

**DO PAPEL PARA O GRANDE ECRÃ:
O CASO DA FILOSOFIA KUNDERIANA EM *THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING***

Francisca Narciso Marques*
Universidade NOVA de Lisboa

RESUMO: Este artigo tem como principal objetivo analisar o processo de tradução intersemiótica levado a cabo na adaptação cinematográfica realizada por Philip Kaufman da obra *The Unbearable Lightness of Being*, de Milan Kundera. Optámos por focar nos mecanismos de incorporação da filosofia do autor na adaptação cinematográfica – tais como a banda sonora ou o diálogo –, de forma a evidenciar as fragilidades inerentes ao processo de adaptação de ideias abstratas neste caso fílmico em particular. Para tal, procedemos a uma análise comparativa de ambos os materiais – obra literária e filme –, tendo tido igualmente em consideração a perspetiva do realizador, bem como o contexto sociopolítico vivido aquando da produção da adaptação cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Intersemiótica, Adaptação Fílmica, Filosofia Kunderiana, Milan Kundera, Philip Kaufman

1. Uma reflexão sobre a tradução intersemiótica

Em 1959, o linguista russo-americano Roman Jakobson (2004) publicou o ensaio “On linguistic aspects of translation”, em que distingue três tipos de tradução: intralinguística, interlinguística e intersemiótica. No terceiro processo, o que nos interessa aqui, os signos verbais são decodificados e transpostos através de signos não verbais, sendo a informação veiculada por via visual, auditiva ou através de outros canais sensoriais. Mas como abordar a questão da transferência de significado nesta categoria?

Um dos problemas passa precisamente pela equivalência da tradução, uma vez que existe uma declarada falta de correspondência exata entre unidades individuais no sistema de partida e de chegada, agravada pelos entraves culturais que se possam aplicar a cada processo de tradução em específico. Podemos quase referir uma certa “intraduzibilidade” de signos, o que acaba por criar um paradoxo: durante o processo de adaptação, a tradução irá evidenciar certos aspetos do texto de partida em detrimento de outros, eliminando quaisquer perspetivas de uma “absoluta fidelidade”. Não obstante, todos os critérios de um processo interlinguístico são aplicáveis, em especial se analisados a partir de uma abordagem normativa (Cattrysse, 1992, pp. 59-60): equivalência, estratégia de tradução, fidelidade à mensagem original, entre outros.

Andrew (2000) apresenta três modalidades de adaptação através das quais a obra literária pode relacionar com o filme: empréstimo (*borrowing*), interceção (*intersecting*) e transformação (*transformation*). No caso do empréstimo, o adaptador serve-se das ideias e do formato de obras de sucesso e prestígio, tencionando credibilizar e potenciar o seu trabalho. Já na interceção, o filme deve ser desenvolvido à imagem da obra, revelando-se extremamente semelhante. É a modalidade de adaptação pretendida pela generalidade do público, não sendo, contudo, tão comum como o empréstimo. Por fim, a transformação

* francisca.narciso.marques@gmail.com

constitui uma modalidade de mais difícil aceitação por parte do público, uma vez que permite maior liberdade de interpretação pelo adaptador. Apenas exige que a “essência” (*the spirit*) da obra seja respeitada. No entanto, para Andrew (1984, pp. 98-103), captar esta “essência” revela-se um processo extremamente difícil, uma vez que os meios (literário e fílmico) são bastantes distintos.

Bazin (1967), por seu turno, rejeita a necessidade de que o filme seja uma tradução fiel do texto-fonte, recusando comparações entre os dois meios. Segundo o autor francês, a adaptação consiste numa criação estética, tendo a obra original como mero estímulo. Afirma ainda que uma adaptação de sucesso não consiste numa réplica ou substituto da obra de partida, mas sim numa nova experiência num novo meio.

McFarlane (2004, p. 111), por sua vez, tenta encontrar um meio-termo, afirmando: “The analogy with translation is quite relevant. Like a translator, the filmmaker who adapts, must demonstrate some fidelity to the source text and at the same time create a new work of art in a new language, in this case the cinematic language”. No que à análise da adaptação fílmica diz respeito, McFarlane aponta códigos extracinemáticos a ter em atenção (pp. 28-29), que julgamos formarem um conjunto sucinto e indicativo dos processos a focar nesta secção. São eles: a) linguísticos – entre eles os sotaques e tons de voz das diferentes personagens; b) visuais – não apenas o que o espectador vê, mas também a sua interpretação; c) sons não linguísticos – o musical e o auditivo; d) culturais, isto é, informação relativa à contextualização espaciotemporal.

McFarlane (2004, p. 109) reflete ainda sobre o cariz influenciador e crítico que a adaptação pode assumir:

What we have in a film adaptation is a transformation from one way of seeing to another. The process of this transformation allows the best approach to an understanding of the differences and similarities that exist between these two modes of representation i.e. film and literature. The film version of a novel could be also be [sic] a critical essay emphasising the main theme of the novel. Like criticism, the film adaptation selects some episodes, excludes others, and offers preferred alternatives. It may focus on specific areas in the novel, expand or contract details and may also indulge in fanciful flights about some characters. This critical gloss may make it even more convincing than the original, and hence enrich the appreciation of the novel.

Ainda segundo McFarlane, adaptações fílmicas são constantemente dependentes de enquadramentos políticos, preferências dos realizadores, estrelas carismáticas e tecnologia em voga (p. 152).

Este artigo analisa a obra literária *The Unbearable Lightness of Being* ([1984] 2001), de Milan Kundera, assim como sua adaptação fílmica homónima, realizada por Philip Kaufman ([1988] 2006). Propomo-nos examinar de que forma é feita a tradução intersemiótica da componente filosófica desta obra para o ecrã. Para tal, focaremos em três dos princípios kunderianos – as noções de peso vs leveza e do eterno retorno; o *kitsch* totalitário; a importância da comunicação – para determinar de que forma

foram tratadas na adaptação. Refletiremos igualmente sobre o produto final da adaptação fílmica, tendo em conta as circunstâncias que levaram à sua produção e a condicionaram.

2. Em torno da obra literária (na versão inglesa)

Milan Kundera nasceu em 1929 em Brno, Checoslováquia. Começou a lecionar literatura na Academia de Música e Artes Dramáticas de Praga em 1952. Nessa mesma década publicou várias coleções de poesia, seguidas de contos e, por fim, romances. As suas visões políticas contra a ocupação soviética do país valeram-lhe a destituição de qualquer cargo no ramo do ensino e o banimento de todo o seu trabalho em solo checoslovaco, retaliações que o levaram a emigrar para França, perdendo posteriormente a nacionalidade checoslovaca.

Kundera pode ser considerado romancista, dramaturgo, poeta e ensaísta, sendo as suas obras marcadas pela comédia erótica combinada com crítica política e especulação filosófica. O seu trabalho mais aclamado é, inquestionavelmente, *A insustentável leveza do ser*, que, apesar de ter sido originalmente escrito em checo, viu as suas traduções para o francês (*L'Insoutenable légèreté de l'être*) e o inglês (*The Unbearable Lightness of Being*) serem publicadas primeiro, em 1984. A versão original, *Nesnesitelná lehkost bytí*, foi publicada no ano seguinte, mas continuou banida em território checo.

A obra em questão desafia os géneros narrativos vigentes ao misturar ficção histórica, ficção literária, romance, literatura filosófica e uma experimentação única na técnica narrativa. Serve-se de um narrador onisciente (ou periférico) que confere à obra um fluxo cronológico não linear, com várias interrupções destinadas a considerações filosóficas ou às próprias personagens, assim como uma agradável imersão em ambas: realidade e ficção. No décimo quinto capítulo da quinta parte (da versão inglesa), "Lightness and weight", Kundera ([1984] 2001, p. 215) destitui as suas personagens de uma possível tridimensionalidade ao confessar que todas são projeções das suas próprias insuficiências:

As I have pointed out before, characters are not born like people, of woman; they are born of a situation, a sentence, a metaphor containing in a nutshell a basic human possibility that the author thinks no one else has discovered or said something essential about.

But isn't it true that an author can write only about himself? (...) I have known all these situations, I have experienced them myself, yet none of them has given rise to the person my curriculum vitae and I represent. The characters in my novels are my own unrealized possibilities. That is why I am equally fond of them all and equally horrified by them. Each one has crossed a border that I myself have circumvented.

A história tem como palco principal a cidade de Praga durante a invasão russa no final da década de 1960, centrando-se na vida pessoal de quatro indivíduos: Tomas, um conceituado cirurgião mulherengo pertencente à classe intelectual de Praga; Tereza, mulher com quem Tomas mantém uma relação oficial; Sabina, pintora e amante de Tomas; Franz, o amante casado de Sabina. São exploradas as suas relações afetuosas e sexuais, os seus pontos de vista políticos e reações à ocupação militar da Checoslováquia. No entanto, o elemento vital da obra encontra-se entre as pausas da ação principal, quando o autor se

serve de acontecimentos do enredo para extrapolar para um campo puramente filosófico. Esta será o nosso foco principal: a filosofia kunderiana e as discussões metafísicas patentes em *The Unbearable Lightness of Being*. Por questões de espaço, será impossível abordar todas as considerações de Kundera, pelo que nos iremos cingir às três de maior enfoque e importância. Começamos pela dicotomia principal da obra: peso vs leveza.

2.1 Peso versus leveza e o eterno retorno

Para compreender esta dualidade é necessário introduzir o leitor à teoria do “eterno retorno”, exposta no primeiro capítulo da obra de Kundera mas popularizada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche no século XIX. O “eterno retorno” consiste na ideia de que tanto o universo quanto a nossa existência ocorreram um número infinito de vezes no passado e irão continuar a ocorrer no futuro. Nietzsche explorou as consequências de tal retorno constante, classificando-o como *das schwerste Gewicht*, ou “o fardo mais pesado”. Desta forma, confere-se à vida humana uma conotação de peso.

No entanto, Kundera conclui que a nossa vida ocorre apenas uma vez (visto que, para os humanos, o tempo segue numa linha reta, não em movimentos circulares), estando assim preenchida por uma incrível leveza. Considerando-se ambas as interpretações, a questão-chave é, portanto: o que devemos escolher: peso ou leveza? Kundera recorre ao filósofo grego Parménides, que abordou a mesma questão no século V a.C., argumentando que a leveza seria positiva, enquanto o peso deveria ser olhado com negatividade. Contudo, Kundera ([1984] 2001, pp. 4-5) não está certo desta conclusão, como pode ser evidenciado no segundo capítulo da primeira parte, “Lightness and weight”:

If eternal return is the heaviest of burdens, then our lives can stand out against it in all their splendid lightness.

The heaviest of burdens crushes us, we sink beneath it, it pins us to the ground. But in love poetry of every age, the woman longs to be weighed down by the man’s body. The heaviest of burdens is therefore simultaneously an image of life’s most intense fulfillment.

The heavier the burden, the closer our lives come to the earth, the more real and truthful they become. Conversely, the absolute absence of burden causes man to be lighter than air, to soar into heights, take leave of the earth and his earthly being, and become only half real, his movements as free as they are insignificant. What then shall we choose? Weight or lightness?

A princípio, Kundera parece concordar com a teoria de que o peso confere maior realidade às nossas vidas e, desta forma, compele o leitor a optar pelo mesmo. Contudo, no décimo quarto capítulo da primeira parte, Tereza abandona Tomas em Zurique e este reflete sobre a sua situação:

He was on his way back to the bachelor life, the life he had once felt destined for, the life that would let him be what he actually was.

For seven years he had lived bound to her, his every step subject to her scrutiny. She might as well have chained iron balls to his ankles. Suddenly his step was much lighter. He soared. He had entered Parmenides’ magic field: he was enjoying the sweet lightness of being. (Kundera, [1984] 2001, p. 29)

Esta passagem é um reflexo de que a leveza pode ser a libertação de correntes terrestres para deixar transparecer o indivíduo, de posse de toda a liberdade para ser quem está destinado a ser. Parece contradizer, portanto, a premissa de Nietzsche. Para expor esta dicotomia, sob diversas variantes, Kundera serve-se dos seus personagens: Tomas e Sabina representam a leveza (sendo Sabina o seu expoente máximo), enquanto Tereza e Franz aludem ao peso (ver secção 3.2.2).

Ao longo da obra, podemos concluir que, apesar de inicialmente apelativa, a hipótese de desfrutar de total leveza revela-se insuportável (remetendo, assim, ao título). Tal pode ser exemplificado por Tomas, quando apenas resiste por dois dias sem estar ao lado de Tereza e quando, ao ver-se destituído da sua licença para exercer medicina e forçado a trabalhar durante dois anos como limpador de janelas (considerada uma profissão muito mais “leve”), conclui que este é o tempo suficiente para umas “férias”.

O ser humano busca, no seu íntimo, significado. No entanto, esta é uma procura condenada à partida, visto que as nossas vidas são pautadas pela leveza de ocorrer apenas uma vez e perder, assim, o peso característico do eterno retorno (relembremos que estes dois conceitos – peso e significado – andam de mãos dadas). Apenas Karenin, a cadela (tratada no masculino) de Tomas e Tereza, revela-se genuinamente feliz em toda a obra. Kundera justifica-o ao explicar que os animais não foram expulsos do Paraíso, ao contrário de Adão e Eva (e, por consequência, de todos os seus descendentes). O tempo, então, efetua para Karenin um movimento circular, possibilitando a hipótese do eterno retorno.

Esta ponderação – a insustentabilidade da leveza e a procura infrutífera por peso e significância – pode ler-se em dois momentos-chave da obra: primeiro, quando Sabina abandona Franz no décimo capítulo da terceira parte, “Words misunderstood”, e, segundo, quando Tereza pondera a sua relação com Karenin no quarto capítulo da sétima parte, “Karenin’s smile”:

When we want to give expression to a dramatic situation in our lives, we tend to use metaphors of heaviness. We say that something has become a great burden to us. We either bear the burden or fail and go down with it, we struggle with it, win or lose. And Sabina – what had come over her? Nothing. She had left a man because she felt like leaving him. Had he persecuted her? Had he tried to take revenge on her? No. Her drama was a drama not of heaviness but of lightness. What fell to her lot was not the burden, but the unbearable lightness of being. (Kundera, [1984] 2001, p. 118)

But most of all: No one can give anyone else the gift of the idyll; only an animal can do so, because only animals were not expelled from Paradise. (...) If Karenin had been a person instead of a dog, he would surely have long since said to Tereza, “Look, I’m sick and tired of carrying that roll in my mouth every day. Can’t you come up with something different?” And therein lies the whole of man’s plight. Human time does not turn in a circle; it runs ahead in a straight line. That is why man cannot be happy: happiness is the longing for repetition. (Kundera, [1984] 2001, p. 290)

Esta insatisfação constante acaba por ser o espelho do destino das personagens: a morte de Tomas, Teresa e Franz (personagens associadas ao peso e, no caso de Tomas, a aceitação deste) e a consciencialização de Sabina de que a sua vida é e sempre será desprovida de significado.

Como técnica narrativa, podemos observar que o narrador, mais de uma vez, reconta determinada cena da perspetiva de cada um dos personagens que dela toma parte. Esta repetição propositada remete o leitor para a premissa inicial do eterno retorno, fazendo-o reviver um momento no enredo e enraizando o conceito no seu subconsciente.

2.2 O kitsch totalitário político

A obra de Kundera oferece um especial enfoque ao conceito de *kitsch*, conferindo-lhe um novo significado de forma a servir os seus propósitos filosóficos. *Kitsch* é uma palavra alemã adotada por diversas línguas, incluindo o inglês, e originalmente referia-se à arte demasiado sentimental ou melodramática, ou seja, à estética. Kundera ([1984] 2001, p. 242) emprega o termo não em relação à arte, mas sim a ideologias políticas: para ele, o *kitsch* é um ideal estético em que “shit is denied and everyone acts as though it did not exist”. Não se refere simplesmente ao sentido literal do termo, mas também a tudo o que possa ser negativo, repugnante, violento ou depressivo no mundo: “Kitsch excludes everything from its purview which is essentially unacceptable in human existence” (p. 242).

De seguida, avança para a temática da política: “Kitsch is the aesthetic ideal of all politicians and all political parties and movements” (p. 245). Considera o ato, que os políticos tantas vezes levam a cabo, de beijar bebés como sendo o máximo movimento do *kitsch* político. Quando Sabina recorda as marchas comunistas da sua juventude, nota que os desfiles persuadiam os participantes a celebrar o comunismo, ao fingir que estariam a celebrar a vida – uma vida irrealista, aceitando apenas os aspetos positivos. De acordo com a obra, este conceito não tem uma conotação completamente negativa. O problema surge quando o *kitsch* torna-se totalitário, negando toda e qualquer expressão de individualidade. Kundera ([1984] 2001, p. 245) explica a sua visão no nono capítulo da sexta parte, “The grand march”:

Those of us who live in a society where various political tendencies exist side by side and competing influences cancel or limit one another can manage more or less to escape the kitsch inquisition: the individual can preserve his individuality. The artist can create unusual works. But whenever a single political movement corners power, we find ourselves in the realm of *totalitarian kitsch*.

When I say “totalitarian”, what I mean is that everything that infringes on kitsch must be banished for life: every display of individualism (because a deviation from the collective is a spit in the eye of the smiling brotherhood); every doubt (because anyone who starts doubting details will end by doubting life itself); all irony (because in the realm of kitsch everything must be taken quite seriously).

É perceptível, portanto, que o autor repudia esta noção de *kitsch*. Serve-se de Sabina, a personagem mais associada à leveza e à individualidade, para negá-la e combatê-la ao longo do enredo principal.

2.3 A importância da comunicação

A obra de Kundera explora as falhas de comunicação que ocorrem entre dois indivíduos. Esta é uma temática muitas vezes ignorada (mesmo entre os trabalhos de Kundera), mas revela-se, à luz das suas considerações, fulcral para um melhor entendimento das relações humanas. Kundera põe em prática, de forma genial, a metáfora de composições musicais com repetidas temáticas para descrever a vida de um indivíduo e os conceitos recorrentes ao longo dela. Se duas pessoas se conhecerem numa fase tardia das suas vidas, as suas composições musicais já se encontrarão escritas. Não podem trocar temáticas e não irão interpretar corretamente os conceitos constantes na vida do parceiro. Tal pode ser verificado no segundo capítulo da terceira parte:

While people are fairly young and the musical composition of their lives is still in its opening bars, they can go about writing it together and sharing motifs (the way Tomas and Sabina exchanged the motif of the bowler hat), but if they meet when they are older, like Franz and Sabina, their musical compositions are more or less complete, and every motif, every object, every word means something different to each of them. (Kundera, [1984] 2001, pp. 84-85)

Dada a importância que confere à comunicação, Kundera dedica a maioria da terceira parte a um dicionário por si compilado de palavras incompreendidas, respeitantes a Sabina e Franz, desde “música” e “mulher” a “força” e “luz e escuridão”. Pretende, com isso, evidenciar o seu fracasso em comunicar e as divergências gritantes nas perspetivas de cada um, que culminam na fuga de Sabina e no término da relação. Eis um exemplo:

CEMETERY

Cemeteries in Bohemia are like gardens. The graves are covered with grass and colourful flowers. Modest tombstones are lost in the greenery. When the sun goes down, the cemetery sparkles with tiny candles... no matter how brutal life becomes, peace always reigns in the cemetery. Even in wartime, even in Hitler's time, even in Stalin's time, through all occupations. When she [Sabina] felt low, she would get into the car, leave Prague far behind, and walk through one or another of the country cemeteries she loved so well. Against a backdrop of blue hills, they were as beautiful as lullabies.

For Franz a cemetery was an ugly dump of stones and bones. (Kundera, [1984] 2001, p. 100)

3. Do ensaio ao ecrã – especificidades da tradução intersemiótica de Kaufman

Quando o realizador norte-americano Philip Kaufman leu *The Unbearable Lightness of Being* pela primeira vez, a sua reação não foi outra que não puro arrebatamento pela riqueza da obra. Num jantar com o realizador checoslovaco Miloš Forman e o produtor norte-americano Saul Zaentz, Kaufman discutiu a provável intraduzibilidade filmica de um escrito com um teor filosófico tão denso. Meses depois, Forman foi convidado a produzir a adaptação cinematográfica da obra. Compreenda-se a tensão política vivida na década de 1980: a “cortina de ferro” ainda se abatia sobre a Europa, dividindo-a em dois polos de

influência político-económica distintos. Se, por um lado, havia um declarado interesse ocidental em expor ao mundo as atrocidades soviéticas, por outro, as pressões da União Soviética também se fizeram sentir. Temendo possíveis repercussões para com parte da sua família estabelecida em Praga, Forman ofereceu o projeto a Kaufman, que o aceitou, sendo o produto final exposto nas salas de cinema pela primeira vez em 1988.

Chegamos, portanto, à questão-chave deste artigo: de que forma é feita a tradução intersemiótica da componente filosófica de *The Unbearable Lightness of Being* para o ecrã? Identificámos duas grandes categorias: adaptações e supressões. Dentro das estratégias de adaptação iremos incluir os três campos filosóficos referidos na secção anterior: peso vs leveza e o eterno retorno; o *kitsch* totalitário político; a importância da comunicação. A filosofia não adaptada referente a estas três temáticas será debatida na categoria das supressões. Passemos, então, às estratégias semióticas utilizadas para a adaptação da obra de Kundera para o cinema.

3.1 Estratégias de adaptação

Numa fase inicial de abordagem à obra, Kaufman e a sua equipa (composta pelo produtor Saul Zaentz, pelo argumentista Jean-Claude Carrière e pelo editor Walter Murch, dentre outros) identificaram dois problemas fundamentais na adaptação: as constantes quebras no discurso dedicadas a considerações filosóficas e a forte presença do narrador. Uma vez que a obra pode ser dividida em três categorias principais – filosofia, enredo romântico e contextualização sociopolítica –, Kaufman e a restante equipa decidiram dar enfoque ao enredo romântico. Levaram em conta o facto de que as relações interpessoais da obra constituíam a mensagem mais adequada para o processo de adaptação (tal como o subtítulo do filme indica, “a lovers story”), bem como o contexto sociopolítico, relevante para a exposição da invasão da Checoslováquia por parte da União Soviética e assunto particularmente sensível para o bloco soviético no panorama internacional da época.

Como se pode observar, a filosofia kunderiana foi relegada para um plano secundário. Contudo, não pôde ser eliminada por completo, visto que as personagens principais funcionam em grande parte como mecanismos de exposição dessa mesma filosofia, mas muitas das suas ações carecem de uma explicação teórica. A sua adaptação é, assim, indispensável para a coerência fílmica.

3.1.1 Peso vs leveza e o eterno retorno

Como se poderia prever, a dicotomia principal da obra (a qual dá origem ao título) teria de constituir um ponto de referência ao longo da adaptação. É possível perscrutá-la através de dois mecanismos-base: banda sonora e diálogo entre as personagens.

CASO 1: Kaufman optou por basear a banda sonora na música do checo Leoš Janáček, compositor de eleição de Kundera. O filme tem início ao som de “Fairy tale, III. *Allegro*” – tal como o andamento indica, uma composição ligeira e alegre. É por esta altura que o espectador é introduzido a Tomas (Daniel Day-Lewis) e ao seu estilo de vida. Esta composição é recorrente ao longo do filme, uma vez que era intenção de Kaufman dar à

narrativa uma sensação de conto de fadas. Na cena em que Tereza (Juliette Binoche) sonha com um sem-número de mulheres nuas na piscina, obedecendo a cada ordem de Tomas, somos presenteados com a peça “On an overgrown path: IV. The Madonna of Frydek. Grave” – tal como o andamento indica, lento e solene. Temos, portanto, uma concordância entre a informação visual e auditiva. Concluímos, então, que a banda sonora respeita e realça a dicotomia peso vs leveza.

CASO 2: O diálogo é, sem dúvida, o meio mais direto para a introdução de considerações que ocorrem em tempos “mortos” da ação principal. Kaufman dá bastante uso ao discurso direto logo no início do filme, precisamente de forma a contextualizar o espectador sobre os perfis psicológicos das personagens principais. As primeiras cenas estabelecem o comportamento de Tomas para com as mulheres. O conceituado doutor seduz com relativa facilidade as enfermeiras com quem trabalha, sendo esse um motivo de inveja por parte dos restantes colegas de profissão. Também mantém uma relação com Sabina (Lena Olin), relação essa que possui a particularidade de ser, simultaneamente, livre de quaisquer compromissos e fonte de grande amizade entre os dois. Podemos concluir não apenas que Tomas é um mulherengo e dominador experiente, como também que as suas conquistas não ultrapassam a vertente sexual – “amizades eróticas”, como são apelidadas por Kundera –, excetuando a sua amiga e confidente Sabina.

Estão, assim, estabelecidas as bases para a filosofia de Tomas. Uma filosofia de leveza emocional que lhe proporciona a liberdade de levar uma vida de despreocupação. Na obra, o seu carácter é revelado aos poucos ao longo de toda a primeira parte.

CASO 3: Na cena em que Tomas visita Sabina e pede-lhe que o ajude a encontrar um emprego para Tereza, este reflete sobre a impossibilidade de comparar as alternativas: ficar com Tereza e abandoná-la:

TOMAS: If I had two lives... in one life, I could invite her to stay at my place. In the second life, I could kick her out. Then I'd compare and see which had been the best thing to do. But we only live once. Life's so light. Like an outline, we can't ever... fill in or correct. Make any better. It's frightening. (*The Unbearable Lightness of Being*, [1988] 2006)

Verificamos que a mensagem contida no seu discurso se assemelha à da narrativa de Kundera ([1984] 2001, pp. 7-8):

We can never know what to want, because, living only one life, we can neither compare it with our previous lives nor perfect it in our lives to come.
Was it better to be with Tereza or to remain alone?
There is no means of testing which decision is better, because there is no basis for comparison. We live everything as it comes, without warning, like an actor going on cold. And what can life be worth if the first rehearsal for life is life itself? That is why life is always like a sketch. No, sketch is not quite the word, because a sketch is an outline of something, the groundwork for a picture, whereas the sketch that is our life is a sketch for nothing, an outline with no picture.

É a primeira vez em todo o filme que somos confrontados com a teoria do eterno retorno, ainda que esta seja pouco explorada. Verificamos ainda que a adaptação fílmica

incorpora explicitamente o conceito de “leveza”, uma forma de sensibilizar o espectador para a sua importância.

CASO 4: No filme, quando Tomas apresenta Tereza a Sabina, esta explica à “rival” a sua própria filosofia: “It’s very messy around here. I always try not to get too attached to a place... to objects... or to people” (*The Unbearable Lightness of Being*, [1988] 2006).

Esta curta cena fílmica, não retratada no livro, foi incluída por Kaufman como um mecanismo de exposição que delinea a posição da artista em relação à vida em traços gerais: o total descompromisso com tudo que não a arte (também ela uma expressão de liberdade). Podemos ainda atestar que todas as cenas passadas no seu apartamento se iniciam com ou evidenciam o seu trabalho, reforçando ainda mais a individualidade desta personagem em particular.

CASO 5: Após uma estadia de alguns meses em Zurique, Tereza regressa a Praga, abandonando Tomas. Deixa-lhe uma carta em que explica os seus motivos para partir. Mais uma vez, Kaufman tenta dar enfoque à dicotomia peso vs leveza com a seguinte passagem: “(Tereza) Instead of being your support, I’m your weight. Life is very heavy to me and it is so light to you. I can’t bear this lightness, this freedom” (*The Unbearable Lightness of Being*, [1988] 2006).

Esta é uma excelente cena para evidenciar as fragilidades de Tereza e a sua dependência em relação a Tomas. Na obra de Kundera, as palavras exatas de Tereza não são conhecidas. O leitor retém apenas o ponto de vista do narrador, que nesta situação é simultaneamente o de Tomas:

They had been in Zurich for six or seven months when he came home late one evening to find a letter on the table telling him she had left for Prague. She had left because she lacked the strength to live abroad. She knew she was supposed to bolster him up, but did not know how to go about it. She had been silly enough to think that going abroad would change her. She thought that after what she had been through during the invasion she would stop being petty and grow up, grow wise and strong, but she had overestimated herself. She was weighing him down and would do so no longer. She had drawn the necessary conclusions before it was too late. And she apologized for taking Karenin with her. (Kundera, [1984] 2001, p. 27)

Esta passagem não pretende realçar a dicotomia da obra, mas sim a desigualdade de poderes na relação dos dois até este ponto. No entanto, consideramos a leitura de uma carta em *voice-over* uma excelente oportunidade para incorporar componentes mais teóricas numa adaptação fílmica.

3.1.2 O kitsch totalitário político

A noção de *kitsch* é introduzida ao espectador numa fase inicial da adaptação. Seria de esperar, portanto, que constituísse um tema recorrente, mas tal não se verifica, visto que as únicas personagens que o expõem são Sabina e Franz (Derek de Lint). Sabina engloba as três principais filosofias da obra e não dispõe de visibilidade suficiente para explorar ao pormenor cada uma delas. Franz é, a par de Sabina, a personagem com maior enfoque na sexta parte, onde este tema tem maior preponderância. Apesar de constituírem apenas

uma das sete partes da obra, tanto o passado de Sabina como a vida de Franz após esta terminar a sua relação clandestina foram omitidos da adaptação fílmica. Dessa forma, a exposição do *kitsch* totalitário resume-se a meras referências. Na adaptação, contabilizamos três e apresentamos de seguida duas delas.

CASO 6: Voltemos à segunda cena do filme, presente no Caso 2. Sabina comenta que Tomas é o oposto do *kitsch*:

ON-SCREEN TEXT: But the woman who understood him best was Sabina...

(...)

SABINA: I really like you Tomas. You are the complete opposite of kitsch. In the kingdom of kitsch... you would be a monster. (*The Unbearable Lightness of Being*, [1988] 2006)

Esta apreciação deve-se precisamente ao facto de Tomas rejeitar a monogamia e assumir comportamentos libertinos. Neste campo, Sabina refere-se a um *kitsch* social e moral. A noção de *kitsch* totalitário ainda não é perceptível para o espectador.

O diálogo da adaptação (inclusive a nota introdutória) assemelha-se bastante à narrativa de Kundera ([1984] 2001, p. 12):

The woman who understood him best was Sabina. She was a painter. “The reason I like you”, she would say to him, “is you're the complete opposite of kitsch. In the kingdom of kitsch you would be a monster”.

CASO 7: Sabina e Franz vão almoçar a um restaurante logo após se conhecerem. Kaufman serve-se desta cena para condensar grande parte da filosofia contida na sexta e terceira partes da obra:

FRANZ: When I was a student in Paris... I liked the demonstrations, the marches, the crowds, the shouting... I liked to be part of it. The whole world looked like a grand march to me... ever onward to a better world.

SABINA: Me, too. I marched every year.

FRANZ: Really?

SABINA: Yes, but I was forced to march. Everybody was. The May Day parade, all the girls dressed the same. Everybody smiling, everybody throwing flowers. I could never keep in step. The girls behind me would purposely step on my heels.

FRANZ: What happened to your country is a tragedy.

SABINA: You think so?

FRANZ: Of course. There was hope. They killed it.

SABINA: You're not going to become boring, are you? Waiter? Can you stop that noise?

WAITER: Noise?

SABINA: Yes. What you call music.

WAITER: I'll have to ask the manager.

SABINA: Everywhere music's turning into noise. Look. These plastic flowers... They even put them in water. And look out there. Those buildings... the uglification of the world. The only place we can find beauty... is if its persecutors have overlooked it. It's a planetary process... and I can't stand it.

MANAGER: Is anything wrong?

SABINA: Wrong? No. Everything is fine.

FRANZ: It's just that noise. Could you stop it?

SABINA: It sounds like dirty water.

MANAGER: I'm sorry, sir. The other customers do like this "noise".

SABINA: How can they eat food and listen to shit?

FRANZ: In that case... we'll look for a place with better taste. (*The Unbearable Lightness of Being*, [1988] 2006)

O monólogo de Sabina tem como objetivo denunciar o *kitsch* estético aliado aos ideais comunistas. No sexto capítulo da sexta parte da obra, Kundera ([1984] 2001, p. 242) esclarece o ressentimento de Sabina para com o regime:

Sabina's initial inner revolt against Communism was aesthetic rather than ethical in character. What repelled her was not nearly so much the ugliness of the Communist world (ruined castles transformed into cow sheds) as the mask of beauty it tried to wear – in other words, Communist kitsch. The model of Communist kitsch is the ceremony called May Day.

Como podemos verificar, somos confrontados com temáticas como o desfile do Primeiro de Maio e "máscaras de beleza". Ambas são referidas na adaptação: o desfile de uma forma explícita e a "máscara de beleza", sob a forma de flores de plástico colocadas numa jarra com água. As restantes referências constituem entradas do dicionário presente na terceira parte da obra, "Parades" e "Music" (a entrada "Sabina's country" será tratada na secção 3.1.3). No filme, Franz e Sabina partilham as suas experiências nos desfiles da juventude; Franz alude ao seu ideal da Grande Marcha, conceito que constitui o título da sexta parte da obra. Sabina considera que a música *pop* assemelha-se ao som de "água suja", apelidando-a simplesmente de "barulho". É nesta passagem relativa à música que Kaufman extrai da obra literária uma afirmação de Sabina: "(...) the uglification of the world. The only place we can find beauty... is if its persecutors have overlooked it. It's a planetary process... and I can't stand it".

At the time, she had thought that only in the Communist world could such musical barbarism reign supreme. Abroad, she discovered that the transformation of music into noise was a planetary process by which mankind was entering the historical phase of total ugliness. (...) The omnipresence of visual ugliness would soon follow. (Kundera, [1984] 2001, p. 89)

As entradas supracitadas poderiam ter sido tratadas na secção 2.3, mas considerámos que este tipo de categorização acabaria por se revelar contraproducente, visto que a adaptação fílmica não apresenta as visões de Franz e Sabina como antagónicas. Em vez disto, os pontos de vista de Sabina são transformados num monólogo com o qual Franz anui (como é o caso da concordância com a aversão pela música *pop*, algo que não se traduz numa adaptação fiel ao original).

3.1.3 A importância da comunicação

Toda a terceira parte da obra literária gira em torno da relação de Sabina e Franz. Uma vez que estes apenas dispõem de três enfoques em toda a adaptação fílmica, consideramos a transferência das mensagens contidas na obra proporcional ao "tempo de antena" atribuído.

CASO 8: Retrocedamos à cena analisada no caso anterior. Sendo suíço e não tendo sido afetado por nenhuma ocupação militar, Franz expressa um tremendo fascínio e empatia pelo povo checoslovaco e faz questão de afirmá-lo. Sabina riposta com a pergunta “You’re not going to become boring, are you?” O espectador é, então, confrontado com o primeiro desentendimento do casal. Podemos perscrutar um certo desinteresse da parte de Sabina relativamente à situação política do seu país. Na entrada “Sabina’s country” do dicionário de palavras incompreendidas, Kundera ([1984] 2001, pp. 98-100) realça as opiniões de ambos:

Franz greatly admired Sabina’s country. Whenever she told him about herself and her friends from home, Franz heard the words “prison”, “persecution”, “enemy tanks”, “emigration”, “pamphlets”, “banned books”, “banned exhibitions”, and he felt a curious mixture of envy and nostalgia. (...) The trouble was that Sabina had no love for that drama. The words “prison”, “persecution”, “banned books”, “occupation”, “tanks” were ugly, without the slightest trace of romance. The only word that evoked in her a sweet, nostalgic memory of her homeland was the word cemetery.

CASO 9: Um dos símbolos mais importantes de toda a obra de Kundera é, indiscutivelmente, o chapéu de coco de Sabina. Este desempenha um papel fundamental na adaptação para uma compreensão mais aprofundada do choque entre duas personalidades como as de Sabina e Franz. Analisemos três cenas distintas: a) interação entre Tomas e Sabina, em que o chapéu se revela um brinquedo erótico para ambos; b) interação entre Franz e Sabina, em que Franz rejeita de forma veemente o chapéu e c) diálogo entre Tomas e Sabina sobre Franz.

a) Nesta cena, Tomas e Sabina encontram-se em casa da artista. Tomas demonstra interesse pelo chapéu e Sabina participa do seu jogo erótico. Enquanto seduzem-se mutuamente, debatem as visões de Tomas e a história do chapéu:

SABINA: Are you only searching for pleasure? Or is every woman a new land... whose secrets you want to discover? You want to know what she’s going to say when she makes love? Or how she will smile? How she will whisper... groan, scream...

TOMAS: Maybe the very smallest... unimaginable details. Tiny things that make one woman... totally unlike any other.

SABINA: What’s my detail, Doctor?

TOMAS: Your hat, Sabina.

SABINA: The hat... comes from my grandfather’s grandfather. He lived a long, long time ago. A long time ago... (*The Unbearable Lightness of Being*, [1988] 2006)

b) Sabina e Franz encontram-se no estúdio da artista. Sabina trabalha numa obra com vidro, mas interrompe o trabalho para colocar o chapéu de coco e seduzir Franz, seguindo o padrão que criou com Tomas. Franz aproxima-se dela, mas retira-lhe o chapéu da cabeça, o que a irrita visivelmente.

c) Mais tarde, quando Tomas a visita, os dois trocam novidades:

SABINA: I met another man. He’s the best man I’ve ever met. He’s bright, handsome, good... And he’s crazy about me.

TOMAS: Good.

SABINA: And he's married.

TOMAS: Good.

SABINA: There's only one thing: he doesn't like my hat.

TOMAS: Your hat. Your hat makes me want to cry, Sabina. (*The Unbearable Lightness of Being*, [1988] 2006)

Concluímos que Sabina se sente genuinamente incomodada por Franz não aprovar o seu chapéu. Kaufman usa este pormenor para deixar transparecer o facto de Franz não compreender Sabina, pelo menos na mesma medida que Tomas. Na adaptação, o chapéu de coco acaba por simbolizar o erotismo (associado a Tomas), a memória (uma herança do seu avô) e a singularidade (representando o espírito da artista).

Na obra literária, esta incompreensão do significado do chapéu de coco por parte de Franz é aprofundada. O leitor toma conhecimento de que o chapéu tem cinco significados diferentes para Sabina, pois representa: uma lembrança do seu avô (e, por consequência, de um passado perdido); uma recordação do seu pai; um objeto sexual usado por si e por Tomas; um símbolo da sua própria individualidade e, por fim, um objeto sentimental e nostálgico (o qual apenas adquire este significado quando Sabina emigra para os Estados Unidos). No que toca a Franz, Kundera ([1984] 2001, p. 84) descreve a sua relação com o chapéu de coco da seguinte forma:

Now, perhaps, we are in a better position to understand the abyss separating Sabina and Franz: he listened eagerly to the story of her life and she was equally eager to hear the story of his, but although they had a clear understanding of the logical meaning of the words they exchanged, they failed to hear the semantic susurrus of the river flowing through them. And so when she put on the bowler hat in his presence, Franz felt uncomfortable, as if someone had spoken to him in a language he did not know. It was neither obscene nor sentimental, merely an incomprehensible gesture. What made him feel uncomfortable was its very lack of meaning.

3.2 Supressões

Tal como foi referido, antes de lhe terem oferecido o projeto de adaptar a obra de Kundera, Kaufman refletiu sobre a sua possível “intraduzibilidade”. Compreenda-se a extrema dificuldade de transpor para o ecrã um trabalho com tamanha incidência no campo metafísico. É, portanto, natural que parte da filosofia de Kundera tenha sido apenas brevemente referenciada ou sequer incorporada ao projeto. No entanto, a sua omissão pode dificultar a compreensão do espectador referente à profundidade das personagens. Esta secção aborda dois elementos essenciais quer para a dita compreensão aprofundada das personagens, quer para a entrada no mundo filosófico kunderiano: a dicotomia corpo vs alma e o conceito alemão *Es muss sein* (“tem de ser”, expressão da inevitabilidade do destino), ligado à aleatoriedade do acaso.

3.2.1 *Corpo vs alma*

No filme, da primeira vez que Tereza visita Tomas em Praga, acabam por manter relações. Há, contudo, uma peculiaridade: no momento de intimidade, Tereza grita. A que se deve este grito? Podemos observar que fica cada vez mais nervosa à medida que Tomas prossegue com os seus avanços. Entrara ela em pânico? Podemos assumir também que, sendo ela de uma província como a Boémia dos anos 1960 e vivendo com a mãe, tinha grandes hipóteses de ser virgem. Seria então um grito de dor? Estas questões não são explicadas na adaptação. Kaufman limita-se a retratar a ação presente no enredo. A justificação de Kundera ([1984] 2001, p. 51) é mais complexa:

It was no sigh, no moan; it was a real scream. (...) The scream was not an expression of sensuality. Sensuality is the total mobilization of the senses: an individual observes his partner intently, straining to catch every sound. But her scream aimed at crippling the senses, preventing all seeing and hearing. What was screaming in fact was the naive idealism of her love trying to banish all contradictions, banish the duality of body and soul, banish perhaps even time.

Esta explicação alude à dicotomia corpo vs alma, que intitula a segunda e quarta partes da obra. Se peso vs leveza pode ser visto como a demanda de Tomas, então corpo vs alma é a demanda de Tereza. Ao longo de toda a adaptação, ela sofre claramente de bastantes complexos com o corpo feminino em geral e o seu próprio corpo em particular. Todas as cenas passadas na piscina funcionam como um símbolo deste conflito. Existe apenas um problema: não há qualquer dicotomia na adaptação, porque não há qualquer referência ao conceito de alma. Tereza vive atormentada com a impossibilidade de deixar transparecer a sua alma para lá do seu corpo, e esta luta interior é infinitamente mais enriquecedora que um mero desconforto físico. Uma luta que se perdeu no processo de adaptação.

3.2.2 *Es muss sein e o acaso*

A expressão *Es muss sein* consta das partituras do último *Quarteto de Cordas* (nº 16, Op. 135) de Beethoven, compositor que Kundera associa à noção de peso. Esta peça musical, contudo, não foi incluída no filme, por isso o espectador não tem a oportunidade de entrar em contacto com este conceito. Entretanto, o *Es muss sein* constitui todo o porquê de Tomas ser incapaz de não estar perto de Tereza.

Façamos primeiro uma ponte entre este conceito e o eterno retorno. Assumindo que as nossas vidas se repetem um número infinito de vezes, não podemos senão abraçar o conceito de *amor fati* (amor ou aceitação, por parte do indivíduo, do seu próprio destino). Tomas concluiu que Tereza era o seu destino, uma necessidade imutável, mesmo com todo o seu peso. Encontramos esta ponderação na primeira parte da obra, quando Tomas decide abandonar Zurique e regressar para Tereza: “‘*Es muss sein!*’ Tomas repeated to himself, but then he began to doubt. Did it really have to be? Yes, it was unbearable for him to stay in Zürich imagining Tereza living on her own in Prague” (Kundera, [1984] 2001, p. 32).

Contudo, à medida que se aproxima de Tereza, Tomas reflete sobre os seis acasos que possibilitaram o seu encontro sete anos antes. Aquilo que acontece por necessidade e por repetição pertence ao reino do eterno retorno. O que surge do acaso, fruto da sorte, só pode ocorrer uma vez. Se Tereza era fruto do acaso, então não poderia de forma alguma ser uma necessidade. Na quinta parte da obra, Tomas finalmente chega a uma conclusão. Os seus encontros sexuais com outras mulheres eram o seu *Es muss sein*, a sua necessidade, mas decide que “love is our freedom. Love lies beyond ‘*Es muss sein!*’” (Kundera, [1984] 2001, p. 231).

Ao adotar esta perspetiva, Tomas está a conferir leveza a Tereza: ela é a sua libertação. Em termos mais teóricos, o conceito de *Es muss sein* é tão importante para a obra porque permite a compreensão de que as personagens não têm necessariamente de ser catalogadas apenas como “leves” ou “pesadas”. Ao diluirmos esta dualidade, tornamos as personagens mais humanas e enriquecemos consideravelmente a narrativa.

No filme, Tomas lê a carta de Tereza, enraivecido. Passa os próximos dias dando asas aos seus comportamentos libertinos com as mulheres e brincando com cisnes – um símbolo de liberdade e, conseqüentemente, de leveza. Na cena seguinte, Tomas encontra-se no seu apartamento, observando intensamente o gato de Tereza. É aí que toma a decisão de regressar a Praga. Contudo, esta sucessão de eventos apenas informa o espectador de que Tomas sentiu saudades da mulher, ignorando toda a temática representada por esta personagem: peso vs leveza e a permutabilidade destes conceitos.

4. Conclusão

A adaptação fílmica de *The Unbearable Lightness of Being* teve sucesso considerável em solo europeu, tendo sido menos popular na América. O American Film Institute listou-o entre as cem histórias de amor do cinema norte-americano. Carrière e Kaufman foram nomeados para o Óscar de Melhor Argumento Adaptado. O filme foi passado pela primeira vez em solo soviético como convidado do Moscow Film Festival, onde se inseria na categoria de filmes eróticos do cinema norte-americano. O impacto gerado foi tremendo: a audiência russa esperava assistir a um filme erótico, mas foi confrontada com a invasão da Checoslováquia por parte do seu próprio país, invasão essa que julgavam ter sido uma libertação do país de ameaças fascistas. De facto, esta é uma obra-prima no que toca à exposição dos crimes da União Soviética.

Compreendemos a necessidade sentida por Kaufman de dar enfoque ao foro político, dado o contexto internacional vivido na década de 1980. Mas o que dizer da componente filosófica da obra? Kaufman lidou com a profundidade das personagens de forma demasiado superficial, algo que nos parece um movimento em falso, quando o próprio Kundera confessa na obra que estas representam possíveis realizações suas, não concretizadas. Uma vez que constituem mecanismos de exposição da filosofia kunderiana, também esta foi levada a cabo de forma leviana. Parece-nos, na realidade, que tal filosofia é apenas referenciada na adaptação como um meio para justificar as atitudes e ações das personagens, ficando muito aquém das expectativas. De facto, o próprio Kundera afirmou

que a adaptação falhou ao capturar o espírito da obra ou das personagens e que, após esta experiência, não voltaria a permitir adaptações das suas obras. Uma reação que não pode ser, de forma alguma, positiva, especialmente quando Kundera serviu de consultor ao longo da produção.

Tendo em conta os códigos extracinemáticos apontados por McFarlane (2004), encontrámos uma fórmula que abordaria com maior profundidade a filosofia kunderiana: a figura de Kundera incorporada no filme, sob a forma de um velho a escrever na sua secretária (sendo, simultaneamente, uma imagem do Criador deste universo), com aparições recorrentes, os seus escritos revelados em *voice-over*. O *voice-over* já provou ser uma aposta de sucesso em produtos fílmicos de forte teor filosófico. Exemplo disso é a adaptação *Night Train to Lisbon* (2013), de Bille August. É, ainda, um instrumento de exposição que não desrespeitaria a essência da obra, já que o próprio autor retira a tridimensionalidade às suas personagens e tem uma constante presença ao longo da narrativa. Infelizmente, pelos motivos supracitados, nenhuma destas sugestões poderá ser posta em prática em outras obras de Kundera, o que também nos leva a refletir sobre a importância que uma adaptação fílmica tem aos olhos do autor da obra original. Só podemos esperar para ver como adaptações futuras lidarão com uma problemática tão subjetiva como a do campo metafísico.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

Kundera, M. ([1984] 2001) *The Unbearable Lightness of Being*. London: Faber & Faber.
The Unbearable Lightness of Being ([1988] 2006) Directed by Philip Kaufman [DVD].
Burbank: Warner Home Video.

Fontes secundárias

Andrew, D. (1984) *Concepts in film theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
Andrew, D. (2000) 'Adaptation' in Naremore, J. (ed.) *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 28-37.
Bazin, A. (1967) 'In defense of mixed cinema' in Bazin, A. *What is cinema? – volume 1*.
Translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, pp. 53-75.
Cattrysse, P. (1992) 'Film (adaptation) as translation: some methodological proposals',
Target, 4(1), pp. 53-70.
Jakobson, R. ([1959] 2004) 'On linguistic aspects of translation' in Venuti, L. (ed.) *The Translation Studies reader*. London: Routledge, pp. 113-118.
McFarlane, B. (2004) *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 2004.

Sobre a autora: Francisca Narciso Marques é licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas e mestre em Tradução pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Atua como tradutora audiovisual na empresa Wordzilla.