais devido à sua construção por meio da palavra, signo ideológico por excelência para Bakhtin e seu Círculo. A vida, no romance, possui uma leveza insustentável: um peso, já que ela não se repete. Dada a intrínseca relação existente entre a vida e a arte, é possível afirmar que a insustentável leveza do ser é inerente também às existências dos sujeitos reais. Conforme dito anteriormente, essa pesquisa encontra-se em estágio inicial. Logo, o que é apresentado aqui são apenas hipóteses. Partindo desse pressuposto, tem-se como hipótese que a insustentável leveza do ser vivida pelos sujeitos do romance funciona como uma réplica dialógica aos seus atos responsáveis. Afinal, o peso da vida onde não existe o Eterno Retorno é inerente aos atos responsáveis dos sujeitos: atos singulares, irrepetíveis e responsáveis.

(Apoio: FAPESP – Processo nº 2013/01235-1)

ÁREA DO TRABALHO: Análise do Discurso

PALAVRAS-CHAVE: Círculo de Bakhtin, gênero, romance; diálogo; ideologia.

ANEXO G – Resumo submetido ao IV Encontro em Análise do Discurso

A ARQUITETÔNICA DIALÓGICA DO GÊNERO ROMANESCO

Aline do Prado Aleixo Soares
ah_line@live.fr
UNESP – FCL Assis

Prof^a Dr^a Luciane de Paula
lucianedepaula1@gmail.com
UNESP – FCL Assis e FCL Araraquara

Este painel pretende apresentar a pesquisa de iniciação científica intitulada “A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser*”, que tem por fundamentação teórica o pensamento filosófico desenvolvido pelo Círculo de Bakhtin, tomando, para isso, em especial, os conceitos de diálogo, estética, gênero e sujeito. Esta pesquisa é qualitativa e utiliza o método interpretativo analítico-descritivo, dado tratar-se de uma pesquisa bibliográfica. A pesquisa analisa o romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, em seu caráter linguístico e translinguístico, a partir das palavras-tema que orientam seu enredo, sendo estas: a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza. Tais palavras estabelecem relação de diálogo entre si e com textos e discursos distintos, remetendo à filosofia e a outras áreas do pensamento humano. O romance delimitado como *corpus*, aqui, é tomado como exemplar do gênero romanescos e, com isso, pretende-se obter uma melhor compreensão da arquitetura deste gênero. Tendo em mente o embasamento teórico da pesquisa, é importante ressaltar que o diálogo é um dos conceitos centrais do pensamento do Círculo. É a partir do diálogo que os gêneros, bem como os sujeitos, se constituem. Os gêneros são pensados pelo Círculo como tipos relativamente estáveis de enunciados, que possuem conteúdo, forma e estilo e se classificam em primários – aqueles sem muita elaboração estética – e secundários – aqueles com acabamento estético; sem que essa classificação seja hierárquica, pois gêneros primários e secundários dialogam entre si em suas respectivas e recíprocas constituições. Além disso, os gêneros se ligam às diversas esferas de atividade humana em que circulam, pois é a partir da palavra – dos enunciados – que as relações humanas se constituem e, sendo assim, os enunciados e, por sua vez, também os gêneros, possuem caráter ideológico, pois eles refletem e refratam diversos aspectos do tempo e do espaço em que são construídos, ao mesmo tempo em que participam da construção da ideologia. Sendo assim, parte-se do pressuposto de que o romance de Kundera é construído a partir do diálogo: entre as palavras-tema que orientam seu enredo e entre o próprio romance e outros textos, outros enunciados – anteriores e posteriores – pois, conforme o pensamento que orienta a pesquisa, um texto nunca é acabado, mas sempre é retomado na construção de outro(s). (Apoio: FAPESP – Processo nº 2013/01235-1)

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin, gênero, diálogo, *A insustentável leveza do ser*.

ANEXO H – Resumo submetido ao XXV Congresso de Iniciação Científica da UNESP



O método dialético-dialógico na análise de *A insustentável leveza do ser*: a compreensão de uma arquitetônica

Aline do Prado Aleixo Soares, Luciane de Paula. FCL - Campus de Assis. Letras. ah_line@live.fr.lucianedepaula1@gmail.com. Bolsista FAPESP (Processo nº 2013/01235-1).

Palavras Chave: *Círculo de Bakhtin, dialogismo, romance.*

Introdução

Esta comunicação pretende apresentar o viés metodológico utilizado na pesquisa “A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser*”, atualmente em desenvolvimento e financiada pela FAPESP.

A pesquisa tem por embasamento teórico o pensamento do Círculo de Bakhtin acerca dos conceitos de diálogo, estética, gênero, sujeito e signo ideológico; e tem por objetivo geral analisar a construção linguística e translinguística da insustentável leveza do ser, a partir da interpretação do romance de Kundera (2008) – tomado como exemplar do gênero romanesco, a fim de perceber sua arquitetônica – pensado em seu caráter textual e discursivo. A análise parte das palavras-tema que orientam seu enredo (sendo estas: a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza), em suas relações dialógicas internas e externas. Os objetivos específicos compreendem a reflexão acerca da arquitetônica do gênero romance, a partir do *corpus* e dentro da concepção de estética; além da interpretação da aplicação da insustentável leveza do ser às existências das personagens do romance; e a colaboração com os estudos referentes ao gênero romanesco.

Material e Métodos

A pesquisa aqui apresentada é bibliográfica, possui caráter qualitativo e segue o método interpretativo analítico-descritivo. A análise, por sua vez, segue o método dialético-dialógico, voltado à linguagem. O material conta com textos teóricos e contextuais.

O objeto de análise é composto por 16 capítulos do romance *A insustentável leveza do ser*, que foram selecionados de modo a evidenciar as palavras-tema que orientam seu enredo. O romance é tomado em seu caráter textual e discursivo, e mesmo que o *corpus* compreenda apenas 16 capítulos e as palavras-tema, nunca é pensado de maneira estanque, mas busca relacionar os momentos constitutivos do romance, a fim de perceber sua arquitetônica.

Resultados e Discussão

O método de análise literária proposto por Bakhtin e seu Círculo é definido por Petrilli (2010) como dialético-dialógico, pois este visa colocar em movimento as relações de diálogo constituintes do texto literário, num processo que vai além da dialética (que tem como momentos tese-antítese-

síntese), pois é dialógico, uma vez que uma réplica não quer superar a outra, mas é constituinte da outra, num processo de embate dialógico, em que cada momento tem a sua importância devidamente reconhecida na construção do todo.

Esse método, para além da literatura, estende-se a todas as ciências humanas, que possuem suas particularidades e, segundo os teóricos, não podem ser pensadas como o são as ciências exatas, mas exigem do pesquisador que este trate seu objeto como sujeito e se posicione de maneira exotópica com relação a ele. Assim, o pesquisador deve assumir uma posição valorativa com relação a seu objeto, de maneira que fique eliminada a possibilidade de neutralidade – sem que isso seja um ponto negativo, pois a valoração, dessa forma, agrega valor à pesquisa.

Sendo assim, o texto literário, nesta pesquisa, é tratado como sujeito discursivo, que possui uma voz que não deve ser apagada, mas levada em consideração para a sua devida compreensão.

Conclusões

A pesquisa aqui apresentada, que analisa o romance *A insustentável leveza do ser* segundo os preceitos explicitados acima, visa colocar em movimento as relações constituintes do texto como enunciado – partindo das relações de diálogo sobre as quais é construído, explicitadas em suas palavras-tema, que por si só já revelam essas relações, mas buscando ir além delas, a fim de compreender a sua construção como arquitetônica. Dessa forma é possível falar em uma arquitetônica dialógica, que se faz presente no romance em questão e no gênero romanesco.

Agradecimentos



BAKHTIN, M. Observações sobre a epistemologia das ciências humanas. In: _____. *Estética da criação verbal*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. O problema do texto. In: _____. *Estética da criação verbal*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KUNDERA, M. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PETRILLI, S. Uma leitura inclassificável de uma escritura inclassificável: a abordagem bakhtiniana da literatura. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

SOUZA, S. J.; ALBUQUERQUE, E. D. C. A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana. *Bakhtiniana*, São Paulo, 7 (2): 109-122, Jul./Dez. 2012.

3 Trabalhos apresentados

ANEXO I – Painel apresentado no 61º Seminário do GEL



VIDA E ARTE NO GÊNERO ROMANESCO



Aline do Prado Aleixo Soares (FAPESP), Prof^a Dr^a Luciane de Paula
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Campus de Assis – Faculdade de Ciências e Letras

Introdução

Este painel tem por objetivo apresentar parte da pesquisa de Iniciação Científica intitulada “A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser*”, em desenvolvimento (financiada pela FAPESP).

O embasamento teórico é o pensamento filosófico do Círculo de Bakhtin e, em especial, os conceitos de gênero, estética, diálogo e sujeito, o que permite a reflexão acerca da arquitetônica do romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, entendido como unidade viva da comunicação – uma réplica dialógica a textos anteriores, que, por sua vez, receberá outras réplicas, constituído como uma intensa relação dialógica com outros enunciados.

A análise do romance é feita a partir de seis (6) palavras-chave que orientam seu enredo (a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza) em suas relações dialógicas internas e externas. O *corpus* é composto por 16 capítulos, delimitados tendo em vista as suas relações com as palavras-chave, neles evidenciadas e relacionadas às existências das personagens principais.

Material e Métodos

A pesquisa é bibliográfica e segue o método interpretativo analítico-descritivo. Os procedimentos seguem três etapas: descrição, análise e interpretação.

A primeira etapa compreende a descrição do *corpus*; a segunda, de análise, uma vez que baseada no pensamento do Círculo de Bakhtin, segue o método dialético-dialógico, que visa colocar em movimento as relações dialógicas constituintes do objeto; e a terceira compreende a interpretação do *corpus* descrito e analisado, bem como busca a compreensão dos efeitos de sentido nele criados, a fim de perceber a construção da insustentável leveza do ser em sua arquitetônica; bem como a sua aplicação às vidas-existências das personagens do romance.

O material bibliográfico conta, além do próprio romance, com textos teóricos que tratam dos conceitos de diálogo, estética, gênero e sujeito sob a perspectiva do Círculo de Bakhtin, e textos contextuais.

Bibliografia

- BAKHTIN, M.M. *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BAKHTIN, M.M (Volochinov) *Marxismo e filosofia da linguagem*. 14 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- KUNDERA, M. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. 1^a. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

Agradecimentos



Objetivos

A pesquisa tem por objetivo geral analisar a construção linguística e translíngüística da insustentável leveza do ser, a partir da interpretação do romance, tomado em seu caráter textual e discursivo, tendo como base as palavras-tema que orientam seu enredo, em suas relações dialógicas internas e externas, a saber: a leveza, o peso, o corpo, a alma, a força e a fraqueza.

Os objetivos específicos compreendem a reflexão acerca da arquitetônica do gênero romance, a partir do *corpus* e dentro da concepção de estética; além da interpretação da aplicação da insustentável leveza do ser à existência das personagens do romance; e a colaboração com os estudos do gênero romanesco.

Resultados e Discussão

A análise do romance parte, principalmente, da relação de oposição entre a leveza e o peso. Tais palavras são ressignificadas a partir de reflexões filosóficas que têm como pontos chave o mito do Eterno Retorno, de Nietzsche; e a relação de valoração positiva *versus* negativa, em Parmênides.

A ideia de uma leveza pesada – insustentável (ou, ainda, insuportável) surge como valoração intrínseca à irrepetibilidade que a vida possui, já que o Eterno Retorno não existe. Assim sendo, mesmo as mais leves decisões, aparentemente inofensivas, são pesadas (possuem uma responsabilidade sem álbi, diria Bakhtin) e têm o poder de mudar todo o curso da vida. Para Parmênides, o peso é negativo e a leveza, positiva, o que é refutado no romance, já que as decisões leves, tomadas em uma vida irrepitível, podem desencadear as mais impensáveis consequências – tornando-se pesadas. Essas novas valorações, dadas à leveza e ao peso são, ao longo do romance, postas à prova a partir das situações vividas pelas personagens.

Tomas é levado a confrontar-se com suas decisões, com os aparentes acasos que o levaram a se desligar de sua vida como a conhecia, em um momento de conturbação política na Tchecoslováquia; repetindo para si mesmo “tem que ser assim!”, pois nunca pôde saber realmente o que deveria querer ou fazer, dado que a vida não se repete para que possa verificar as decisões que são tomadas. Como “uma vez não conta, uma vez é nunca”, Tomas tem de carregar nas costas suas decisões “gravemente pesadas” e suas consequências, inevitavelmente.

Conclusões

Como os sujeitos, segundo Bakhtin (2010), são responsáveis e as suas vidas são compostas por atos a que se segue(m) resposta(s) e dada a relação intrínseca entre vida e arte (sendo esta reflexo e refração daquela), tem-se como hipótese que a insustentável leveza do ser vivida pelos sujeitos do romance funciona como uma réplica dialógica aos seus atos. Afinal, o peso da vida onde não existe o Eterno Retorno é inerente aos atos responsáveis dos sujeitos (reais): atos singulares, irrepetíveis e responsáveis.

ANEXO J – Painel apresentado no IV Encontro em Análise do Discurso



A ARQUITETÔNICA DIALÓGICA DO GÊNERO ROMANESCO



Aline do Prado Aleixo Soares, Prof^a Dr^a Luciane de Paula
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Campus de Assis – Faculdade de Ciências e Letras
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – Processo nº 2013/01235-1

Introdução

Este painel pretende apresentar a pesquisa de iniciação científica intitulada "A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser*", atualmente em desenvolvimento.

O embasamento teórico da pesquisa é o pensamento do Círculo de Bakhtin e, em especial, os conceitos de gênero, estética, diálogo, sujeito e signo ideológico, o que permite a reflexão acerca da arquitetônica do romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, que é tomado, para tanto, como enunciado: uma unidade da comunicação, a que se seguem réplicas, num processo dialógico.

A análise do romance é feita a partir de seis (6) palavras-tema que orientam seu enredo (a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza) em suas relações dialógicas internas e externas. O *corpus* é composto por 16 capítulos, delimitados tendo em vista as suas relações com as palavras-chave, que são neles evidenciadas e colocadas em diálogo.

Material e Métodos

Esta pesquisa é qualitativa e utiliza o método interpretativo analítico-descritivo, dado tratar-se de uma pesquisa bibliográfica. O material conta, além do *corpus* da pesquisa, com textos teóricos e contextuais. Os procedimentos seguem três etapas: descrição, análise e interpretação.

A primeira etapa compreende a descrição do *corpus* (dos capítulos e das palavras-tema). A segunda etapa, já que parte dos conceitos pensados pelo Círculo de Bakhtin, segue o método dialógico-dialético, que coloca em destaque e dá movimento aos momentos constituintes do objeto. A última etapa compreende a interpretação do romance, a fim de perceber os efeitos de sentido criados. Com isso, pretende-se obter uma melhor compreensão do gênero romanescos como arquitetônica, sempre a partir do *corpus*.

O objeto da pesquisa é composto por 16 capítulos do romance, além das palavras-tema já citadas, sobre as quais o enredo é construído. O romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, assim, é tomado em seu caráter linguístico e translinguístico, como enunciado, que possui sua própria voz. As palavras-tema constituintes do objeto estabelecem relação de diálogo entre si e com textos e discursos distintos, remetendo à filosofia e a outras áreas do pensamento humano. O romance delimitado como *corpus*, aqui, é tomado como exemplar do gênero romanescos e, com isso, pretende-se obter uma melhor compreensão da arquitetônica deste gênero.

Bibliografia

- BAKHTIN, M.M. *Estética da Criação Verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
BAKHTIN, M.M. (Volochinov) *Marxismo e filosofia da linguagem*. 14 ed. São Paulo: Ilucitec, 2010.
KUNDERA, M. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
MEDVTEDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. 1ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

Agradecimentos



Objetivos

A pesquisa tem por objetivo geral analisar a construção linguística e translinguística da insustentável leveza do ser, a partir da interpretação do romance, que é tomado em seu caráter textual e discursivo, tendo como base as palavras-tema que orientam seu enredo, em suas relações dialógicas internas e externas, a saber: a leveza, o peso, o corpo, a alma, a força e a fraqueza.

Os objetivos específicos compreendem a reflexão acerca da arquitetônica do gênero romance, a partir do *corpus* e dentro da concepção de estética; além da interpretação da aplicação da insustentável leveza do ser à existência das personagens do romance; e a colaboração com os estudos do gênero romanescos.

Referências Discursivas

Tendo em mente o embasamento teórico da pesquisa, é importante ressaltar que o diálogo é um dos conceitos centrais do pensamento do Círculo. É a partir do diálogo que os gêneros, bem como os sujeitos, se constituem.

Os gêneros, assim, são pensados pelo Círculo como tipos relativamente estáveis de enunciados, que possuem conteúdo, forma e estilo e se classificam em primários – aqueles sem muita elaboração estética – e secundários – aqueles com acabamento estético; sem que essa classificação seja hierárquica, pois gêneros primários e secundários dialogam entre si em suas respectivas e recíprocas constituições. Além disso, os gêneros se ligam às diversas esferas de atividade humana em que circulam, pois é a partir da palavra – dos enunciados – que as relações humanas se constituem e, sendo assim, os enunciados e, por sua vez, também os gêneros, possuem caráter ideológico, pois eles refletem e refratam diversos aspectos do tempo e do espaço em que são construídos, ao mesmo tempo em que participam da construção da ideologia.

Sendo assim, parte-se do pressuposto de que o romance de Kundera é construído a partir do diálogo: entre as palavras-tema que orientam seu enredo e entre o próprio romance e outros textos, outros enunciados – anteriores e posteriores – pois, conforme o pensamento que orienta a pesquisa, um texto nunca é acabado, mas sempre é retomado na construção de outro(s).

O diálogo constitutivo do romance é notável quando se pensa que ele possui sete partes, das quais "A leveza e o peso" e "A alma e o corpo" são subtítulos de duas partes cada, que se intercalam com outras, numa arquitetônica em que esses temas sempre retornam, formando-se, assim, uma intensa relação de diálogo, no melhor sentido bakhtiniano: de embate e de interconstituição.

Conclusão

Pode-se, desta maneira, falar numa arquitetônica dialógica, construída a partir dessas relações, que são sempre retomadas na construção de sentido do romance. Esta pesquisa pensa no diálogo como intrínseco à arquitetônica do romance, pois a sua devida compreensão não pode deixar de levá-lo em conta. Como o enunciado é constituído por três instâncias (enunciador, destinatário e texto), todas elas devem interagir para que a compreensão seja de fato completa. Assim sendo, os diálogos sugeridos pelo texto devem ser mobilizados pelo leitor na construção do sentido.

A correta compreensão da arquitetônica do romance em questão, bem como do romance como gênero, mobiliza todos os momentos desse diálogo, que sempre é retomado, dentro do mesmo texto e também na construção de outros.

4 Capítulos de livros publicados

ANEXO K – Capítulo publicado no livro do II EEBA (ISBN 978-85-7993-176-5)

A leveza e o peso: ressignificações na arte e na vida

*Aline do Prado Aleixo Soares*⁷

*Luciane de Paula*⁸

“Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com minha vida para que o todo vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos.” (BAKHTIN, 2003, p. XXXIII-XXXIV)

Introdução

Este texto pretende refletir acerca de como a literatura integra uma esfera cultural maior (a arte) e se relaciona com a vida, sendo reflexo e refração desta. O texto pretende, ainda, pensar em como a leveza e o peso, conforme descritos e ressignificados no romance *A insustentável leveza do ser* estão presentes nos dois âmbitos (a vida e a arte), uma vez que características humanas – logo, experiências vividas – são semiotizadas esteticamente pelos discursos artísticos (no caso analisado, pelo romance). Para isso, parte-se da relação entre o gênero romanesco e a esfera cultural para, depois, refletir-se sobre o discurso romanesco como enunciado concreto e sua relação semiótica com a vida humana. A fundamentação teórica é bakhtiniana e o livro de Kundera será o texto ilustrativo a partir do qual as questões serão abordadas.

⁷ Graduanda em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis. Bolsista de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – Processo nº 2013/01235-1. ah_line@live.fr

⁸ Docente do curso de Letras da UNESP - Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis; e do Programa de Pós Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da mesma universidade, Campus de Araraquara. lucianedepaula1@gmail.com

1. O gênero romanesco e sua formação na esfera cultural

As reflexões do Círculo de Bakhtin acerca da cultura partem do princípio de que esta representa semioticamente a vida, por meio da linguagem, que se manifesta nos diversos gêneros discursivos. Estes, por sua vez, se inserem nas esferas de atividade humana. Dessa forma, a cultura é o local de constituição das esferas de atividade e dos gêneros discursivos. Segundo PAULA e STAFUZZA (2011, p. 134),

A cultura é um sistema, concomitantemente, modalizador, modalizante e modalizado porque é um sistema estruturante primário e secundário ao mesmo tempo. Ela é o local onde as esferas de atividades atuam e onde os gêneros (e a linguagem) são compostos e se delineiam com uma relativa estabilidade, mas sempre em movimento.

Sendo assim, pode-se afirmar que a literatura, inserida na esfera cultural artística, constitui-se por meio de uma relação semiótica entre a vida e a arte, dado que a linguagem sobre a qual ela é construída tem, por sua vez, suas bases na linguagem do cotidiano – da vida (parte dela e a ela retorna).

A obra de arte, então – e a literatura, portanto – forma-se com base na comunicação cotidiana – que, segundo Voloshinov, já possui em si as potencialidades da forma artística – e se organiza de maneira peculiar, com determinado acabamento estético, de modo a colocar em foco a própria forma do objeto artístico, sempre constituído e apresentado num determinado gênero e este, composto por sua forma, conteúdo e estilo específicos. Entretanto, “(...) esta forma única de comunicação não existe isoladamente; ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, sem data, p. 4, mimeo).

O estudo do gênero literário como fenômeno de criação ideológica não pode ser feito de maneira mecânica, fora de sua ligação com a vida, mas deve integrar a forma e o conteúdo da obra em suas relações determinantes e em relação à vida, pois a literatura é reflexo e refração daquela, sua semiose. Dessa forma, arte e vida se integram numa relação não mecânica, e sim de diálogo – na concepção bakhtiniana do termo: de embate entre vozes discursivas.

Segundo PETRILLI (2010, p. 42), “A unidade de análise de que parte Bakhtin é a enunciação, que se realiza nas relações dialógicas, internas e externas, dos atos de fala,

dos textos, dos gêneros discursivos”. Logo, o romance, sendo exemplar do gênero romanesco, é tratado aqui como um enunciado: uma réplica no grande diálogo da vida, que retoma temas já existentes, a partir da interdiscursividade (como o tema da leveza e do peso, que será explorado adiante). A própria linguagem literária parte da linguagem da vida, e, segundo PONZIO (2011, p. 72), ultrapassa seus limites – dado o caráter ideológico do signo, sobre o qual o enunciado romanesco é construído –, ligando-se também a outras áreas do conhecimento humano (a outras esferas culturais), estabelecendo relações e expressando juízos de valor.

O método de análise proposto pelo Círculo coloca em foco essas relações de diálogo entre textos e discursos, de maneira que é definido, segundo PETRILLI (2010, p. 39-40), como “dialógico-dialético”. Assim, a análise do texto literário parte da sua relação com a vida, que ele representa semioticamente, a partir da exotopia, mas sempre considerando seu caráter especial de organização, que integra forma e conteúdo de maneira dialógica.

2. A natureza cultural do enunciado romanesco

Em *Arte e responsabilidade* (2003), Bakhtin afirma que a unidade interna de sentido de um todo artístico advém da unidade da responsabilidade do sujeito que incorpora esse todo artístico à sua vida. Sendo assim, o todo de uma obra artística não se liga de maneira mecânica, e sim na interação entre a vida e a arte, a partir de um sujeito responsável que incorpora à sua vida as diversas esferas culturais: a vida, a arte, a ciência e a filosofia. Assim, a vida penetra na arte e vice-versa, pois o sujeito que responde à obra de arte o faz com toda a sua vida, de maneira que a obra artística se torna um momento dela. Momento este que se interpenetra com os demais momentos dessa mesma vida. Nesse sentido é que se pode falar em alteridade entre vida e arte: pois uma se constitui em correlação com a outra, reciprocamente.

Conforme afirma BAKHTIN (2003, p. XXXIII), “Os três campos da cultura – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade”. Sendo assim, a obra de arte vista de fora de sua relação com a vida não possui sentido interno, torna-se vazia. Dialogar com a vida significa estar imbuída de valores sócio-ideológicos – daí a crítica ao formalismo russo assumida por Voloshinov (em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*), por Bakhtin (em diversos textos) e por Medvedev (em *Método Formal nos Estudos Literários*), bem como o método

pelo Círculo construído, voltado a uma poética sociológica. Exatamente porque a arte se nutre da vida e semiotiza os seus valores é que ela tem de ser pensada, como todo e qualquer discurso, como enunciado vivo, em movimento, reflexo e refração da vida e do homem que nele se projeta como sujeito enunciado.

O enunciado artístico, contudo, difere do enunciado cotidiano – embora, conforme já dito, ambos se interpenetrem em suas respectivas construções. A diferença entre eles reside no fato de que o enunciado artístico não pode contar com o contexto imediato de sua enunciação como pressuposto, pois “Onde o campo de alcance é mais amplo, o enunciado pode agir apenas se sustentando em fatores constantes e estáveis da vida e em avaliações sociais substantivas e fundamentais” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, sem data, p. 6, mimeo). Mas, nem por isso, o enunciado poético está livre de expressar avaliações sociais. Esta se manifesta em seus aspectos formais: desde a estrutura gramatical até a escolha lexical. Essa escolha pressupõe subentendidos entre autor e leitor. A valoração expressa na palavra tem a ver com o ponto de vista expresso na obra, pois não existe palavra neutra, dado o caráter ideológico imanente da palavra em sua qualidade sónica. Quanto à estrutura gramatical, o mesmo ocorre: determinadas inversões, uso abusivo de apostos ou de determinada pontuação (excesso de exclamação ou reticências, por exemplo) revelam valores e vozes – no caso da pontuação, marca, inclusive, a entoação na escrita.

O autor-criador de uma obra estética trabalha com os julgamentos de valor impregnados nas palavras que escolhe para formar a sua obra, sendo que esses julgamentos também se voltam para o leitor presumido e para a personagem. “O poeta, afinal, seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor” (*idem*, p. 11). O enunciado poético também é parte do processo de comunicação viva, que envolve, além dele mesmo, o autor-criador, as personagens e o herói – também entendido como o conteúdo, segundo BUBNOVA (2009, p. 40). As relações entre autor, ouvinte/leitor, personagens e herói determinam a forma da obra artística no sentido de que as escolhas estilísticas e estruturais (gramaticais) do autor-criador são dirigidas a seu leitor presumido – relações estas que podem variar em graus de proximidade ou distanciamento entre autor, personagens e herói e autor e leitor. Seja como for, a forma e o estilo são as categorias que, mais que o conteúdo, delineiam a arquitetura composicional genérica de determinado discurso – o que se diz é essencial, mas como se diz e com que identidade estilística é o que faz a diferença. Pode-se dizer um mesmo

conteúdo de formas diferentes, com estilos distintos e, com isso, haverá a constituição de gêneros diferentes. A escolha depende dos sujeitos, sempre em suas relações socioculturais situacionais vividas e semiotizadas.

Vejam, por exemplo, aqui apenas de maneira ilustrativa (dado o espaço de escrita) como a questão da leveza e do peso – dois valores existenciais materializados em signos (“palavras-tema”, nas palavras de Kundera) – refletem e refratam a fragilidade humana. Em outras palavras, como a arte semiotiza a vida com relação ao tema expresso, da maneira como é tratado, com a marca autoral estilística de Kundera.

3. A semiose da leveza e do peso existencial humano em Kundera

A insustentável leveza do ser, romance de Kundera publicado em 1982, é tomado aqui como exemplar do gênero romanesco – um enunciado composto por conteúdo, forma e estilo, que se articula dentro de uma esfera da atividade humana (a arte) e se insere num contexto cultural maior.

Parte-se do pressuposto de que o romance dialoga com a vida a partir da responsabilidade dos sujeitos envolvidos em sua construção, pois autor e contemplador são instâncias que interagem na produção e recepção da obra – que só pode ser de fato constituída quando em correlação com eles. O contemplador não é entendido como o sujeito real que, de fato, lê a obra, mas como leitor presumido, aquele que é levado em consideração pelo autor quando da construção do enunciado verbal. A obra literária é aqui entendida como um produto da interação entre autor-criador, leitor/contemplador, personagens e herói; um acontecimento da comunicação discursiva.

O romance em questão é arquitetonicamente construído a partir de palavras-chave (ou palavras-tema) que orientam o seu enredo. Esses signos temáticos indicam o conteúdo da obra e são objeto de reflexão filosófica por parte dos sujeitos envolvidos com o enunciado, por meio de digressões.

Conforme evidenciado no título do romance, a leveza e o peso são palavras-tema que possuem grande relevância para a compreensão da arquitetônica da obra. Sua construção é notadamente dialogada: o primeiro fato que se nota é que “A leveza e o peso” são subtítulos dados a duas partes do romance (dividido em sete partes), intercaladas com outras partes que, por sua vez, possuem como subtítulo outras palavras-tema que são analisadas na pesquisa de que este texto é fruto.

Vale ressaltar que a própria escolha lexical para a composição do romance – logo, a escolha de “a leveza” e “o peso” como temas – já é, por si só, uma avaliação de seu conteúdo ideológico. Tendo isso em mente, vale dizer que essas palavras são ressignificadas ao longo de todo o romance, partindo de seu primeiro capítulo.

Essa ressignificação parte de algumas ideias principais: (a) a de que a vida – que é representada no romance e, portanto, dentro dele, é real, semioticamente – não se repete incontáveis vezes, mas acontece apenas uma vez, como um esboço de alguma coisa e que essa fugacidade faz com que ela seja, aparentemente, leve; e (b) a de que a contradição entre a leveza e o peso, que são instâncias, respectivamente, positiva e negativa de acordo com o que foi pensado por Parmênides, é ambígua e pode ser invertida, fazendo com que a leveza seja negativa (pesada) e o peso seja positivo (leve). Essas ideias, ao longo do romance, são testadas nas existências das personagens, que são acometidas pela insustentável leveza do ser.

“Insustentável” sugere uma leveza pesada. A ideia principal que rege o romance surge de uma reflexão acerca do “Eterno Retorno”, de Nietzsche. Ideia segundo a qual, se a vida, da maneira como é vivida, se repetisse um número incontável de vezes, cada decisão tomada ao longo dela teria o peso da eternidade. Como isso não acontece, a vida possui uma aparente leveza, que pode, entretanto, metamorfosear-se em peso, passando do positivo para o negativo.

Conforme o romance se desenrola, nota-se que a personagem Tomas tem uma atitude grave para com as suas decisões: ele as pesa como a um fardo, tentando prever o que elas desencadearão – em vão, pois não lhe é possível reviver a vida para verificar a correção de suas decisões nem prever reações responsivas que não dependem dele e sim do outro – e carrega a leveza como a um fardo; enquanto a vida da personagem Sabina funciona como um contrapeso à de Tomas: ela toma suas decisões sem pensar em suas consequências e, de tanto ser leve, torna-se pesada. Sua vida, então, é encaminhada a um vazio insuportável: a insustentável leveza do ser.

A partir desse diálogo entre leveza e peso, semiotizado por meio das existências de duas personagens aparentemente opostas, mas complementares, uma vez que cada temática é imbuída de valores contrários aos esperados, de forma dicotômica (a leveza tem o seu peso e o peso comporta leveza), como pensar essa dicotomia (da leveza e do peso) na vida real? Ora, se o sujeito, da perspectiva bakhtiniana, é responsável e não possui alibi em sua existência, as decisões tomadas por ele são pesadas no sentido da responsabilidade, pois aos atos responsáveis de um sujeito respondem atos responsáveis

de outros, num processo dialógico de interconstituição ininterrupto, pois “O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade” (BAKHTIN, 2003). Sendo assim, não existem acasos, como pensa Tomas: o que existe é a responsabilidade ativa e responsiva dos sujeitos, que praticam atos aos quais se seguem respostas. A leveza insustentável da vida semiotizada no romance analisado é, assim, o peso da responsabilidade pensada por Bakhtin, de uma vida sem álibi.

Já que a arte representa semioticamente à vida, refletindo e refratando os valores presentes nela; e o sentido de uma obra artística depende de sua correlação com a vida do sujeito responsável que a apreende, ousa-se afirmar que a insustentável leveza do ser, como descrita, dialogada e ressignificada no romance, está presente não só na arte, mas é inerente à vida. Às decisões e atitudes – atos responsáveis – tomadas ao longo da vida que não se repete incontáveis vezes (e que, devido a essa fugacidade, é aparentemente leve) se seguem réplicas, outras decisões e atitudes de outros sujeitos, inevitavelmente. Essa aparente leveza, então, é pesada: já que não existe o Eterno Retorno – já que se vive apenas uma vez – como pesar as consequências desses atos? Partindo da responsabilidade, que possui origem na alteridade constitutiva tanto do eu como do outro. Não se pode fugir a essa responsabilidade.

Todos os momentos da vida (e a arte é um desses momentos: pois o sujeito responde a ela também com a sua vida) devem ser incorporados pelo sujeito na unidade de sua responsabilidade, para que adquiram, vida e arte, sentido.

Considerações finais

Em suma, pensar no texto literário como integrante da esfera cultural artística requer a mobilização das relações constituintes da arte em sua relação com a vida; bem como requer levar em conta a responsabilidade ética dos sujeitos envolvidos no processo de sua constituição. A arte e a vida, assim, se interpenetram a partir do sujeito que apreende uma e vive a outra, sempre de maneira responsável. Desta forma, o sujeito que participa da construção do enunciado romanesco como co-autor (autor-contemplador), participante ativo a partir da compreensão, deve responder a esse enunciado com a sua vida: deve pesar a leveza de suas decisões, para que a arte adquira

sentido na vida, já que esta é construída a partir daquela e vice-versa, num processo infinito e ininterrupto de diálogo.

Bibliografia

BAKHTIN, M. M. Arte e Responsabilidade. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. M. (VOLOSHINOV, V. N). *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, sem referências (Mimeo).

BUBNOVA, T. Voloshinov: a palavra na vida e a palavra na poesia. In: BRAIT, B (org). *Bakhtin e o círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

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

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. Carnaval – aval à carne viva (d)a linguagem: a concepção de Bakhtin. In: __ (orgs). *Série Bakhtin: Inclassificável. Vol. 2: Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Campinas: Mercado das Letras, 2011.

PETRILLI, S. Uma leitura inclassificável de uma escritura inclassificável: a abordagem bakhtiniana da literatura. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Série Bakhtin – Inclassificável. Vol. 1: Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

PONZIO, A. O debate entre o estruturalismo linguístico e a dialogia bakhtiniana sobre o conceito de linguagem In: __ (orgs). *Série Bakhtin: Inclassificável. Vol. 2: Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis*. Campinas: Mercado das Letras, 2011.

5 Artigos completos publicados

ANEXO L – Artigo submetido à revista OMNIA Humanas (no prelo)

DIÁLOGOS NA ARTE E NA VIDA: A *INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER*

DIALOGUES IN ART AND LIFE: THE UNBEARBLE LIGHTNESS OF BEING

Aline do Prado Aleixo Soares

Graduanda em Letras – UNESP/FCL Assis – Bolsista FAPESP (Processo nº
2013/01235-1)

Luciane de Paula

Orientadora – UNESP/FCL Assis e PPGLLP FCL Araraquara

RESUMO

Este artigo pretende apresentar a pesquisa intitulada “A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser*”, atualmente em desenvolvimento e financiada pela FAPESP. Esta pesquisa possui caráter qualitativo e segue o método analítico-descritivo, que passa por três etapas: descrição, análise e interpretação. A análise do *corpus*, uma vez que fundamentada pelos conceitos filosóficos do Círculo de Bakhtin, chamada de Análise Dialógica do Discurso, segue o método dialético-dialógico. O *corpus* da pesquisa é constituído pelo romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera⁹ (2008), tomado em seu caráter textual e discursivo, do qual foram escolhidos 16 (dezesseis) capítulos e 6 (seis) palavras-tema (a saber: a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza) para uma análise discursiva. Para tanto, os conceitos de diálogo, sujeito, signo ideológico, estética e gênero discursivo são mobilizados, a fim de se obter uma compreensão da arquitetura do gênero romance, a partir da estética pensada pelo Círculo, com base no exemplar que é tomado como objeto de estudo. Além disso, procura-se obter uma melhor compreensão de como o diálogo, princípio constitutivo dos discursos e dos enunciados, ocorre entre as palavras-tema do romance, pensadas dentro dos capítulos delimitados. Tais palavras são pensadas em seu caráter de signo ideológico. Assim, pretende-se refletir acerca de como a insustentável leveza do ser se faz presente na vida das personagens do romance – semiose de sujeitos reais, conforme

⁹ O objeto da pesquisa e da reflexão ora apresentada neste artigo se refere à tradução brasileira, uma vez que a língua materna de Kundera (tcheco) não é conhecida pelas autoras-pesquisadoras. Não se atém esta pesquisa à questão da tradução, ainda que se saiba da importância da língua e da cultura para se refletir acerca de qualquer texto. Da mesma maneira, parte-se das traduções brasileiras das obras bakhtinianas, fundamentação teórica deste artigo e da pesquisa de iniciação científica em desenvolvimento, por não se ter acesso aos manuscritos russos. Também não se parte de outras traduções e não se vê grandes problemas, uma vez que não é a questão da tradução o objeto de pesquisa proposto a ser analisado e refletido aqui e nem na pesquisa.

pensados pelo Círculo em seu caráter de sujeitos responsivos e responsáveis. Com isso, acredita-se que será possível contribuir para os estudos do gênero romanesco, buscando relacioná-lo à vida, já que esta e a arte se interpenetram, numa relação mediada pelos sujeitos enunciados, que semiotizam a arte a partir da vida e compreendem a vida a partir da arte. Portanto, esta pesquisa busca refletir acerca da ideia segundo a qual a vida – não só dentro do romance, mas também a vida real –, que não se repete, possui uma suposta leveza que se metamorfoseia em peso insustentável.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin. Análise Dialógica do Discurso. *A insustentável leveza do ser.*

ABSTRACT

This paper presents the research entitled "The lightness and the weight, the soul and the body, the strength and the weakness: dialogue relations in the comprehension of *The unbearable lightness of being*", currently in development and funded by FAPESP. This research has a qualitative character and follows the descriptive-analytical method, which passes through three stages: description, analysis and interpretation. The analysis, once it is based upon the philosophical concepts from Bakhtin's Circle, in what's called the Dialogical Discourse Analysis, follows the dialectical-dialogical method. The research corpus is composed by the novel *The unbearable lightness of being* by Milan Kundera¹⁰ (2008), taken in its textual and discursive character, from which were chosen sixteen (16) chapters and six (6) theme-words (namely: the lightness, the weight, the soul, the body, the strength and the weakness) for a discursive analysis. To do so, we mobilize the concepts of dialogue, subjects, ideological sign, aesthetics and discursive gender, in order to obtain an understanding of the novelistic gender's architecture, under the aesthetics thought by the Circle, based on the novel taken as the object study. In addition, we seek to gain a better understanding of how the dialogue, thought as the constitutive principle of discourses and enunciates, is present between the novel's theme-words, thoughtful within the delimited chapters. Thus, we think about such words in its character of ideological sign. We intend to reflect on how the unbearable lightness of being is present in the lives of the novel's characters - semiosis of real subjects, as thought by the Circle in their character of responsive and responsible subjects. Thus, we believe that will be possible to contribute to the studies of the novelistic gender, trying to relate it to life, since life itself and art intertwine in a relationship mediated by enunciate subjects who build art out of life and understand the living from art. Therefore, this research aims to reflect on the idea that life - not only within the novel, but also within real life -, that is not repeated, has a so-called lightness that morphs into unbearable burden.

Keywords: Bakhtin's Circle. Dialogical Discourse Analysis. *The unbearable lightness of being.*

¹⁰ The research and reflection object presented in this article refers to the Brazilian translation; since the access to Kundera's original language (Czech) is not possible to the authors-researchers. This research does not adhere to the question of translation, even knowing the importance of language and culture to reflect on any text. Likewise, we deal with the Brazilian translations from the bakhtinian work, theoretical foundation of this article and the research in development, for we do not have access to the Russian manuscripts. We do not use other translations and that is not seen as a problem, since the research and reflection object here is not the translation question.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é fruto de uma pesquisa de Iniciação Científica, intitulada “A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de *A insustentável leveza do ser*”, que parte de uma análise discursiva pautada na Análise Dialógica do Discurso e busca refletir acerca do supracitado romance de Milan Kundera (2008), voltado ao seu enunciado, construído dialogicamente e relacionado à vida.

Refletir-se-á, aqui, de maneira sucinta (devido à delimitação espacial que se impõe ao trabalho de escrita deste artigo) acerca das palavras-tema do romance em suas relações de embate dialógico, a fim de relacioná-las à vida. Ressalta-se, ainda, que os resultados e conclusões expostos aqui não são finais, dado a pesquisa de que este texto trata se encontrar em estágio de desenvolvimento, mais precisamente na análise do *corpus*.

A relação feita aqui entre a arte – em especial, o romance – e a vida encontra embasamento no ensaio de Voloshinov (sem data, mimeo), chamado *Discurso na vida e discurso na arte*, em que se tem a ideia de que os enunciados artísticos se constituem a partir dos enunciados da vida cotidiana, num processo dialógico de interconstituição.

O papel dos sujeitos, neste caso, é de suma importância. Aqui, as personagens são pensadas em seu caráter de sujeitos semiotizados no discurso romanesco, que desta maneira são colocados em contato com o sujeito co-enunciador (o leitor presumido). A construção dos enunciados, assim, também é um ato responsivo, dado que retoma enunciados e discursos anteriores e projeta enunciados futuros, a fim de construir um sentido na relação estabelecida entre o sujeito que enuncia, o texto que é enunciado (também pensado como processo-produto concreto composto por um sujeito dotado de voz, o autor-criador) e o sujeito a quem se dirige o enunciado (o leitor ideal, a quem o autor-criador se dirige).

O enunciado é tipo por Bakhtin (2003b) como a unidade mínima da comunicação. Sendo assim, um enunciado é “um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (idem, p. 272). Ressalta-se, portanto, o caráter dialógico e responsivo do enunciado, pois a compreensão mesma de um enunciado por seu interlocutor já é, em si, uma resposta a ele. Além disso, os enunciados concretos – os atos de fala – são o que liga a língua à vida e vice-versa, pois eles são a realização da linguagem, o que a torna viva.

A partir desta concepção de enunciado é que também se pensa nos gêneros discursivos. Estes são definidos por Bakhtin no ensaio *Os gêneros do discurso* (2003b) como tipos relativamente estáveis de enunciados, compostos por conteúdo (o que diz o enunciado), forma (como ele o diz) e estilo (as marcas de individualidades colocadas nele por seu autor-criador). Sendo um tipo relativamente estável de enunciados, cada gênero discursivo se liga a uma esfera de atividade humana pelo uso que é dado, dentro desta esfera, à linguagem. No caso do gênero romanesco, este se liga à arte, uma esfera da comunicação que se caracteriza pelo uso elaborado da linguagem. Os gêneros, além disso, são divididos, no ensaio supracitado, entre primários – aqueles compostos pelos enunciados do cotidiano, sem muita elaboração – e secundários – compostos pelos enunciados artísticos, aqueles que são esteticamente elaborados. Tal divisão não é, de

forma alguma, hierárquica, dado que os enunciados do cotidiano (os gêneros primários) e os enunciados artísticos (os gêneros secundários) dialogam em suas constituições.

Neste artigo, se pensa especialmente no gênero secundário romance, que retoma os temas cotidianos (dos gêneros primários) na construção de enunciados com conteúdo que reverbera para fora de si mesmo, forma esteticamente elaborada e estilo autoral. Mais uma vez, aqui, nota-se o diálogo entre vida (os gêneros primários, constituídos pelos enunciados do cotidiano) e arte (os gêneros secundários).

O diálogo (ou dialogia/dialogismo¹¹) é constituinte não só dos sujeitos, mas também dos enunciados, o que inclui o enunciado romanesco do qual trata este artigo, pois sujeitos e enunciados se constroem de maneira responsável e responsiva, com base em enunciados anteriores e posteriores, retomados e prenes de respostas. Nisso é que se pensa quando se fala no caráter dialógico do enunciado romanesco. O conceito de diálogo é o que norteia a pesquisa de que se trata aqui, partindo mesmo do seu método de análise, que é denominado “dialógico-dialético” (PETRILLI, 2010, p. 39-40).

O MÉTODO DIALÓGICO E A ANÁLISE INTERPRETATIVA DO *CORPUS*

O *corpus* desta pesquisa é composto por dezesseis (16) capítulos¹² do romance *A insustentável leveza do ser*, mais seis (6) palavras-tema (a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força e a fraqueza) em torno das quais o enredo, bem como as digressões filosóficas presentes nos capítulos são constituídos. Vale ressaltar que os capítulos delimitados não são, nunca, pensados de maneira estanque, mas são relacionados dialogicamente, a fim de se obter a compreensão da arquitetura do romance.

A pesquisa possui caráter qualitativo e segue o método analítico-descritivo, que se pauta em três (3) etapas. A primeira etapa constitui-se na descrição do *corpus*; a segunda, em sua análise; e a terceira, em sua interpretação, que visa compreender os efeitos de sentidos nele instaurados.

A etapa de análise, conforme dito acima, uma vez que pautada na Análise Dialógica do Discurso, parte dos conceitos filosóficos desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin e segue o método dialógico-dialético que, de acordo com Petrilli (2010), visa colocar em diálogo os momentos constituintes do objeto, atribuindo-lhes a devida importância, sem nunca sufocar suas devidas vozes. A “dialógica” do Círculo, segundo Sobral (2005), vai além da dialética, já que visa não a construção de uma síntese em que a antítese supere a tese inicial, e sim a construção dialógica de uma ideia que possui, em si, as ideias anteriores, tratadas de maneira equipotente.

No ensaio *Discurso na vida e discurso na arte* (sem data, mimeo), Voloshinov volta-se ao método dialógico chamando a atenção para o seu caráter sociológico. A sua preocupação era, ao travar um embate com o formalismo russo, estabelecer o método

¹¹ Aqui, bem como na pesquisa de que este texto trata, não se faz a diferenciação entre os conceitos de diálogo, dialogia e dialogismo, utilizando-se, portanto, o termo “diálogo” para designar um conceito maior que engloba o dialogismo e a dialogia.

¹² A quantidade aparentemente extensa de capítulos que constituem o *corpus* da pesquisa ocorre porque os capítulos são bastante curtos e a delimitação foi feita de tal forma que possibilite uma análise ao mesmo focada e que integre do discurso da obra, no que concerne ao propósito da pesquisa – a compreensão do gênero romanesco como semiose da vida, visto, o discurso da arte, como social.

interpretativo apoiado numa “poética sociológica” (subtítulo do referido ensaio supramencionado). A defesa da tese existente no ensaio vem ao encontro do que se pressupõe neste artigo e na pesquisa a que ele se refere: a de que o objeto artístico, em especial, o gênero romanesco, “reflete e refrata” a vida porque, como qualquer outro enunciado, é social, uma vez que obra de um sujeito social (o autor-criador) que trata de temáticas sociais de uma forma e com um estilo próprios que constituem o belo. Belo este, mutável também de acordo com a época.

Bakhtin, em *O problema do texto* (2005), fala, ainda, na translinguística (ou metalinguística), referindo-se ao caráter dialógico especial que possui a palavra literária, dado que o enunciado artístico remete para fora de si (trans, além). A translinguística é o salto da estrutura (linguística) para o discurso. Não se pode esquecer que a estrutura é fundamental porque é concretude material do discurso, assim como se reter a ela significa não entender a língua como “organismo vivo” (VOLOSHINOV, 2010), vista, na perspectiva bakhtiniana, habitada por sujeitos (eu-outro) que expressam suas vozes e digladiam entre si, como enunciado por meio do qual forças centrípetas e centrífugas estão em constante movimento por meio da entoação subjetiva por meio do e no signo.

Tendo em vista o jogo axiológico existente no discurso é que Voloshinov trava um embate com a linguística saussureana ao tratar do caráter ideológico do signo. Este é concebido pelo filósofo russo como estrutura (significante e significado) e enunciação, uma vez que também é constituído por valores ideológicos. O signo é transpassado por diversos fios ideológicos distintos, que transmitem a seu interlocutor determinadas ideias, que podem ser, no contexto do enunciado, refutadas ou afirmadas, de maneira dialógica. Nesse sentido, no caso do *corpus* da pesquisa a ser analisado, as palavras-tema são pensadas em seu caráter de signo ideológico, dotado de valoração pelo próprio autor-criador, que transmite certo conteúdo ideológico, a ser interpretado no contexto do enunciado romanesco.

Esta pesquisa visa, a partir do exposto, compreender a construção linguística e translinguística da insustentável leveza do ser. Para isso, concentra-se na interpretação das personagens principais do romance – sujeitos responsivos e responsáveis, semiotizados a partir da palavra – a fim de se obter um melhor entendimento da arquitetônica do romance em questão e, com isso, pensar na constituição do gênero romanesco em sua relação com a vida, já que a vida é semiotizada no romance e possui, para os sujeitos que a vivem, uma leveza insustentável, dada a sua irrepetibilidade.

RESULTADOS E DISCUSSÃO: AS PALAVRAS-TEMA

Conforme já dito, o romance de Kundera é construído com base em algumas palavras-tema, das quais foram escolhidas seis para constituir o *corpus* da pesquisa desenvolvida e a partir das quais será discutido o diálogo entre a vida e a arte semiotizado no romance em questão. As palavras leveza e peso, alma e corpo, força e fraqueza norteiam o enredo do romance tanto quanto são alvo de reflexões filosóficas partidas da voz do narrador em terceira pessoa, que as relaciona às vidas das personagens nele semiotizadas.

Essas palavras-tema formam pares indissolúveis, de forma dialético-dialógicas, colocadas em embate no decorrer do romance. O diálogo é intrínseco mesmo quando se pensa no conjunto de seus temas. A leveza e o peso trazem em si os temas da força e da fraqueza, os quais, por sua vez, constroem-se também com base nos temas da alma e do

corpo. Os pares de temas, assim, são sempre vistos como dualidades indissolúveis: temas que, ao mesmo tempo em que se opõem, interconstituem-se, o que leva a refletir acerca da alteridade, pensada pelo Círculo, como constitutiva do romance, composta nas palavras-tema aqui mencionadas. A questão da alteridade – a constituição do “eu” a partir do “outro” – a ser analisada a seguir, é vista com ainda maior ênfase quando se pensa que as palavras-tema do romance se relacionam às personagens, que também são sujeitos constituídos a partir dos seus “outros”, de maneira dialógica.

A leveza do peso e o peso da leveza

A leveza e o peso são os temas principais do romance, dos quais são notadas nuances mesmo quando o foco recai sobre os demais temas. Sendo assim, todas as personagens vivem a dualidade entre leveza e peso, em diversos momentos do romance.

As reflexões acerca de como a leveza e o peso podem ter seus sentidos invertidos partem de ideias presentes em discursos anteriores; mais precisamente os de Nietzsche e de Parmênides.

Na construção da ressignificação da leveza e do peso, é retomado o mito do Eterno Retorno, de Nietzsche, segundo o qual a vida que se repete possui em cada um de seus momentos o peso da eternidade, dado que tudo o que se vive uma vez, nesse caso, repetir-se-á infinitas vezes. Contudo, como a vida não se repete, ela é leve, tão leve quanto a sua efemeridade. Isso, afirma-se aqui com base no que é dito, em digressão, pelo narrador do romance no capítulo 2 de sua primeira parte, quando o leitor é introduzido a Tomas, uma das personagens principais. Tal reflexão surge quando a personagem reflete sobre uma decisão que tomara: a de convidar Tereza a fazer parte de sua vida. Tal decisão desencadeara o início do relacionamento dos dois, o qual passa por uma série de conflitos devido ao ciúme de Tereza. Tudo isso leva Tomas a refletir, então, se teria tomado a decisão certa no início desse ciclo. Isso dá a deixa para a segunda ideia principal que rege a reflexão acerca da leveza e do peso e de como os seus valores são intercambiáveis.

Soma-se, à ideia da leveza da vida que não se repete, a valoração dada por Parmênides ao leve e ao pesado. Para Parmênides, segundo o narrador do romance (KUNDERA, 2008, p.11), o que é leve é positivo e, o que é pesado, negativo. Tal valoração, contudo, é refutada e invertida pelo discurso romanescos. O narrador busca demonstrar, assim, que o leve pode ser e é pesado, recebendo então uma valoração negativa. Daí a leveza ser impossível de se sustentar e metamorfosear-se em peso. Assim é que a decisão, antes tão leve, de Tomas, de convidar Tereza para entrar em sua vida e ser parte dela, recebe nuances de peso. Como Tomas poderia saber, na época, que entraria num relacionamento com Tereza e que este relacionamento seria tão perturbado a ponto de querer deixá-la? O que, antes, era leve, tornou-se pesado.

A leveza insustentável que a vida possui, assim, só pode ser sentida quando de fato há vida. A morte das personagens Tomas e Tereza, a qual é contada na metade do romance, desencadeia, nesse sentido, a reflexão acerca da leveza, uma vez que a vida deixa de existir. Mais uma vez, os sentidos comumente atribuídos a tais temas são invertidos e ressignificados. A leveza tem o seu sentido confundido com o peso, numa relação de embate dialógico.

Dessa forma, transparece a valoração presente no discurso romanesco com relação aos temas da leveza e do peso. Seus sentidos são, nesse contexto, invertidos, de maneira a evidenciar a dualidade e a tênue diferença entre eles. Essa ressignificação parte de discursos e enunciados distintos, a fim de construir seu próprio sentido, que, dialogicamente, recebe respostas – como a pesquisa de que se trata aqui, pois a compreensão mesma de um enunciado já é, por si só, uma resposta a ele.

A alma e o corpo: duas partes de uma unidade

Os temas da alma e do corpo, no contexto do romance, ligam-se de maneira mais estrita à personagem Tereza, que se encontra em constante conflito com seu corpo, em oposição à sua alma. Esses temas também se ligam à relação existente, no romance, entre Tereza e Tomas, sendo que as questões da alma são mais presentes em Tereza, enquanto que o corpo, em Tomas, o que fica mais claro quando se pensa na relação entre a sexualidade e o amor no contexto do relacionamento das personagens, que será trabalhada abaixo.

Para Tereza, a ideia do corpo liga-se ao grotesco, ao puramente fisiológico, enquanto que a alma liga-se ao belo, ao elevado. A verdadeira essência humana seria, para ela, a alma – que seria, contudo, deixada de lado pelos mais diversos sujeitos no decorrer da vida, em detrimento do corpo, ideia que lhe causa horror.

Tereza sente, constantemente, vontade de elevar-se: de deixar a sua alma transparecer na superfície de seu corpo, para que, assim, o que os outros veem seja, de fato, Tereza, como pode-se observar no trecho que segue:

Por isso, [Tereza] passava longos momentos diante do espelho. (...) Não era a vaidade que a atraía para o espelho, mas o espanto de se descobrir nele. Esquecia que tinha diante dos olhos o painel dos mecanismos corporais. Acreditava ver sua alma se revelando para ela sob os traços do rosto. (KUNDERA, 2008, p. 44)

Pensando na alteridade constitutiva dos sujeitos, pautada na exotopia – o “eu” como constituído pelo “outro”, ou seja, por aquilo que o outro vê –, o que ocorre é que Tereza, ao conhecer Tomas, transparece a ele como pura alma, deixando seu corpo em segundo plano. Ao ver Tomas, “Tereza sentiu sua alma se projetar por todas as veias, todos os vasos capilares e todos os poros para ser vista por ele” (idem, p. 51). Tomas, ao conhecer Tereza, sem precisar desvendá-la, já entra diretamente em contato com sua alma.

Em seu relacionamento, as personagens deparam-se com outra dicotomia relacionada diretamente aos temas da alma e do corpo: a sexualidade (ligada às questões do corpo) *versus* o amor (ligado, no referido discurso romanesco, à alma). Para Tomas, amor e sexo são coisas distintas e que não necessariamente se correspondem, enquanto que para Tereza, ocorre exatamente o oposto. O discurso romanesco, assim, permite a reflexão acerca das questões de gênero e da mentalidade comumente presente na sociedade segundo a qual o homem e a mulher possuem ideias diferentes da relação existente entre amor e sexo – estereótipo que não necessariamente corresponde à realidade. Desta forma, tais questões são agregadas ideologicamente aos signos (ideológicos) da alma e do corpo presentes no romance e que fazem parte da construção do relacionamento das personagens.

A certa altura do romance, Tereza tenta colocar à prova a tese de Tomas segundo a qual amor e sexo são coisas diferentes e sem ligação e adentra numa aventura (que não se sabe se é delírio ou realidade) sexual com um desconhecido. Para que pudesse suportar tal experiência, conforme é narrado no capítulo 7 da quarta parte do romance, a alma de Tereza se escondeu, deixando o seu corpo para apenas observá-lo. Ao ter, pela primeira vez, o corpo em primeiro plano – já que sua alma havia se escondido –, Tereza pôde perceber sua singularidade – seu caráter se sujeito único e insubstituível. Mais tarde, então, Tereza percebe que seu corpo não é puramente um mecanismo sem ligação com sua alma, e sim um organismo articulado a ela e que forma, nesse conjunto, uma unidade, sendo, assim, reafirmada a relação indissolúvel entre alma e corpo.

O conflito de Tereza com sua alma e seu corpo, como instâncias que se opõem, é, assim, refutado, em detrimento da interconstituição entre elas. Alma e corpo são, então, para o discurso romanesco, duas instâncias em uma, duas faces do sujeito humano, sem qualquer uma das quais ele deixaria de o ser.

A força da fraqueza e a fraqueza da força

Os temas da força e da fraqueza fazem paralelo com o relacionamento de Tomas e Tereza no decorrer do romance. Tomas é forte; Tereza, fraca. O ciúme de Tereza e a sua infidelidade incondicional a Tomas (que não é recíproca) é que a levam a se sentir assim. A sua fraqueza por sua vez, faz com que ela se sinta um peso para Tomas. A força dele vem, então, em oposição à fraqueza dela: ele é forte para sustenta-la, pois, para ele, Tereza era como Moisés abandonado no rio para que a filha de faraó tomasse conta dele (cf. KUNDERA, 2008, p.16). Assim, ele se sente obrigado a cuidar de Tereza, a criança abandonada que chegou em sua vida com uma “mala grande e infinitamente pesada” (idem, p.15).

Contudo, a força se faz presente em Tereza quando ela suporta os sofrimentos advindos de seu ciúme demasiado. Aqui, mais uma vez, pode-se levantar as questões de gênero e o estereótipo segundo o qual a mulher, que sente ciúmes, deve ser fiel, enquanto ao homem é dada a liberdade de trair, sendo que a inversão desses papéis determinaria uma valoração pejorativa da mulher.

A vida sem Tereza, que Tomas experimenta por um breve período de tempo, é para ele a própria liberdade. O ciúme constante o sufocava e acabava fazendo com que Tereza se tornasse um peso para ele. A ausência de tal peso, contudo, torna sua vida insuportável, pois ele o acolheu em sua vida e, uma vez que fez isso, não consegue mais suportar a leveza da falta de Tereza. Essa relação de forças opostas entre as personagens é o pilar sobre o qual seu relacionamento se constitui: a força de Tomas só é possível na fraqueza de Tereza, enquanto que no caso de Tereza ocorre o oposto: a sua força só existe quando Tomas é fraco. Sem esta dualidade indissociável, seu relacionamento não pode existir.

A fraqueza de Tereza é uma constante ao longo de todo o romance, pois ela “Compreendia que fazia parte dos fracos, do partido dos fracos, do país dos fracos e que devia ser fiel a eles (...)” (KUNDERA, 2008, p. 73); e essa característica dialoga com os temas da alma e do corpo, dado que a fraqueza da personagem é consequência de sua constante vontade de elevar-se (neste caso, de elevar sua alma), o que causa sua vertigem (a vontade de seu corpo vence sobre a de sua alma), daí a fraqueza: quando

sua alma é colocada forçadamente em segundo plano, sua força se esvai. Tal fraqueza se mostra ainda quando confrontada com uma força maior – a de Tomas. Aqui, pode-se ressaltar que a força de Tomas se mostra mais nitidamente quando comparada com a fraqueza de Tereza e que isso decorre da imagem transmitida pelo narrador segundo a qual, para Tereza, Tomas é forte – o que não necessariamente é verdade, já que a retomada do relacionamento dos dois decorre da fraqueza de Tomas, que não conseguia mais viver sem ela.

A fraqueza de Tereza metamorfoseia-se em força quando esta exerce poder sobre Tomas. A força e a fraqueza dele vêm exatamente dessa inversão: ele precisa parecer forte para sustentar a fraqueza dela. Com isso, esconde e camufla sua fraqueza maior: a necessidade de ter Tereza. Ela é sua vida, sua força e sua fraqueza ao mesmo tempo. Assim, novamente, tem-se a inversão dos sentidos dos temas do romance.

Ao final do romance, com a proximidade da morte das personagens – da qual se sabe desde a metade do romance, o que aponta para uma inversão cronológica de seus acontecimentos – a oposição das forças dessas personagens vai se tornando cada vez mais tênue, de maneira que chega a quase desaparecer diante de uma força maior diante da qual não há como resistir (a morte). Assim, é retomado o tema da leveza e do peso, pois, conforme já dito, com o peso da morte, a vida tornar-se, enfim, leve.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode notar, os temas da leveza, do peso, da alma, do corpo, da força e da fraqueza são, no contexto do enunciado romanesco, dotados de sentidos diversos dos usuais, ressignificados numa relação dialogicamente construída, por meio do embate entre as diversas ideias que os permeiam. Além disso, eles sustentam o tema maior do romance: o diálogo (in)sustentável entre vida e morte.

A compreensão dos temas tratados aqui é impossível quando estes são pensados fora do todo do romance, pois eles são, a cada capítulo, retomados e imbuídos de novas nuances que enriquecem a sua compreensão. Ressalta-se a importância de se pensar nesses temas no contexto da arquitetônica do romance, que pode ser chamada de arquitetônica do retorno, dado o diálogo que se constrói entre o “novo” e o “mesmo”, que se entrelaça de maneira cada vez mais intensa quando se pensa na construção das ressignificações das palavras-tema do enunciado romanesco.

Os conflitos das personagens e entre elas só podem ser devidamente compreendidos à luz da responsabilidade dos sujeitos semiotizados, que respondem ativamente às temáticas explicitadas no enunciado romanesco, pois é por meio da linguagem que se articula a arte à vida, já que, segundo Bakhtin (2003a), o sujeito responde, com sua vida, àquilo que vivencia na arte.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. Arte e Responsabilidade. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. 4ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

____. O problema do texto. In: _____. *Estética da criação verbal*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BAKHTIN, M. M. (VOLOSHINOV, V. N.). *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, sem referências (Mimeo).

____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 14ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

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

NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PETRILLI, S. Uma leitura inclassificável de uma escritura inclassificável: a abordagem bakhtiniana da literatura. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (orgs). *Série Bakhtin – Inclassificável*. Vol. 1: Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

SOBRAL, A. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2a. Ed. São Paulo: Contexto, 2005.

6 Outros textos publicados

ANEXO M – Texto publicado no blog do GED¹³

A leveza insustentável da vida e o peso de viver

Aline do Prado Aleixo Soares

Luciane de Paula

*"Viver - não é? - é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é viver, mesmo."
(Grande Sertão: Veredas, Guimarães Rosa)*

*"A vida humana só acontece uma vez e não poderemos nunca verificar qual seria a boa ou a má decisão, porque, em todas as situações, só podemos decidir uma vez. Não nos é dada uma segunda, uma terceira, uma quarta vida para que possamos comparar decisões diferentes."
(A insustentável leveza do ser, Milan Kundera)*

Em *A insustentável leveza do ser*, lemos, em suas diversas (e frequentes) digressões, ideias acerca da vida que não se repete: a vida, essa mesma, que todos nós vivemos e que é semiotizada no romance de Kundera, por meio de suas personagens. Essa vida é descrita, no romance, por meio de um discurso ambíguo que parte do narrador, como sendo pesada e, ao mesmo tempo, leve.

Essa contradição eterna se estende à vida de cada um, de cada sujeito, responsável, na acepção bakhtiniana do termo, já que a arte e a vida são duas instâncias que dialogam em suas constituições. A arte, segundo as ideias do Círculo, só adquire sentido quando incorporada, pelos sujeitos responsáveis que a experimentam, às suas vidas e passam, assim, a formar uma unidade com ela. Contraditoriamente. Como o ser humano o é: eufórico e disfórico, entusiasta e depressivo, amoroso e detestável, crítico e submisso, resistente e entregue... conflituoso (e) *complexus*.

Esse ser humano só vive, com todas as suas mazelas e ideais, quando transformado em linguagem. A linguagem o constitui tanto quanto ele constitui a linguagem. Por meio dela (e só por meio dela) sua existência passa a fazer sentido. Sentido

¹³ Disponível em <<http://gediscursivos.wordpress.com/2013/12/07/a-leveza-insustentavel-da-vida-e-o-peso-de-viver/>>. Acesso em 15.Fev.2014.

enunciado sentido. Apenas na linguagem, o ser existe como sujeito. Não um sujeito qualquer, mas um sujeito ativo. Em atividade enunciada responsiva. Sujeito como pensado por Bakhtin: sem alibi na existência. Isto é, consciente de seus atos e, portanto, indesculpável. Sujeito que deve arcar com a responsabilidade de viver. E, pior, viver bem; bem viver.

O que eu faço vai de encontro ao e ao encontro do que outros fizeram, fazem e farão: os meus atos possuem consequências e eles são, querendo ou não, responsabilidade minha. Afinal, é na interação entre os diversos sujeitos que esses se constituem. O diálogo entre mim e o outro (todos os outros: o que existe em mim e os externos) é que constitui os sujeitos, já que sozinhos somos incompletos: falta a mim o excedente de visão, que apenas o outro tem, de mim e outros-outros. Excedente que permite a ele – e somente a ele – me ver com completude. Se somos, então, conscientes e responsáveis por nossos atos, ainda que incompletos e inacabados, em constante processo de vir-a-ser, como saber de que maneira responder à vida, numa existência em construção, que não se sabe viver exatamente porque processo de nossos atos e não produto a ser contemplado de fora?

Os meus atos têm consequências não só para mim, mas também – e isso é o que parece tornar a vida mais difícil – para o outro. Como saber viver, se a vida que vivemos uma única vez é esse eterno ensaio em concretização e sem rascunho de uma obra que se quer prima ao mesmo tempo em que o seu projeto de dizer se encontra em formação?

Essa é a leveza e ao mesmo tempo o peso da vida: só se vive uma vez. E isso implica, justamente, em duas coisas: como *não podemos saber* viver, tudo o que *fazemos* parece ser desculpado, destituído da responsabilidade de antemão – daí a leveza; e como *devemos saber* viver, ou seja, *devemos* escolher um caminho, tomar decisões, o peso da escolha e da responsabilidade recai, inevitavelmente, sobre os nossos atos, uma vez que temos consciência, no processo da vida, do que é ético e do que não é; do que *queremos* para nós e para os outros e do que *não queremos* e *não devemos fazer*. Nesse sentido, os nossos atos nos aprisionam e, ao mesmo tempo, libertam. Atos de linguagem, já concretos desde a raiz, em pensamento. Afinal, se somos seres enunciados, seres de linguagem, semiotizados, a expressão de nossos anseios já re-vela nossa representatividade e, portanto, nos liberta de determinadas amarras e nos enlaça em outras correntes.

Seja como for, a vida, inacabada, é reflexo e refração humana. Causa e consequência de nossos atos. Também linguagem em construção junto com os sujeitos. História em percurso. E, por isso, sempre, peso e leveza. Viver-se. Perigo de se ser, sendo-se. E assim, é. Já foi e será. Impossível querer apenas uma ponta, a delícia da leveza que liberta e libera. Somos viventes em construção como a vida se constrói em nós. Nós, não laços. Apertados e sufocantes, às vezes. Outras, brandos e frouxos. Diálogo entre vidas que se tecem em conjunto, de retalhos, por fios translúcidos, ao mesmo tempo, frágeis e flexíveis. Fios-bambus, difíceis de serem rompidos, mas, uma vez a ruptura realizada, jamais um remendo pode fazer fluir o ponto como outrora. Nesse sentido, somos todos moiras da linguagem cosendo-a, sem saber ao certo o que tricotamos, tendo como fim aprender-viver na vida que nos torna e já-é vir-a-ser. Esse é o deleite humano: ser sem ter sido. Essa também (é) a sua contenção: responder por seu *fazer* sem *saber* exatamente onde o rio da vida vai desembocar. Ainda que, no fim, todos *saibamos*: tecido findo, ponto final colocado, não mais espaço para se enunciar...morte do sujeito, morte do homem.

A leveza da vida recém-nascida se transforma com o peso da responsabilidade de vivê-la e bem. Peso que se quer leve, bem viver e que é constante, sempre a balizar todas as nossas de-cisões, os nossos atos responsáveis e responsivos. Como aprender a viver com o peso da responsabilidade? Vivendo. Sem *álibi* da existência. De maneira leve e pesada, livre e enlaçada nas tramas tecidas *full time* por todos nós. E, com isso, aprender a viver, vivendo. Aprender que os atos são repercussão de outros atos, próprios e de outros, ontem, hoje e amanhã. E assim, a vida segue sendo tecida pelos sujeitos que nela vivem e a bordam. Mesmo sem que saibamos o que está por vir, devemos, inevitavelmente, encarar a responsabilidade dos nossos atos. Esse é o não-*álibi* no viver. Sua delicadeza e, como cantaria Caetano (“Dom de Iludir”), a “delícia de ser o que é”. Afinal, “Eu tentei compreender a costura da vida / Me enrolei porque a linha era muito comprida / E como é que eu vou fazer para desenrolar?” (“Costura da vida”, Interior – A 4 vezes). Desenrolar enrola. E enrolar dá (em) nó(s). Não há compreensão apenas mental da vida. Compreendê-la pede ato ou, como diria Clarice (Lispector), “Viver ultrapassa todo o entendimento”.

MEU PROJETO DE
PESQUISA

A insustentável leveza do ser sob a perspectiva bakhtiniana: diálogo(s) entre a literatura e a vida

As reflexões do chamado Círculo de Bakhtin sobre a arte tem como uma de suas ideias principais a de ser esta construída de elementos da vida, num processo dialógico em que as duas instâncias entram em choque e interação. As diversas manifestações artísticas, assim – incluindo aí a literatura –, são produto do diálogo entre a arte e a vida, no contexto da cultura em que tais instâncias estão inseridas, contexto este indissociável de um espaço social e de um tempo histórico, em que se dá a produção do enunciado artístico.

Partindo desse pressuposto é que a pesquisa de iniciação científica, financiada pela FAPESP e orientada pela Profª Drª Luciane de Paula, intitulada “A leveza e o peso, a alma e o corpo, a força e a fraqueza: relações de diálogo na compreensão de A insustentável leveza do ser”, pensa em como o diálogo entre as seis palavras-tema acima embasa a construção do romance de Milan Kundera que, por sua vez, dialoga com a vida, já que a semiótica partindo da narração da vida das personagens que, cada uma à sua maneira, vivenciam a leveza insustentável que é inerente a uma vida em que cada decisão tomada não pode ter suas consequências previstas e, muito menos, alteradas.

O corpus da pesquisa é composto por seis palavras-tema (a leveza, o peso, a alma, o corpo, a força, a fraqueza), mais dezesseis capítulos do romance de Kundera, dos quais é possível apreender nuances do diálogo entre os temas constitutivos da base para as reflexões filosóficas que orientam seu enre-

do. Tais temas são pensados como pares dicotômicos, vale dizer, como dualidades inseparáveis, valorativamente, intercambiáveis e constituintes de conflitos inerentes à vida humana, semiótica na vida das personagens do romance.

O método de análise proposto pelo Círculo de Bakhtin é sociológico, pois parte de princípios marxistas. Alguns pesquisadores da área o denominam “método dialógico-dialético”, sendo ainda possível considerá-lo como “translinguístico” ou “metalinguístico”. A nomenclatura é o que menos importa, uma vez que o diálogo é o grande pilar sobre o qual tal método é calcado. Assim, na análise dos capítulos que constituem o corpus da pesquisa, visamos desconstruir o seu constituinte linguístico para, mais tarde, pensarmos em sua qualidade translinguística, isto é, que remete para fora de si, transmite valorações e conteúdos ideológicos. Isso afirmamos com base na ideia segundo a qual a palavra é opaca e passível de sentidos diversos, dependendo do seu emprego no enunciado; daí o caráter ideológico do signo linguístico ser ressaltado nesta pesquisa, conforme o pensamento do Círculo.

Os temas principais do romance, a começar do seu título, são a leveza e o peso. Tais palavras têm, neste contexto, seus sentidos valorativamente invertidos: o narrador lança, já nos primeiros capítulos do romance, a ideia de que a leveza comporta peso e vice-versa, podendo aquela se transformar num fardo insustentável. Tal ideia surge, em digressão filosófica, quando é colocado em destaque o

diálogo com o mito do Eterno Retorno, de Nietzsche e a valoração dada por Parmênides à leveza e ao peso.

O mito do Eterno Retorno remete a uma vida na qual tudo o que é nela vivido se repete um número infinito de vezes e de maneira idêntica. Tal ideia, para o narrador do romance de Kundera, é atroz: nesse mundo, cada gesto e cada decisão carregam um peso insuportável: o peso da eternidade. Contudo, o Eterno Retorno não existe – nem na vida, nem na ficção retratada em A insustentável leveza do ser – e, sendo assim, a vida é efêmera; o que faz com que ela se torne leve.

A contradição entre a leveza e o peso é, contudo, ambígua e passível de inversão de sentidos. Essa segunda ideia parte de outra reflexão do narrador, desta vez orientada pelo pensamento de Parmênides, segundo o qual a leveza é positiva e o peso, negativo. A formulação de Parmênides é colocada em cena e refutada no discurso romanesco. Segundo o narrador, a aparente dicotomia entre a leveza e o peso comporta mais mistérios do que aparenta e pode passar por transformações: a mudança do positivo em negativo, ou seja, do pesado em leve.

As formulações do narrador acerca da leveza, do peso e da dualidade ambígua existente entre tais instâncias da vida são postas à prova no que é narrado por ele acerca das personagens do romance, que são apresentadas ao leitor em momentos de conflito existencial, sendo tais conflitos sempre relacionados aos temas do romance. Dessa maneira, o entendimento dos

temas é enriquecido pela experiência semiótica no romance e vice-versa.

Assim, Tomas, a certa altura do romance, é apresentado ao leitor num momento de reflexão a respeito do acerto ou do erro de decisões que tomara e está prestes a tomar, levado à melancolia decorrente da impossibilidade de verificar o acerto ou o erro dessas mesmas decisões. O mesmo acontece com Sabina, atingida após tomar uma decisão aparentemente leve, por um fardo paradoxalmente desprovido de peso da insustentável leveza do ser.

As reflexões presentes no romance acerca de seus dois temas principais é, claramente, mais complexa do que as breves considerações feitas aqui; contudo, devido à delimitação espacial que se impõe à escrita deste pequeno artigo, é-nos necessário (ao menos, tentar) resumí-la. O(s) diálogo(s) presente(s) na construção desses temas são infinitos e remetem a discursos e a enunciados anteriores e posteriores, que constituem um enunciado dialógico, um elo na cadeia discursiva, bem à maneira como o Círculo os pensa.

O diálogo, assim, é o que dá forma ao romance de Kundera, uma vez que seus temas são sempre retomados, de maneira que a cada momento o sentido atribuído à insustentável leveza do ser é enriquecido, na interação estabelecida entre o enunciado, seu autor-criador e seu leitor. Tal interação é condição indispensável à concretização do romance como unidade comunica-



tiva. O leitor pode, assim, estabelecer diversas relações dialógicas na construção do sentido do texto. O diálogo com Nietzsche e Parmênides, que é explícito no romance, é enriquecido quando colocado no contexto de um repertório cultural ligado ao tempo e ao espaço em que o leitor se encontra.

Desse modo, o leitor, com base naquilo que vivencia na vida, sempre de maneira responsável, atribui sentido à arte. Pois, quem nunca tomou uma decisão e, como Tomas, se perguntou se estaria fazendo a coisa certa? Quem nunca, como Sabina, sentiu o fardo leve do vazio existencial tomar conta de seu ser? A insustentável leveza da vida, parafraseando-se Riobaldo, de Grande Sertão: Veredas, está exatamente no fato de que não se sabe viver, até que se viva; e o eterno aprender-a-viver é que é, mesmo, viver, sem que se possa, nunca, saber o que está por vir.

**Aline Aleixo Soares
Graduanda do 2º ano
de Letras*

10

¹⁴ Disponível em <http://www2.assis.unesp.br/jnc/2013out_nov_dez/>. Acesso em 15.Fev.2014

7 Certificados de participação em minicursos

ANEXO O – Certificado de participação no minicurso “Análise do discurso literário: fundamentos”, no IV Encontro em Análise do Discurso



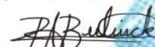
Certificado

Certificamos que **ALINE DO PRADO ALEIXO SOARES** participou como ouvinte do minicurso **ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO: FUNDAMENTOS**, com carga-horária de 8h, durante o **IV Encontro em Análise do Discurso: fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, realizado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, nos dias 14, 15, 16 e 17 de agosto de 2013.



Profa. Dra. Marina Célia Mendonça
Presidente da Comissão Organizadora do IV EAD

Araraquara, SP, 17 de agosto de 2013.



Profa. Dra. Rosane de Andrade Berlinck
Coordenadora do PPG em Linguística e Língua Portuguesa

**ANEXO P – Certificado de participação no minicurso
“Compreendendo a revolução de Bakhtin e seus amigos”, no IV
Encontro em Análise do Discurso**



Certificado

Certificamos que **ALINE DO PRADO ALEIXO SOARES** participou como ouvinte do minicurso **COMPREENDENDO A REVOLUÇÃO DE BAKHTIN E SEUS AMIGOS**, com carga horária de 8h, durante o **IV Encontro em Análise do Discurso: fundamentos epistemológicos e abordagens metodológicas**, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, realizado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, no período de 14 a 17 de agosto de 2013.

Araraquara, SP, 17 de agosto de 2013.



Profa. Dra. Marina Célia Mendonça
Presidente da Comissão Organizadora do IV EAD



Profa. Dra. Rosane de Andrade Berlinck
Coordenadora do PPG em Linguística e Língua Portuguesa

ANEXO Q – Certificado de participação no minicurso “As análises de discursos, seus métodos e objetos de pesquisa”, no XXV Congresso de Iniciação Científica da UNESP



8 Certificados de participação em eventos sem apresentação de trabalho

ANEXO R – Certificado de participação no II Ciclo de Estudos Discursivos



ATESTADO

Declaro, para os devidos fins, que **Aline do Prado Aleixo Soares** participou do "II Ciclo de Estudos Discursivos (CED)". Evento promovido pelo GED – Grupo de Estudos Discursivos e realizado em 18 de Junho de 2013, na UNESP – Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, das 14:00 às 19:00.

Assis, 06 de Setembro de 2013.

Luciane de Paula

Organizadora do II CED e Coordenadora do GED
Professora Assistente Doutora do Departamento de Linguística UNESP – Câmpus Assis
Docente do PPGLP – UNESP Araraquara

ANEXO S – Certificado de participação no VII Colóquio Bakhtiniano

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

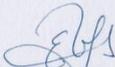
Faculdade de Ciências e Letras
Assis - FCL Assis

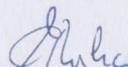
Scientia et Sapientia

Certificado

Certificamos que **Aline do Prado Aleixo Soares** participou como OUVINTE do **VII Colóquio Bakhtiniano: Diálogo entre Literatura, Cinema e outras Artes**, realizado nos dias 5 e 6 de junho de 2013.

Carga horária: 8 horas.


Ester Myriam Rojas Osorio
Coordenadora do evento


Ivan Esperança Rocha
Diretor da FCL Assis

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS
Av. Dom Antônio, 2100 CEP 19.806-900 - Assis - SP - Brasil Tel +55 16 3302.5800