



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

AS MEMÓRIAS NO JOGO DA CRIAÇÃO

ROMANESCA DE MILAN KUNDERA

Rosimara Aparecida da Silva Richard

Brasília, 2017

Rosimara Aparecida da Silva Richard

*AS MEMÓRIAS NO JOGO DA CRIAÇÃO
ROMANESCA DE MILAN KUNDERA*

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wilton Barroso Filho.

Brasília, 2017

AS MEMÓRIAS NO JOGO DA CRIAÇÃO ROMANESCA DE MILAN KUNDERA

Rosimara Aparecida da Silva Richard
Orientador: Prof. Doutor Wilton Barroso Filho

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Banca Examinadora

Presidente: Prof. Doutor Wilton Barroso Filho (PÓSLIT e PPGM-UnB)

Membro: Prof. Doutor Rogério Lima (PÓSLIT-UnB)

Membro: Prof. Doutor Rodolfo Lopes (PPGM-UnB)

Membro: Prof. Doutor Itamar Rodrigues Paulino (PPGSAQ-UFOPA)

Membro: Prof^a. Doutora Ana Helena Rossi (LET-UnB)

Suplente: Prof. Doutor Danglei de Castro Pereira (PÓSLIT-UnB)

Brasília, 2017

à Sophie, minha sabedoria

AGRADECIMENTOS

ao meu orientador *Wilton Barroso*, por me apresentar Milan Kundera e dividir comigo o seu conhecimento desde os idos de 2006,

aos professores *Rogério Lima* e *Rodolfo Lopes*, que participaram da minha banca de qualificação e contribuíram com observações importantes para o aprimoramento deste trabalho,

ao grupo de pesquisa Epistemologia do Romance, na figura de todos os componentes que se tornaram amigos, em especial à *Maria Veralice Barroso*, *Hamar Rodrigues Paulino*, *Ana Paula Caixeta* e *Lindka Mariana Santos*, pelas trocas e leituras, desde meus primeiros escritos,

à *Sophie*, por todos os dias me fazer lembrar que o mundo não é perfeito, mas que nem por isso é menos belo, pois a diferença torna as coisas mais especiais,

ao meu marido *Charles*, por entender os momentos em que eu precisava estar comigo mesma e por estar ao meu lado sempre,

a minha mãe *Maria Lucia*, por ter me dado o tempo que eu precisava para este trabalho, enquanto por muitas vezes me substituía no papel mais importante da minha vida,

as minhas irmãs *Rosangela* e *Rafaela*, que estão presentes sempre e dividem comigo todas as minhas conquistas, sejam estas grandes ou pequenas,

a minha grande amiga *Rosa Maria*, por sempre me acolher em sua casa, quando de minha estadia em Brasília, fazendo me sentir parte de sua família,

E a todos os meus amigos que dividiram comigo as ansiedades desse trabalho.



***O jogo das máscaras*, de Ana Paula Caixeta, 2017.
Lápis e carvão sobre papel.**

Os escritores que estão satisfeitos consigo mesmos escrevem memórias e autobiografias e aparecem na televisão. Podem ser excelentes escritores, mas não são romancistas de puro-sangue.
(KUNDERA, *Revista Manchete*, 1987)

Todo romance não é senão uma longa interrogação.
(KUNDERA, *A arte do romance*, 1988)

!
!
!
!
! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ? ! ! ! ! ! ! !
! !

FILOSOF
(HAVEL, *Filósofo*, 2010)

RESUMO

Esta tese busca pensar a memória como fundamento e fundamentação no processo criativo do escritor Milan Kundera. Como *corpus* de análise foram selecionados os romances: *Le livre du rire et de l'oubli*, *L'insoutenable légèreté de l'être* e *L'immortalité*, nos quais se pode perceber um trabalho arquitetural complexo e rico com a memória, que aparece algumas vezes como base, para a edificação da narrativa e outras, como apoio, oferecendo-lhe respaldo intertextual. A análise parte de uma conceituação da memória apresentada pelo filósofo Henri Bergson, seguida de uma leitura da teoria de Hans-Georg Gadamer sobre o jogo, para pensar a (auto)representação. A segunda parte aborda características peculiares à escrita ficcional kunderiana, ressaltando a existência de um narrador bastante estratégico e responsável por articular a narrativa. A terceira parte se divide em três subpartes: primeiramente, apresenta uma análise dos dois primeiros romances, para demonstrar uma mudança significativa na postura do narrador-autor-personagem, até a escrita do terceiro, nosso objeto principal de pesquisa. Na terceira subparte é apresentada uma análise mais aprofundada do romance *L'immortalité*, por ser este o que melhor exemplifica o paradoxo existente entre uma criação ficcional que se fundamenta, ao mesmo tempo, na memória e em conhecimentos objetivos.

Palavras-chave: Memória; criação ficcional; Epistemologia do Romance.

RÉSUMÉ

Cette thèse cherche à réfléchir sur la mémoire comme fondement et justification dans le procès créatif de l'écrivain Milan Kundera. Comme *corpus* d'analyse, ont été choisis les romans: *Le livre du rire et de l'oubli*, *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité*, dans lesquels on peut apercevoir un travail architectural complexe et riche en relation avec la mémoire, qui apparaît quelquefois comme base, pour l'édification de la narrative et d'autres, comme appui, en lui offrant de support intertextuel. L'analyse part d'une conceptualisation de la mémoire présentée par le philosophe Henri Bergson, suivie d'une lecture de la théorie de Hans-Georg Gadamer sur le jeu, pour penser à la (auto)représentation. La deuxième partie aborde des caractéristiques particulières à l'écrite fictionnelle kunderienne, en soulignant l'existence d'un narrateur très stratégique et responsable d'articuler la narrative. La troisième partie se divise en trois sousparties: d'abord, présente une analyse des deux premiers romans, pour démontrer un changement significatif de la posture du narrateur, jusqu'à l'écrite du troisième, notre objectif principal de recherche. Dans la troisième souspartie il est présenté une analyse plus approfondie du roman *L'immortalité*, puisque c'est celui-ci ce qui exemplifie le mieux le paradoxe existant dans une création fictionnelle basée, en même temps, sur la mémoire et sur des connaissances objectives.

Motclé: Memoire, Création fictionnelle, Epistemologie du Roman.

SUMÁRIO

Resumo.....	7
Résumé.....	8
INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I - A MEMÓRIA E O JOGO.....	29
1.1 Memória e representação.....	29
1.2 Jogo e (auto)representação.....	34
1.2.1 O retrato e seu duplo.....	42
PARTE II - O NARRADOR DE MEMÓRIAS E O JOGO.....	51
2.1 Narrador-autor-personagem.....	51
2.1.1 Narrador Intruso.....	60
2.2 O narrador e os egos experimentais.....	63
2.3 O Narrador, a polifonia e a variação.....	76
PARTE III - A ESCRITA DA MEMÓRIA: META(FICÇÃO) E HISTÓRIA NO ROMANCE KUNDERIANO.....	81
I	
3.1 A constituição subjetiva do narrador kunderiano.....	87
3.1.1 <i>Le livre du rire et de l'oubli</i> – Em busca da memória perdida.....	90
3.1.2 <i>L'insoutenable légèreté de l'être</i> – Em busca de compreender a memória perdida.....	108
II	
3.2 <i>L'immortalité</i>	120
3.2.1 Do gesto, a criação.....	132
3.2.2 O poema e a morte.....	140
3.2.3 Caminhos e estradas.....	149
3.2.4 O amor ou o convento.....	151
3.2.5 Episódio – Rubens e a memória erótica.....	153

III

3.3	O “Caso Goethe”.....	161
3.3.1	O eterno processo.....	166
3.3.2	<i>Homo sentimental</i>.....	169
3.3.2.1	Laura <i>versus</i> Agnès.....	172
3.3.3	A imortalidade.....	176
3.3.4	Biografia ou ficção?.....	179
3.5	Ser romancista.....	186
	CONSIDERAÇÕES.....	189
	REFERÊNCIAS.....	199

INTRODUÇÃO

Em nossa tese, que tem por título *As memórias no jogo da criação romanesca de Milan Kundera*, pensamos a memória como fundamento e fundamentação na criação da obra do escritor tcheco Milan Kundera. Nossa intenção se apoia na constatação de que, ao longo do processo de escrita dos romances: *Le livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) e o *L'immortalité* (1990), a memória aparece, tanto nas passagens em que o narrador-autoral se ampara sobre fatos “aparentemente” biográficos, quanto na imensa gama de textos de outras áreas do conhecimento que o escritor traz para o espaço ficcional romanesco.

Conheci a obra do escritor Milan Kundera em 2006 quando comecei a frequentar o grupo de pesquisa Epistemologia do Romance, da Universidade de Brasília- UnB, coordenado pelo professor Wilton Barroso. E, desde aquela época, já me intrigava a construção dos romances kunderianos, que fugiam de uma estrutura linear e traziam para o espaço ficcional outros conhecimentos, fazendo dialogar: experiência de vida, arte, música, história, política, filosofia e etc. Como eu já me interessava pelos caminhos controversos da memória na ficção literária, nascia em mim o desejo de compreender como se daria, no romance de Milan Kundera, a união entre o que poderia ser considerado memória (no sentido daquilo que se transforma) e as formas de conhecimento objetivo; e ainda de verificar em que sentido esse conjunto de informações agrega ao romance, sem descaracterizá-lo.

Então, diante da complexidade dos romances kunderianos, a Epistemologia do romance¹, formulada por Wilton Barroso e apresentada no texto *Elementos para uma Epistemologia do Romance* (2003)², nos fornece uma possibilidade de análise. A partir dela, tomamos a literatura como uma atividade que, além de pertencer ao domínio das artes, portanto da subjetividade, se ampara sobre uma racionalidade. Essa racionalidade, a nosso ver, aparece nos romances de Milan Kundera, nas estratégias de jogo - do jogo romanesco gerado na construção do romance.

¹ Ver site: <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br>

² BARROSO, Wilton. *Elementos para uma epistemologia do romance*. Crátulo, Brasília, v.7, pp. 1-12, junho, 2003.

A Epistemologia do romance possibilita uma análise da obra literária, ou do texto literário, a partir dele mesmo, identificando, por meio de um “gesto epistemológico”, as ideias que fazem parte de sua constituição. O romance, sendo pensado como algo que nasce de uma ideia (um projeto estético), teria sua fundamentação em diferentes áreas do conhecimento, se fazendo necessário conhecer aquilo que está para além do texto. Barroso (2003) considera o objeto do romance como sendo distinto do objeto da epistemologia do romance, isto porque o primeiro é que possibilitaria a criação, a existência deste materializado, enquanto que o segundo seria aquele que leva em consideração o percurso do processo criativo, seus caminhos e descaminhos. Com a Epistemologia do romance, Barroso propõe uma análise muito mais profunda do texto literário, denominada por ele de *serio ludere*, que acontece a partir da decomposição da obra, para saber que elemento (ou elementos) está implicado do início do seu processo de formação, ou criação, até sua finalização - elemento este que se perfaz em um fundamento primeiro -, para perceber como este se configura, fazendo-o dialogar com a História da Literatura em que está inserido. Assim sendo, o *serio ludere* possibilitaria uma análise ampliada de qualquer texto que esteja direta ou indiretamente articulado a outros textos, da antiguidade à contemporaneidade.

Fazendo a decomposição dos romances, por meio do *serio ludere*, é possível saber qual conceito ou problema o autor quis explorar, mas levando em consideração que o que caracteriza esse projeto primeiro é devido a critérios subjetivos e, por isso mesmo, só pode ser pensado, se levada em consideração essa questão. Contudo, Barroso (2003) diz que mesmo considerando que o problema literário tenha uma origem subjetiva, não se pode esquecer que este é, também, originalmente, “uma síntese representativa de algo análogo ao real” (2003, p.7). A afirmação de Barroso reforça nossa constatação de que as vivências e experiências do escritor Milan Kundera, fixadas pela memória, influenciam seu trabalho criativo, sua escrita, evidenciando a necessidade de se conhecer um pouco mais sobre ele para melhor compreender sua obra. Diante disso, cabe apresentar aqui algumas informações sobre o escritor que pesquisamos, senão para relacionar vida e obra, pelo menos para tentar compreender uma visão de mundo que ele possa transmitir por meio de seus romances.

Milan Kundera é hoje um reconhecido escritor da literatura mundial. Tcheco de nascimento, iniciou seus escritos nos anos 50, em língua tcheca e, atualmente, escreve seus livros em língua francesa, por estar vivendo na França desde os anos 80. Nos

muitos livros escritos sobre a obra do escritor (em sua grande maioria de estudiosos estrangeiros: franceses, quebequenses e ingleses, entre outros), temos a informação de que ele teria nascido no dia 1º de abril, do ano de 1929, em Brno, na Boêmia. Sofreu a influência da música em sua vida, por causa de seu pai, que era um pianista tcheco reconhecido. Em 1948, iniciou seus estudos de literatura e estética na Faculdade de Artes, vindo a mudar para o Instituto Cinematográfico depois de dois trimestres até finalizar seus estudos em 1952. Mais tarde, de 1959 a 1969, atuou como professor de História do Cinema na Academia de Música e Arte Dramática e, depois, no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Praga.

Em 1953, publicou seu primeiro livro, *Člověk zahrada čirá* (*Homem jardim claro*), uma coletânea de poemas líricos. Em 1955, teve publicada a peça *Poslední māj* (*Maior passado*), que apresentava uma propaganda política sobre um herói da resistência comunista, que lutava contra a ocupação nazista da Tchecoslováquia durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1957, publicou *Monology* (*Monólogos*)³, que trazia poemas de amor, mas que, destituídos de sentimentalismo, apresentavam uma carga de racionalidade e intelectualidade, ao mesmo tempo em que rejeitavam a propaganda política. Desde o início de sua produção escrita, Kundera demonstra a característica de ser um escritor consciente, que transita entre as questões históricas e políticas e as referentes ao ser e à existência de maneira mais ampla. Contudo, os textos iniciais de sua produção literária não são considerados por ele como parte integrante de sua obra, isso justificado pelo julgamento de que estes apresentariam um pensamento imaturo.

Bastante difundida entre os comentadores e estudiosos da obra do escritor é a afirmação de que ele teria feito parte do Partido Comunista tcheco, permanecendo até 1970, quando fora expulso em definitivo. A experiência política de Kundera parece ser relevante para a compreensão de sua obra, a nosso ver, não porque mostra o escritor como alguém politicamente engajado desde jovem, mas, talvez, porque sendo tcheco tenha tido a “sorte” de nascer em um país, que pelo que consta em registros históricos, não sofreu pela falta de grandes eventos. A Tchecoslováquia, pequeno país da Europa central, teve uma história bastante agitada depois da Segunda Guerra Mundial, da Revolução Comunista de 1948 até a Invasão Russa de 1968, que marcou irreversivelmente sua história cultural.

³ Para quem deseja saber mais sobre os livros de poema de Milan Kundera, o livro de Martin Rizek, *Coment devient-on Milan Kundera?* [Como tornar-se Kundera?] é bem elucidativo.

Em seu país, Kundera foi um escritor ativista, participando, em junho de 1967, junto a outros escritores, do IV Congresso dos Escritores Tchechos, no qual realizou um discurso mostrando-se decepcionado e descontente com a maneira como os dirigentes do Partido Comunista estavam conduzindo as questões políticas da Tchecoslováquia. Em 1968, houve a Invasão Russa e por ele ser um militante em favor da independência e liberdade da cultura tcheca, acabou por sofrer represálias, perdendo seu lugar de professor no Instituto Cinematográfico de Praga e tendo a publicação de seus escritos proibida. Depois disso, teve dificuldades para desenvolver suas atividades como escritor, o que fez com que permanecesse no país somente até 1975, quando recebeu um convite para dar aulas de Literatura Comparada em Rennes e, posteriormente, na Escola de Altos Estudos Sociais de Paris, em 1978, quando se muda em definitivo para a França e lá consegue a nacionalidade francesa nos anos 80.

Podemos dizer que a mudança de Kundera para a França ocorreu por ‘culpa’ da literatura. Primeiro porque, sendo ele crítico da literatura e escritor, não poderia viver em um lugar onde não se respeitasse a liberdade de expressão e de imprensa e, segundo, porque acredita em uma literatura mundial e, tendo por pátria o romance, em qualquer lugar do mundo poderia exercer seu ofício de escritor. A palavra ‘exílio’ pesa na biografia de Milan Kundera. Exilado tem conotação de banido, de expatriado, de segregado, de isolado, de esquecido. Todavia o exílio, para o escritor, antes de ameaçar sua arte, acabou por lhe fornecer um valor, que está apoiado em um novo olhar sobre o passado, proporcionado pelo afastamento do já conhecido.

Em solo francês, o escritor continua a olhar para seu país natal, mas a partir de uma nova perspectiva, de um novo ponto de vista. Em Praga, ele havia estudado a literatura e a cultura francesa, mas é na França que consegue vivenciar as experiências do ocidente. Talvez por isso sua biografia constante nas edições francesas de seus livros seja extremamente resumida, destacando apenas sua condição de emigrado, se limitando a dividir sua vida em tempo e lugar: seu país natal, a Tchecoslováquia até 1975 e o lugar onde vive hoje, a França, tendo obtido a cidadania francesa em 1981. A separação deliberada entre vida e ficção é uma demonstração de que o escritor optou por não adotar as formas de escrita autobiográfica e memorialística em sua obra, mas adotou a forma da ficção romanesca, a qual não apenas instaura o jogo da não coincidência,

como o libera de todo pacto autobiográfico⁴, e a ensaística, que possibilita o pensamento puramente reflexivo sobre a importância do passado (da memória) no quadro da estética romanesca.

O escritor é dono de uma vasta obra, que foi reunida em 2011, por François Ricard e publicada pela editora Gallimard: *Milan Kundera Œuvre*⁵. O importante estudioso da obra kunderiana, em seu livro *Le dernier après-midi d'Agnès* (2003, p.48), apresenta uma divisão para a produção do escritor em três fases: a primeira sendo uma tetralogia, escrita ao longo de dez anos e composta pelos livros: *Risibles amours* (1963-1968), *La plaisanterie* (1967), *La vie est ailleurs* (1970) e *La valse aux adieux* (1976); a segunda, sendo uma trilogia também construída ao longo de uma década: *Le livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) e *L'immortalité* (1990) e a terceira, da qual fazem parte três romances: *La lenteur* (1995), *L'identité* (1997) e *L'ignorance* (2003), escritos no período de cinco anos. No ano de 2014, a terceira parte da obra foi ampliada quando Kundera publicou seu mais recente romance, *La fête de l'insignifiance*.

Ele também é autor de quatro ensaios de crítica literária: *L'art du Roman* (1960-1986), *Les testaments trahis* (1993), *Le rideau* (2005) e *Une rancontre* (2009) e de três peças de teatro: *Les Propriétaires des clés* (1962), *La Sotie* (1969) e *Jacques et son maître* (1981)⁶. Os livros *Risibles amours* (1963-1968) e *L'art du Roman* (1960-1986) apresentam duas datas de publicação, isto porque estes teriam sido publicados em dois momentos diferentes, apresentando modificações em sua estrutura e conteúdo. Alguns dos contos que hoje fazem parte do livro *Risibles amours* teriam sido publicados em

⁴ Aqui utilizamos os termos pacto autobiográfico com o sentido proposto por Philippe Lejeune, em seu livro *Pacto Autobiográfico*, para ressaltar que este pressupõe um comprometimento com a verdade do relato autobiográfico.

⁵ Para a realização da pesquisa utilizamos a *Milan Kundera Œuvre (Obras Completas de Milan Kundera)*, reunida em 2011, por François Ricard e publicada pela editora Gallimard. Optamos por trazer na tese as citações dos livros do escritor de língua francesa, por levar em consideração que ele próprio, assim que se sentiu mais próximo da língua, realizou as correções necessárias nas traduções francesas, a ponto de atribuí-las o mesmo valor de autenticidade dos textos originais. Em notas de rodapé colocamos as traduções em língua portuguesa das citações apresentadas na tese, retiradas das publicações brasileiras dos livros do autor, feitas em sua maioria por Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca, tradutora escolhida pelo próprio escritor, a qual afirma que mantém contato direto com ele durante os trabalhos de tradução. Isto porque Milan Kundera gosta de acompanhar de perto a tradução de seus livros para outras línguas. Cabe ressaltar, ainda, que a tradução brasileira da obra desse escritor é realizada a partir do texto francês.

⁶ Na *Milan Kundera Œuvre*, François Ricard, prefaciador, diz que **não** se consegue exatidão sobre as datas de publicação dos primeiros livros do escritor porque foram escritos durante o período da Invasão Russa, quando foram proibidos por apresentarem um pensamento considerado de esquerda e, também, porque o autor tem costume de reescrever seus textos já publicados (muitas vezes em revistas).

revistas, separadamente, antes de serem reunidos em um único livro, que teve sua estrutura modificada na segunda publicação. *L'art du Roman* foi o primeiro livro de ensaios escrito por Milan Kundera, publicado inicialmente em 1960, na Tchecoslováquia e apresentava suas análises sobre a obra de Vladislav Vancura, importante prosador tcheco. Este foi reescrito vinte anos depois, em 1986, na França, abordando agora aspectos importantes sobre a obra de diferentes escritores - dentre eles, Hermann Broch (1886-1951) e Franz Kafka (1883-1924).

No *Le monde romanesque de Milan Kundera*, escrito por Kvetoslav Chvatik⁷, inicialmente em alemão, em 1994 e, traduzido para o francês em 1995, temos uma análise sistemática dos primeiros sete romances que Kundera havia escrito - até o *L'immortalité*. O propósito do pesquisador era falar das correlações entre os diferentes elementos da estrutura artística do romance kunderiano, descrevendo analiticamente “*les voies par lesquelles s'est constituée cette vision personnelle du monde qui soutient les romans de Kundera*”⁸ e, para isso, em muitos momentos, ele se apoia no *L'art du roman* - único livro de ensaios que Kundera havia escrito até então - e estabelecendo um vínculo importante entre o pensador e crítico e o romancista, ele consegue mostrar o quanto Kundera vinha perseguindo algumas ideias que insistiam em se fazer presentes em seus livros, por meio de seu conhecimento de pesquisador ávido de filosofia, história e literatura.

Chvatik (1995) propõe que os romances kunderianos poderiam ser divididos em dois grupos: um primeiro, formado por romances antropológicos, sociais e filosóficos, no qual encaixa *La plaisanterie*, *La vie est ailleurs* e *Le livre du rire et de l'oubli* e, um segundo grupo, que reúne os livros que falam basicamente do amor, caracterizado por uma leveza da narrativa, do qual fazem parte *Risibles amours*, *La valse aux adieux* e *L'insoutenable légèreté de l'être*⁹. Interessante a afirmação do estudioso de história e teoria da literatura moderna de que o romance *L'immortalité* conseguiria reunir os motivos e os temas dos dois grupos, a nosso ver, podendo ser tomado como o mais completo dos romances kunderianos (escritos até aquele momento). De acordo com ele, “*La tension structurelle fondamentale su laquelle repose la construction des romans de*

⁷ Tcheco de origem, Kvetoslav Chvatik, que vive na Alemanha desde os anos 80, é considerado uns dos maiores conhecedores do estruturalismo praguense, tendo sido aluno de Jan Mukarovsky, fundador do Círculo Linguístico de Praga.

⁸ [os meios pelos quais se constituem a visão pessoal de mundo que sustenta os romances de Kundera]

⁹ Nesta divisão, Chvatik (1995) não deixa de considerar que esse livro apresenta uma estrutura temática muito rica e complexa.

Kundera, tension entre l'histoire et le commentaire du narrateur, ses réflexions sur les thèmes du roman, rêvet dans L'immortalité un nouvel aspect” (CHVATIK, 1995, p.169)¹⁰.

Do ponto de vista formal, a escrita kunderiana é elíptica, composta por romances que mantêm, indefinidamente, relação com os outros romances que os antecederam, a ponto de se poder afirmar que cada palavra, personagem ou cena já esteve presente em outro livro, em relação com outro contexto e recebeu uma nova carga de significado e complexidade. Nesse processo, ler um romance kunderiano não é descobrir, mas reconhecer naquilo que se está lendo, traços do que já se leu e de outros que ainda serão lidos. A obra kunderiana é “movimento perpétuo”, que oferece às coisas passadas outras conotações, novos valores e se completa (RICARD, 2011). Cada romance se diferencia e ao mesmo tempo se associa para compor um significado, não sendo surpresa, no livro *Bem perto da costa*, do crítico, romancista e memorialista John Updike, a presença de uma metáfora complexa, mas interessante para pensar a obra de Milan Kundera: “um espelho estilhaçado, no qual cacos brilhantemente refletores misturam-se a opacos fragmentos prateados” (1991, p.145). A imagem que essa analogia suscita é ao mesmo tempo enigmática e esclarecedora, que nos inquieta e nos faz refletir sobre aquilo que torna a obra kunderiana una e divisível ao mesmo tempo.

Ao optarmos por analisar primordialmente as obras que compõem a segunda fase¹¹ da produção escrita romanesca de Milan Kundera, nos apoiamos na ideia de que o “novo aspecto” de que fala Chvatik (1995) se daria porque o escritor oferece aos romances que compõem essa fase um caráter de jogo, marcado por uma mudança drástica e gradual na postura autoral, proporcionado pela presença intencional e enfática de um narrador-autor-personagem, que ao longo da narrativa apresenta seus comentários e reflexões e, mais do que isso, mostra um escritor totalmente consciente

¹⁰ [A tensão estrutural fundamental sobre a qual repousa a construção do romance de Kundera, tensão entre a história e o comentário do narrador, suas reflexões sobre os temas do romance, propiciam ao *L'immortalité* um novo aspecto]

¹¹ Apesar de trazermos no texto da tese exemplos dos outros romances de Milan Kundera, nossa intenção principal de análise se apoia nos livros que compõe sua segunda fase de produção escrita, tal qual a divisão de Ricard (2003), sendo eles: *Le livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) e *L'immortalité* (1990). Acreditarmos que estes são os mais importantes para pensar a presença da memória no processo criativo do escritor por causa do período em que foram escritos, o qual se inicia quando ele deixa seu país em direção à França. Contudo, damos maior ênfase ao último, por este ser, dos três, o mais importante para o esclarecimento do nosso tema de pesquisa.

de seu processo criativo, que conhece os rumos da narrativa, até certo ponto, e direciona o leitor para que este consiga acompanhá-lo em seu percurso.

O processo de representação do mundo real para o ficcional acontece, na literatura kunderiana, por meio de uma estética literária fundamentada e apoiada no jogo jogado pelo escritor. Por isso, analisar o romance kunderiano a partir da *Epistemologia do romance* e na perspectiva do jogo é relevante quando se trata de pesquisar a obra de autores densos, que assim como Kundera, apresentam uma literatura crítica e paradoxal, que joga com o leitor ao construir uma arquitetura muito bem elaborada, que se equilibra entre temas relativos ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao histórico, ao original e ao apropriado, apoiados em dois tempos: o passado e o presente, efetivados na linguagem (que traz de volta o passado e lhe confere forma) ou na ação (testando as possibilidades por meio dos egos experimentais).

De início, em minha dissertação de mestrado, pesquisei a memória no processo criativo kunderiano, mas, apoiando-me na teoria filosófica bergsoniana sobre a memória, acabei por focar a memória subjetiva e individual. O filósofo e epistemólogo Henri Bergson define a memória, em seu livro *Matéria e Memória* (1999), como o ponto de intersecção entre espírito e matéria, que se interacionam constantemente, assim a memória é a base de nosso conhecimento das coisas. Por isso, o espírito, o “eu”, está livre para voltar ao passado e interpretá-lo por meio da consciência. Diz ele que o corpo, por ser material, está preso a um presente que recomeça sem cessar e, desta forma, a memória retém as imagens, mas esta não é capaz de reter o movimento das coisas, então, na maioria das vezes nossas lembranças são alteradas e, quando confrontadas com a realidade, se atualizam e são resignificadas.

Preliminares, nossas indagações ainda versavam sobre uma concepção um tanto estreita do que poderia ser considerado memória. Exemplos daquilo que podemos chamar de memória individual são, muitas vezes, encontrados em literaturas que abordam as situações extremas do homem, nas quais o que sobressai são as lembranças de situações que causaram sofrimentos, sentimento de tristeza, angústia e dor. De certa forma, isso reforça a ideia de que podemos considerar que a literatura é constituída pela memória individual, mas se pensarmos que não estamos isolados no mundo e que fazemos parte de uma coletividade, veremos que a literatura não deixa de estar, também,

amparada sobre uma memória coletiva, que tenta cristalizar o tempo em narrativas que são transmitidas ao longo da história (HALBWACHS, 2006).

Nos romances kunderianos, a relação entre memória individual e memória coletiva é muito estreita e, por isso, o falar da memória em seu aspecto amplo mostra-se difícil, ou praticamente impossível, quando não se coloca em relevo o sujeito de memórias e, no caso da literatura, o escritor, porque é ele quem guarda as imagens do mundo e as transforma em criação literária. Kundera é um escritor sensível ao seu tempo e, mais do que isso, que se preocupa em pensar e entender o homem localizado nesse tempo. A presença da memória em seus romances se mostra imprescindível porque é ela que fornece o material que gera, amplia e fundamenta às reflexões do narrador-autor-personagem. Aqui, quando analisamos o fenômeno da memória pelo viés da criação e, portanto autoral, tomamos o conhecimento como um filtro que opera a passagem da experiência vivida para a linguagem verbal (BLANCHOT, 2013).

Diante disto, para pensar o objeto de nossa pesquisa mais detidamente, realizamos a divisão do trabalho em três partes. Na primeira, resgatamos de nosso estudo preliminar¹² a teoria bergsoniana da memória, por ser ela a base de nossa definição do conceito de memória, mas ampliamos este conceito, ao longo do trabalho, com os estudos de Maurice Halbwachs, apresentados em seu livro *A memória coletiva* (2006). Buscamos, também, respaldo na teoria hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, em seu livro *Verdade e método* (2005) para a definição de jogo, pois dentro de uma perspectiva que foca a arte que tem por instrumento a linguagem, acabamos por considerar o romance como o próprio jogo, o escritor como o jogador e o sujeito do jogo, o narrador. Depreendemos de Gadamer que mais importante que analisar essas funções em separado, se mostra necessário compreender como elas se relacionam no espaço de jogo, buscando sempre pelo *modo de ser da própria obra de arte*. Isto porque o jogo mesmo está para além de uma consciência estética, esse se ampara sobre a experiência da arte, que é o que oferece a arte seu verdadeiro ser quando se apresenta como uma experiência transformadora daquele que a experimenta.

¹² Chamamos de ‘estudo preliminar’ nossa dissertação de mestrado intitulada de *Os signos de memória em Milan Kundera*, orientada pelo professor doutor Wilton Barroso e apresentada ao Departamento de Literatura da Universidade de Brasília – UnB, em 2010.

Segundo o filósofo, entre o jogador-escritor e o jogo-romance há uma quase inseparabilidade, porque um depende diretamente do outro, e mesmo que na escrita ficcional fique em suspenso essa referencialidade, isso não isenta o escritor da responsabilidade de falar da “realidade” do mundo exterior, uma vez que o ato de jogar só tem um sentido se aquele que joga se assume como direcionador e joga com *seriedade*. Isto é justificado pelo fato de a escrita literária ser a representação de um espaço de vivência. Então, ao se considerar a escrita do romance como jogo, o escritor, de certa forma, é tido como aquele que precisa se entregar para conseguir tirar da vida sua arte, ao aplicar sua subjetividade, quando apresenta seu olhar individual sobre o mundo. Desta forma, o romance nasce de uma renovação constante, regida por um movimento que simula o movimento da vida na mediação homem e mundo.

Gadamer (2005) diz que o jogo é que domina o jogador e lhe impondo regras, mas se amplia ou se limita pela disposição deste de se abrir. Quando o escritor consegue fazer isso, mesmo no espaço da ficção, deixa transparecer um pouco de si, mas fala do que está disposto a falar, seleciona e apresenta seu ponto de vista, assumindo um comportamento frente ao jogo. No caso de Milan Kundera, ele escolhe o espaço da ficção e se subordina às regras que o romance lhe impõe, mas faz deste, também, um espaço de reflexão, uma oportunidade de conhecimento e autoconhecimento, pois ao se abrir para os acontecimentos, o escritor pode aprender com eles.

A teoria gadameriana do jogo propõe haver uma relação estreita entre a arte (escrita) e a vida, não podendo o sujeito escritor ou leitor fugir dessa evidência, pois tanto no ato da escrita quanto da leitura é o mundo mesmo que aparece representado. Mas esta deixa clara a enorme distância que há entre o mundo real e o mundo representado e justifica que isso se evidencia porque as palavras não dão conta de dizer a verdade do mundo, então, elas acabam por criar outro mundo, um que só a literatura comporta. E se a arte literária, ao falar do mundo cria outro mundo, aquele que escreve, mesmo que amparado nas imagens de sua memória - as quais formam sua identidade -, quando passa a fazer parte do espaço ficcional, não é mais o mesmo, ele se constrói na (auto)representação e se percebe outro nas linhas e entrelinhas da narrativa. Por outro lado, uma aproximação entre autor e narrador oferece ao texto uma credibilidade que desestabiliza o leitor.

O leitor do romance kunderiano tem papel importante, ele é responsável por fornecer ao jogo um significado, lhe atribuindo característica de arte. Com a participação do leitor é que o jogo se abre, ganha sua idealidade e se mostra mais do que o jogador-escritor queria representar; o jogo ganha sua verdade e assim a identidade do escritor se dissipa, permanecendo o escrito. Então, da mesma forma que na representação gadameriana o mundo criado é outro e este outro que se mostra passa a ser sua verdade, na (auto)representação o escritor, que é o jogador e o narrador, que é o sujeito do jogo, se mostram muito próximos. Isto, de certa forma, acontece porque, ao jogar com seriedade, o jogador-escritor não consegue se distanciar daquilo que é, ele tenta dissimular sua imagem, se mascara e deixa para o leitor (culto) a experiência estética de encontrar o escritor por traz da máscara. Assim podemos afirmar que, no jogo da arte, há um caráter cognitivo, que aparece no ato do reconhecimento, mostrando que a arte não está isolada de seu contexto.

Por nos referimos à escrita kunderiana como um espaço de jogo, o conceito de (auto)representação se adequa mais à nossa perspectiva de análise do que ao de autoficção, apesar de muito próximos. Isso porque, nos romances kunderianos que compõem nosso *corpus* de análise: *Le livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) e o *L'immortalité* (1990), para além de uma identificação quase psicológica do autor com alguns de seus protagonistas, é o narrador-autor-personagem quem nos interessa, por ser ele fundamentalmente estratégico e direcionador. Por isso, na segunda parte de nosso trabalho, nos voltamos para essa figura emblemática e complexa. Fazer isso nos ajuda a compreender como a subjetividade do autor se faz presente na obra, na figura do narrador onisciente, que é sujeito do jogo, estabelecendo, conforme o delinear da narrativa, as oposições, as críticas, as ironias e etc., desestabilizando o leitor e fazendo-o sair de seu lugar comum.

O jogo se evidencia na construção arquitetural do romance kunderiano por meio das variações dos temas e na polifonia que apresentam os múltiplos pontos de vista e forçam o leitor a refletir e decidir entre aceitar o que o narrador diz, passivamente, ou tentar desvendar o “mistério” que ele estabelece. O mistério no romance kunderiano não é perceptível, é formado de paradoxos e oposições estabelecidos pelo narrador-autoral e só podem ser desvendados com o uso da inteligência e perspicácia, pois o leitor precisa juntar as peças do romance, estabelecer as relações, mostrar-se curioso e crítico para

compreender que nada está ali por acaso, mas se faz presente pela necessidade do escritor ávido por desestabilizar suas bases, por confrontá-lo e fazê-lo pensar.

Nos romances kunderianos da segunda fase de produção do escritor, a memória é articulada por meio do narrador porque é ele quem assume várias funções, interrompe a narrativa e traz para o espaço ficcional suas impressões e pontos de vista - suscitados pela intertextualidade -, os quais também podem ser do autor, e realiza suas reflexões. Ele expõe seus pontos de vista sobre questões históricas e apresenta suas considerações como crítico literário da arte e da música. A identificação do narrador com o autor é tão estreita que este, no *L'immortalité*, recebe o mesmo nome do escritor, Kundera, e chega a ser representado ironicamente como um deus, por seus atributos de ordenador do mundo e dono de suas criaturas.

As criaturas kunderianas são chamadas de “egos experimentais”, seres criados pelo escritor para agirem no mundo ficcional, considerado um campo de possibilidades e observatório. Com elas, Kundera espera descobrir algo desconhecido da natureza humana. Essas são colocadas em um mundo relativista, sem passado, porque o autor foca em suas ações e a existência delas é influenciada pelas intervenções desse narrador-autoral, que analisa, reflete e pensa o tema de suas vidas. O tema comum é que mantém a coerência da narrativa. Os temas e subtemas são explorados a fundo quando o autor agrega ao romance outros tipos textuais, o que aparece mais claramente, a partir do *Le livre du rire et de l'oubli*, no qual, também, um narrador mais complexo começa a se delinear.

Na terceira parte deste trabalho de pesquisa, nos voltamos para uma análise mais detida dos três romances escolhidos, verificando como a memória aparece. Para isso seguimos a definição clássica da memória, apresentada por Halbwachs (2006), como algo que se transforma e se modifica com o tempo, por seu relativismo, e varia de acordo com os grupos em que o sujeito está inserido. Não deixamos de considerar que há uma interdependência entre memória coletiva e individual, na qual uma influencia a outra e essa definição ampara nossa reflexão e confirma a afirmação de Milan Kundera de que o mais importante, no espaço do romance, não é resgatar os acontecimentos passados, mas verificar o quanto estes podem contribuir (a nosso ver, enquanto fundamento e fundamentação) para as críticas e reflexões do escritor.

Por mais que tenhamos feito um recorte na obra kunderiana, para nos atermos aos romances que, a nosso ver, são os mais importantes para se estudar a memória no processo criativo de Milan Kundera, sabemos que a obra como um todo é reflexo dos mesmos temas e de situações que estão latentes no interior do escritor. Os três romances que analisamos aqui foram escritos em momentos dos mais significativos para ele, quando já se encontrava fora de seu país natal. Como já falamos anteriormente, Kundera deixara a Tchecoslováquia rumo à França porque sentia necessidade de continuar afirmando suas convicções. Em seu país sua situação havia ficado difícil e, por ser ele um escritor já reconhecido, que influenciava com seu pensamento e, por isso incomodava os governantes, que viam nele um inimigo, Kundera teve a publicação de seus livros proibida. Pelo que nos dizem Ricard (2011 e 2003) e Chvatik (1995), Kundera escreve na França os três romances que analisamos, todos em tcheco, e depois os traduz para o francês.

Contudo, a informação de que Kundera havia escrito o romance *L'immortalité* em tcheco e depois traduzido para o francês é contestada por alguns pesquisadores, dentre eles, Boyer-Weinmann, que em seu livro *Lire Milan Kundera* propõe que o escritor, apesar da enorme fidelidade para com seus tradutores, publicou este romance em 1990, indicando ter sido traduzido por “*une certaine*” Eva Bloch, que não se sabe quem seria. Boyer-Weinmann (2009, p.49-50) se pergunta se Eva Block não seria um “*prête-nom*” do autor, indicando uma última brincadeira dele, despedindo-se literariamente de sua língua materna. Todavia, ele conclui que esta indefinição de autoria da tradução deve ser entendida como um jogo proporcionado pelo escritor ou pura suposição.

Nos três livros analisados, claramente aparecem inúmeras referências à memória, ressaltando, a cada etapa, seus atributos mais característicos. Pela exploração dos mesmos temas e pela proximidade de pensamento, que algumas vezes se repetem e outras se ampliam, estes podem ser caracterizados como uma trilogia.

Em *Le livre du rire et de l'oubli*, primeiro romance escrito depois de sua mudança para a França, o narrador tem papel determinante, pois é ele quem apresenta os argumentos. Ele ganha maior liberdade para transitar nos espaços do romance e se expressa de forma mais racional, o que se amplia no *L'insoutenable légèreté de l'être* e tem seu ápice no *L'immortalité*, pela maturidade narrativa que demonstra. A liberdade

que ressaltamos é a de pensamento e de expressão, pois estando fora da Tchecoslováquia, não havia mais motivos para que o escritor se sentisse vítima do regime repressor que ficara para trás. Neste primeiro romance da trilogia, o narrador se mostra preocupado com o futuro, que pode lhe apagar das memórias todas as referências. O romance fala de Tamina, protagonista que tenta de todas as maneiras recuperar seu passado - a história de onze anos passados ao lado do marido, que havia morrido. A história dos dois estava registrada em diários e cartas que ficaram para traz no momento em que o casal teve que deixar o país por causa da Invasão Russa. Tamina muitas vezes se confunde com o autor nessa tentativa de agarrar o passado que quer escapar, para protegê-lo da perda total ou para resguardá-lo do conhecimento de desconhecidos. Ela queria proteger seu passado do olhar e do julgamento dos outros.

Outros personagens do romance também demonstram preocupação com o passado, tais como Mirek. Contudo, ao contrário de Tamina, ele não quer resgatá-lo para conservar, mas para modificá-lo, reescrevendo sua história, alterando, assim, o julgamento dos outros diante do que havia vivido. A narrativa que aparentemente narra a história de personagens por um enfoque microscópico, se amplia ao afirmar que “A memória de um povo é a luta frágil e silenciosa contra o esquecimento”, tomando proporções macroscópicas. O escritor sabe que o esquecimento é uma prática bastante difundida pelos regimes totalitários, como o que se instalou em seu país natal, por isso, o tema do esquecimento norteia todas as narrativas do livro e Kundera afirma que, esquecer, apesar de ser o oposto do lembrar, tem um lado positivo, pois pode ser encarado como uma forma de consolação. Ao final do romance, em uma alegoria que expõe metaforicamente as mazelas de um regime que transforma os homens em criança, Tamina se deixa vencer pelo cansaço ao tentar fugir de seu destino e acaba por morrer. A morte dela acontece porque, não recuperando seus escritos, ela deixava pouco a pouco de “ser”, mostrando que o ser é a soma de suas lembranças.

No *L'insoutenable légèreté de l'être*, as mesmas discussões sobre a memória voltam a aparecer, mas tomam maiores proporções, fazendo sobressair um narrador ainda mais atuante. Este, considerado o romance mais importante para a carreira do escritor, por lhe render a consagração mundial, também aborda a influência dos regimes totalitários na vida das pessoas, amparado sobre uma profunda reflexão sobre a existência. A vida dos personagens/protagonistas está condicionada por seus relacionamentos amorosos que acontecem no contexto tumultuado da Invasão Russa,

que lhes impõe um regime opressor. O narrador, que em *Le livre du rire et de l'oubli* se mostrava bastante nostálgico, nesse romance aparece distanciado e de fora apresenta uma multiplicidade de pontos de vista, na medida em que acaba por ser o principal implicado na ficção. Agora, ao tomar distância dos acontecimentos, esse narrador-autoral percebe que estes se tornaram mais leves, que a memória não consegue fixar o peso do momento presente. Com isso constata que o registro escrito não consegue fazer retornar os acontecimentos passados, apenas os representa, isto porque, um acontecimento, quando vira passado, perde indubitavelmente sua força viva. A oposição peso/leveza é metáfora da oposição realidade e ficção. O personagem Tomas, um dos protagonistas, traz em si a representação do intelectual (tcheco), que teve sua vida transformada após ter escrito e publicado um artigo em que, supostamente, acusava o regime comunista de ser entusiasta das causas políticas e, por isso, responsável por causar a morte de muitas pessoas, ao incutir-lhes o pensamento de que haviam descoberto o “paraíso” perfeito. Tomas, tal qual o próprio escritor Milan Kundera, passa pela experiência de ter sua liberdade de expressão cerceada.

No romance *L'immortalité*, nosso objeto principal de análise, a nostalgia é deixada de lado e o que sobressai é uma estratégia narrativa tamanha, na qual nada está isento de uma reflexão profunda que se equilibra entre as discussões sobre os temas existenciais e o próprio fazer literário. Kundera rediscute os mesmos temas, mas sobre outros enfoques, mudando inclusive o contexto, que agora passa a ser a Paris da modernidade. Assim como nos outros dois romances, neste, a não linearidade faz o leitor depreender uma maior atenção para não se perder nos descaminhos da narrativa. Nada é dado de pronto, tudo vai sendo construído na fala do narrador-autor-personagem Kundera, o qual sabe de tudo que se passa no espaço do romance e fora dele. A sobreposição de tempos no romance demonstra que esse narrador tem, em suas mãos, o controle das situações e o que se passa fora do romance interfere no que acontece dentro, mostrando uma dependência da escrita da vida real, o que reafirma a crença do escritor Milan Kundera de que a vida real inspira a ficção. Este narrador altamente consciente é quem instaura na narrativa o jogo, porque ele é fundamentalmente estratégico.

Dos livros que compõem a obra kunderiana, do ponto de vista da criação ficcional, o *L'immortalité* é, sem sombra de dúvidas, uma joia rara. Um livro extremamente rico para se pensar o processo criativo não apenas do escritor Milan

Kundera, mas da ficção. Sendo, supostamente, o último livro escrito em tcheco, este apresenta uma densidade de escrita que não aparece nos romances posteriores, moldado cuidadosamente pelas mãos de um artista da palavra, que além do narrar uma história ficcional, preza a reflexão e o (re)pensar. Notamos neste romance a presença de uma preocupação de Kundera quanto ao que esperar do futuro como escritor, já que no espaço da vida real ele optara por assumir a língua francesa. Esta preocupação aparece claramente nas reflexões sobre a biografia e a imortalidade que permeiam as duas narrativas principais do romance.

Mesmo tendo clara a similaridade entre um caleidoscópio e a escrita kunderiana, na qual partes separadas se juntam para fornecer um sentido ao todo, dividimos as duas narrativas principais do livro para pensá-las em separado como a representação de dois lados do processo criativo literário: um, que preza a imaginação criadora, em sua tentativa de ressaltar a “pura” criação ou o seu contrário, para justamente afirmar sua impossibilidade, e outro, que se ampara sobre uma memória coletiva, cristalizada em conhecimentos e textos exteriores e anteriores ao escritor.

A protagonista da primeira narrativa, Agnès, é a representação da própria criação. Ela nasce da imaginação do autor após ele observar uma senhora à beira de piscina de um clube. A vida ficcional de Agnès é influenciada pela vida “real”: pelo que o narrador-autoral vê e pelas notícias que ele ouve no rádio. Sob a metáfora do gesto, Kundera questiona a noção de singularidade e mostra-se decepcionado ao constatar que a escrita ficcional não independe do mundo exterior, ela o representa e, por tanto, não se pode afirmar a originalidade do processo criativo, pois todas as coisas têm uma origem que as fundamenta.

A outra narrativa, a qual tem como protagonista Goethe (inspirado no escritor e representante maior do romantismo alemão) ressalta a natureza intertextual do romance e mostra que Kundera é consciente de que é herdeiro de outros escritores, clássicos, mas que nem por isso tem necessidade de preservá-los de uma aproximação crítica. Ele traz para o romance uma história irônica que teria acontecido entre o escritor Goethe e a escritora Bettina von Arnim, na qual ela teria publicado um livro contendo cartas que supostamente teriam sido trocadas entre os dois. Anos depois, ao encontrar as cartas originais, teriam constatado que o conteúdo destas havia sido alterado. As cartas presentes no livro de Bettina insinuavam uma aproximação entre os dois escritores que

na realidade, não existiu. Na percepção do narrador-autor-personagem Kundera, ao fazer isso ela estaria querendo tomar para si a imortalidade de Goethe, uma imortalidade destinada apenas aos que, por seus feitos, sobreviveriam na memória das pessoas. Bettina faz o papel de biógrafa de Goethe, escrevendo suas percepções sobre ele, porque não interessava a ela os pensamentos do grande escritor romântico, apenas sua imortalidade.

A imortalidade, palavra que dá nome ao romance, pressupõe uma preocupação do autor com o futuro; com o como ele (Milan Kundera) seria lembrado para a posteridade. Segundo o narrador-autoral essa é uma preocupação que tira a liberdade, porque faz com que o escritor sinta necessidade de gerenciar sua imortalidade, ou ficará nas mãos de pessoas que se julgarão no direito de dizer o que quiserem sobre sua vida, muitas vezes falando inverdades. Apenas quando a morte se aproxima, na velhice, é que um escritor pode descansar, pois, pelo peso da maturidade, este acaba por considerar sua imortalidade sem importância. Essa reflexão, no romance, é personificada nas figuras dos personagens Goethe e Hemingway, que se encontram no *posmortem*. Estes falam sobre uma preocupação com a imagem que ficaria deles depois de mortos e chegam à conclusão que esta faz parte da imaturidade do homem. Um escritor, segundo Kundera, deve ser conhecido por meio de seus livros e não pelo que falam sobre ele. Por isso ele faz crítica aos biógrafos por descreverem percepções individuais, que podem incorrer no erro de se colocar entre o leitor e a obra e acabar por desmerecê-la, diminuindo, ou, até anulando seu valor, o que, em sua concepção, acabaria por matá-la.

Uma preocupação do escritor Milan Kundera com a imagem autoral fica bem clara quando, em 1985, ao receber o Prêmio Jerusalém, ele lê seu discurso¹³ de agradecimento abordando a tradição do romance europeu e afirmando que era como romancista que gostaria de receber o prêmio, não como escritor. Isto justificado pelo fato de que ele teria a intenção de desaparecer por traz de sua obra, renunciando ao papel de homem público, por acreditar que a exposição de sua vida particular sem critério poderia destruir sua obra, acabando por apresentá-la como um espelho de suas ações e pensamentos. Kundera completa o discurso dizendo que o homem, quando não precisa do consentimento dos outros, torna-se livre para ser o que quiser no espaço do romance, por isso ele deve ser tomado por aquilo que diz sua obra e não pelo que dizem

¹³ Discurso contido na última parte do livro *L'art du roman*.

os outros sobre ele. Essa liberdade que o romance oferece contribui, em sua concepção, para o nascimento do pensamento original e individual, viabilizando um afastamento do círculo vicioso das ideias recebidas.

Um romance, para ele, só é eficaz porque consegue combater o sistema de ideias recebidas, contudo seu papel não é o de denunciar essas ideias, mas o de mostrar os problemas que elas ocasionam ao homem, de maneira mais íntima. Ele não deixa de frisar que o romance não consiste em uma adesão a uma linha política de protesto, senão a uma especificidade, autonomia e visão de mundo que propõe, porque tem uma sabedoria intrínseca, enquanto espaço relativo que não aceita o lirismo. Este, em sua concepção, não estaria apoiado na ideia de verdade, mas seria antes composto de conjecturas sobre a existência de supostas verdades, assim não é porta voz de ninguém, por isso, diferente de uma moral autoral, o romance deve ser analisado como uma sabedoria supra pessoal, porque a sabedoria do romance está em dizer a verdade que escapa ao pensamento do homem: *“l’homme pense et la vérité lui échappe”* (KUNDERA, 2011, v.II, p.740)¹⁴, ideia sobre a qual estaria amparada a arte do romance.

Ao afirmar o relativismo moral e que deseja apresentar suas afirmações subjetivas e a sabedoria relativa do romance, o escritor Milan Kundera impõe um rumo à narrativa que tenta dissimular uma fachada lúdica, para deixar filtrar discretamente suas intenções. Afirmando-se romancista, Kundera ganha a liberdade para se expressar por meio do narrador, e isso lhe permite afirmar que o romance é *“le territoire du jeu et des hypothèses”* (KUNDERA, 2011, v.II, p.688)¹⁵.

¹⁴ [“o homem pensa e a verdade lhe escapa”] (KUNDERA, 1988, p.140)

¹⁵ [“é o território do jogo e das hipóteses”] (KUNDERA, 1988, p.72)

PARTE I - A MEMÓRIA E O JOGO

1.1 Memória e representação

O século XX foi marcado pela expansão da memória no campo da filosofia e da literatura. E dentre os filósofos mais importantes deste período, destaca-se Henri Bergson¹⁶, que escreve - do ponto de vista filosófico - a obra mais importante sobre a memória, *Matéria e Memória*¹⁷. Este livro é parte de uma obra na qual o filósofo apresenta sua teoria do conhecimento, sendo hoje muito utilizado para pensar a criação literária em seu caráter subjetivo¹⁸. De início, interessa-nos a abordagem filosófica de Bergson porque ele situa o sujeito entre o mundo e sua representação e apresenta a memória como criação, nos oferecendo respaldo para considerá-la como fundamento do texto literário. Em suas análises, ele parte das imagens em busca de compreender como pode haver uma relação de progresso real entre duas naturezas distintas: corpo e espírito, sendo a memória o ponto de interseção entre espírito e matéria, que se inter-relacionam constantemente, em maior ou menor grau, dependendo de sua *atenção à vida*.

Diferente do corpo que é matéria e que por isso está preso a um presente que recomeça sem cessar, pelas leis mesmas da matéria, o “eu” está livre para voltar ao passado e interpretá-lo por meio da consciência. Por isso, em algum momento, corpo e espírito se inter-relacionam em uma relação de *solidariedade*, que se dá mais por necessidade, uma vez que o corpo tem papel de coadjuvante no processo de consciência. De acordo com o pensamento bergsoniano, o homem se lembra do passado apenas porque conserva algo dele em seu corpo. O corpo é um condutor, que capta as imagens na medida em que estas são produzidas e, durante toda a vida, o homem vai agrupando essas imagens, conservando-as em *estado de virtualidade*, até que venham a ser

¹⁶ Henri-Louis Bergson nasceu em Paris, no ano de 1859 e faleceu em 1941. Suas teses foram muito bem aceitas na França, local onde o filósofo consolidou uma brilhante carreira acadêmica na École Normale Supérieure, em 1898 e, dois anos depois, na cátedra de filosofia do Collège de France. Em 1927 recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

¹⁷ A primeira edição do livro *Matéria e Memória* é de 1986.

¹⁸ As colocações do filósofo Bergson sobre a memória foram posteriormente aproveitadas pelo sociólogo Maurice Halbwachs, seu discípulo, que mais tarde, sendo influenciado também pelas teorias sociológicas de Durkheim, ampliou seu campo de estudo ao mostrar a memória como uma construção coletiva. Halbwachs considera a memória como uma reconstrução feita pelo homem, possível apenas quando se toma como referência os contextos sociais.

materializadas em estados presentes, sofrendo alteração por planos de consciência diferentes. O homem conhece o universo predominantemente material por meio dos sentidos, ele interage com as coisas e, nessa interação, não consegue ter certeza se as coisas são da forma como se mostram ou se os sentidos lhe apresentam uma falsa realidade, isto porque a realidade é dinâmica e, no ato de apreensão, esta não pode ter seu movimento (tempo) interrompido.

Bergson (1999) propõe que o passado sobreviveria em nós em mecanismos motores e em lembranças independentes, ou seja, a memória se faria mecanicamente, na própria ação do sujeito, ou implicaria em um trabalho do espírito, estabelecendo relações com o passado, que será trazido para o presente. Um fato importante de sua teoria é o de que a conservação da memória nos mecanismos motores se daria de duas maneiras: na forma de lembrança e na forma de lembrança-hábito. A primeira é análoga a uma imagem impressa em um quadro, a qual não se altera no tempo, sua natureza original não é modificada, sendo, por isso, representação. Já a segunda é tida como algo que está na própria ação, podendo ser a repetição de um mesmo esforço. A cada nova tentativa se consegue um progresso, o que torna a imagem apreendida diferente das que a precederam e das que a sucederão, pela própria posição que ocupa no tempo. O segundo tipo de lembrança não tem marca que revele a sua origem, faz parte do presente, por isso é vivida, mais que representada.

Interessante pensar que tanto a lembrança quanto a lembrança-hábito são formas de memória que, teoricamente independentes, apresentam apenas diferença de natureza. A lembrança-hábito, enquanto processo de repetição, requer um empenho para se chegar a um fim, o que pode ser tido como uma ação e a lembrança, pela liberdade do homem de lhe atribuir uma duração arbitrária, abreviando ou alongando, podendo abarcá-la de uma só vez, em uma mesma imagem, pode ser considerada uma representação. De acordo com Bergson (1999), a lembrança deve inibir a lembrança-hábito e aceitar dela apenas o que é capaz de esclarecer ou complementar, de maneira útil, a situação presente, pois sendo conquistada pelo esforço esta “permanece sob a dependência da vontade”, diferente da primeira, que é “completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar” (BERGSON, 1999, p.97). As imagens que o homem recebe a todo momento complementam as representações que ele tem do presente e estabelecem uma conexão do real presente na ação. Desta forma, o passado só se realizaria no presente da ação e as imagens se atualizariam nesse presente.

No campo perceptivo, as imagens são representações da totalidade das imagens que o homem capta do universo, as quais passam a fazer parte de sua experiência real. Essa totalidade de imagens gera um amontoado que deve ser organizado mediante uma ação consciente, por meio de suas escolhas, tornando-se assim condição essencial do conteúdo subjetivo. A memória é uma atividade unificadora, que “enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também, enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (BERGSON, 1999, p.31). A necessidade de organizar-se intimamente é gerada pelo que Bergson denomina de *liberdade*. A memória, como fato inegável, seria então a determinação da consciência, uma vez que é escolha. Sendo assim, o homem é livre porque tem consciência e sua liberdade é conquistada a cada movimento que seu corpo realiza. A consciência, primeiramente, significa memória, então só existe consciência porque existe memória. A consciência é caracterizada por uma antecipação do futuro, pois as ações do espírito o impulsionam para frente, não havendo preocupação somente com o que o espírito é, mas, fundamentalmente, com o que ele será.

A *intuição*, nesse sentido, seria a capacidade que ultrapassa a condição humana da intelectualidade, dependendo a verdade do conhecimento, tanto das condições do conhecimento (humanas), quanto do objeto a ser conhecido. Bergson (1999) propõe que um objeto pode ser conhecido de duas maneiras: uma, observando o seu redor; outra, ao se entrar nele. A primeira forma de conhecimento está presa ao plano do relativo, daquilo que se mostra aos olhos, sem aprofundamento. Contudo, na segunda, ao tentar apreender o todo do objeto, em sua completude, o homem alcançaria o conhecimento absoluto: “Quando falo de um movimento absoluto, é que atribuo ao móvel um interior e como que estados de alma, e, também, porque me simpatizo com os estados e me insiro neles por um esforço de imaginação” (1979, p.13). Independente do movimento que se realiza, o objeto pode ser conhecido, isto porque o conhecimento absoluto, estando no próprio sujeito, não estaria apoiado no ponto de vista adotado, nem na simbologia utilizada para descrevê-lo e, sendo assim, o homem possuiria o original.

O instinto, como pensado por Bergson, quando voltado para a vida, é submetido a um alargamento, sendo capaz de conduzir o homem para o interior do movimento e da duração, unindo intelecto e instinto. E nessa relação entre os dois é que a intuição se torna o recurso maior de conhecimento, esta atinge o conhecimento absoluto porque

consegue perceber nele o movimento, como um contínuo e dinâmico. E, por isso, este pode ser tomado como “perfeição”, limitado apenas por aquilo que é fornecido pelo homem como representação, pois ele não é a coisa em si, mas uma representação mais fiel possível: “o absoluto é perfeito no sentido de que é perfeitamente o que é” (BERGSON, 1979, p.13-14). A partir disto, afirmamos que a memória funciona como base para o conhecimento das coisas, sendo responsável por fixar as imagens do universo oferecendo às coisas uma permanência, mas não uma permanência do que as coisas são de fato, mas daquilo que fica ainda na lembrança. Desta forma, o conhecimento absoluto bergsoniano é criador, porque coincide com o próprio ato gerador da realidade, uma vez que não é apreendido de fora, mas a partir do interior do sujeito.

O pensamento, nessa perspectiva, atua como guia da memória e, na passagem do tempo, os conteúdos vão se acoplando a ela, oferecendo uma gama de acontecimentos e, assim, em um deslocamento do presente para o passado, é possível se combinar o real com o imaginário e criar. Bergson afirma que “para evocar o passado na forma de imagem, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. (...) Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo” (1999, p.90). Há no homem a presença de um impulso de vida que é criador e que se faz presente em tempo real, uma vez que ele está inserido em um espaço com movimento constante e ininterrupto, em uma duração que ele consegue perceber intuitivamente.

O sujeito, enquanto consciência, vai se destacando dos estreitos limites da materialidade e adentrando o campo mais profundo e subjetivo. Nesse sentido, a autonomia seria o que marca de maneira original a atividade criadora, “na medida em que liberdade e criação são indissociáveis. *O homem é livre* significa: *a liberdade está no homem*, enquanto o momento da evolução no qual a vida encontrou “passagem livre” para o impulso criador” (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p.339). No pensamento do filósofo, a criação não é um processo espontâneo, esta se inicia com uma ideia, tal como coloca Deleuze¹⁹, uma *espécie de festa*, que ativa o processo iluminando do objeto a face que interessa à ação e a escolha é o que faz sobressair uma imagem em detrimento de tantas outras apreendidas. A ideia é potencial e se dá em um domínio no qual se tem conhecimento.

¹⁹ DELEUZE, G. *O ato da criação*. Caderno Mais! Folha de São Paulo, 27 de junho de 2007.

Em *Imagem e discurso*²⁰, Alfredo Bosi confirma que a imagem que fica na memória é um modo de presença que supre o contato direto com o universo, ela está entre o que o objeto é de fato e aquilo que fica para aquele que o percebe; é aparência, que quando vira semelhança, sela a morte da unidade, passando a existir como um duplo. Dessa forma, a imagem tem sempre um passado que a constitui e um presente que a mantém viva. O presente é que permite que ela volte a ser acessada. Por isso, a imagem não pode ser apreendida de maneira completa, pois ela está sujeita ao tempo, ela tem uma simultaneidade que escapa aos olhos daquele que a vê. Ela é finita e simultânea, dada, mas também construída na possibilidade do movimento, que faz com que as coisas envelheçam e mudem. O movimento não pode ser captado de uma só vez pelos sentidos, este é contínuo, produz sempre o novo e possibilita que as imagens se misturem, se unam e se separem, acabando por produzir novas imagens, o que tornaria possível a criação, sendo esta entendida por Bosi (2004) como a capacidade que a cognição tem de diferir de si mesma, não estando sujeita a previsibilidade.

Podemos depreender da teoria bergsoniana e das colocações de Bosi, no que diz respeito à relação entre memória e criação, que a leitura que o sujeito faz da sua realidade externa é entendida a partir de sua interioridade, portanto, é internamente que ele compreende o mundo em sua verdade absoluta e, por isso, a criação artística literária pode ser tida como uma manifestação verdadeira. O engrandecimento do espírito é alcançado somente quando o sujeito se vincula a tudo o que existe ou vive e não se separando do mundo, conserva-o dentro de si, em lembranças e memórias, podendo requerê-lo cada vez que se propõe a transformá-las em representação. No momento da escrita, essa memória que fora captada na forma de imagens que o sujeito apreendeu do mundo é traduzida em palavras e, além de representarem o mundo, acabam por criar outro mundo, um que só a literatura comporta.

A proposta de uma literatura pensada em sua relação com a vida, importante para o estudo da memória na obra de Milan Kundera, também busca respaldo na teoria hermenêutica de Gadamer, o qual, assim como Bergson, concorda que a livre criação é compatível com o espírito, na medida em que esta se dá a partir do que o escritor intui ou apreende do mundo ao seu redor. As teorias desses filósofos nos ajudam a pensar o escritor como um sujeito que ao longo de suas vivências adquiriu muitas experiências e,

²⁰ O texto *Imagem e discurso* faz parte do livro *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2004, p. 19-47.

estas, no momento da escrita, não podem ficar excluídas da sua arte. Para ambos, a memória e a vida estão intimamente ligadas, pois a segunda fornece a matéria que alimenta a primeira.

1.2 Jogo e (auto)representação

No que diz respeito à ideia de jogo de Gadamer, sem desconsiderar a importância atribuída por ele ao leitor e ao texto como centrais no processo hermenêutico, nos focamos no processo mesmo do jogo, considerando como uma forma de jogo o próprio romance; o jogador, o escritor e o sujeito do jogo, o narrador. O romance, sendo constituído pela subjetividade daquele que escreve, na perspectiva do ‘jogo’ de Gadamer, aqui é entendido como uma atividade humana, que fala do humano e tem nas vivências e experiências seu fundamento. Conforme define o filósofo, em seu livro *Verdade e Método* (2005), não há separação entre o ato de jogar, daquele que joga - o jogador. Desta forma, este precisa deixar uma parcela de si no jogo, ou não estará totalmente comprometido e jogando de maneira “séria”. No ato de jogar (entendido por nós como ato de escrita) se dá uma seriedade própria, sagrada, não desaparecendo as referências que ligam o jogador (escritor) às suas vivências, mesmo que estas, em alguns momentos, permaneçam em suspenso.

Assim, conforme Gadamer, podemos dizer que a escrita literária é para o jogador-escritor um espaço de vivência, mas de uma vida fictícia, da qual ele pode falar sem compromisso com a verdade. Esta, enquanto jogo, só cumpre sua finalidade e adquire um sentido se aquele que joga entra no jogo, ou seja, quando o jogador se assume como direcionador. Estabelecendo uma relação do jogo com a vida é possível compreendê-lo como uma experiência estética da e com a arte, o que leva, de acordo com o filósofo, à questão do “modo de ser da arte” (p.155). Depois disso não podendo a obra de arte ser pensada como objeto, mas como um desafio àquele que se propõe a encará-la, sendo, por isso, transformadora daquele que a experimenta. A experiência estética acontece quando o escritor, ou artista, consegue tirar da vida sua matéria, fixada pela memória, transformando-a em arte, quando aplica ali sua subjetividade. Só quando exerce sua liberdade e resolve narrar uma situação em detrimento de outra, ou quando

narra a partir de seu ponto de vista, é que este oferece a matéria narrada algo de especial, de original.

No significado do jogo está contido o “vaivém de um movimento”, que é próprio da ação de não se fixar e não ter um fim, uma vez que o jogo se renova constantemente, assim, como muitas vezes se observa na escrita literária. Dentre muitas, a escrita kunderiana – objeto de análise deste trabalho - se apresenta como um bom exemplo desse movimento. De modo geral, o escritor Milan Kundera costuma se prolongar nas representações e se multiplicar nas retomadas com diferentes sentidos, apresentando uma complexidade estrutural, narrativa e semântica, que tira o leitor de seu lugar comum e o faz repensar suas certezas. O movimento do jogo, sem esperar alcançar um fim, se mostra normal para aquele que o exercita, sendo o mais importante a “realização do movimento”. A forma do jogo se dá na repetição que o renova e o faz funcionar como a natureza, ou a vida, sendo natural ao homem, que quando joga, está representando a si mesmo. Este se dá na mediação entre o homem e o mundo, mostrando-se como o resultado desta mediação e, da mesma forma, a arte nasce de uma representação ou imitação do mundo, que se renova constantemente.

Ao abordar o caráter de competição do jogo, Gadamer retoma a teoria de Huizinga (2010), que propõe que no movimento o jogo requer um vencedor, sendo necessário, para que este aconteça, outro elemento com o qual o jogador possa jogar e que possa desafiá-lo. No entendimento das discussões que aqui se encaminham esse elemento pode ser pensado como o leitor, o qual tem em suas mãos a escolha de seguir ou não os desmandos do narrador, que tenta guia-lo nos rumos da narrativa, mesmo tendo consciência de sua falta de total controle. Na afirmação gadameriana de que “Todo jogar é um ser jogado” (2005, v.I, p.160), está clara a questão de que mais importante que o jogador é o jogo, sendo este que o domina, lhe impondo os riscos e guiando-o nos seus diferentes movimentos. A essência do jogo é constituída pelas regras impostas e pela disposição do jogador, ou jogadores. O jogo é que dita o seu desenrolar no espaço lúdico, mas amplia-se ou limita-se proporcional a disposição daquele que joga, ou seja, o jogo humano joga algo, sendo que o jogador é quem escolhe os movimentos do jogo, delimitando o seu comportamento lúdico, e faz essa escolha de acordo com sua disposição em jogar.

Aqui não podemos deixar de fazer referência à liberdade narrativa do escritor e trazer como exemplo às passagens aparentemente autobiográficas que podem estar presentes nas narrativas literárias, pois quando o escritor traz para o espaço do livro aquilo sobre si que quer que apareça na narrativa, fala do que está disposto a falar, volta ao seu passado e faz uma prévia seleção dos acontecimentos de sua vida e de sua experiência e apresenta seu ponto de vista. Então, assim como o jogador escolhe como quer jogar e assume um comportamento frente ao jogo, o escritor pode escolher como quer narrar e que postura quer passar por meio de sua escrita. Enquanto jogador, que delimita o espaço do jogo, o escritor delimita o espaço da narrativa, contudo, constrói a vida ficcional de um sujeito que acaba por mostra-se distinto dele. A escrita literária, enquanto atividade humana, fala da vida e, enquanto jogo, passa a ser a própria vida representada.

Também a escolha entre jogar este jogo e não aquele é, na teoria gadameriana, do jogador. No caso do escritor, este pode escolher - como faz Kundera -, o gênero romanesco, ao invés de livros de memórias, ou de autobiografia. Kundera escolhe falar no espaço do romance, espaço que por seu caráter ficcional é livre, mas que devida às características próprias ao gênero, pode se mostrar limitado ao movimento do jogo. “O jogo humano exige seu próprio espaço de jogo” (GADAMER, 2005, v.I, p.161), desta forma, enquanto gênero literário, o romance tem suas próprias regras, mas por outro lado pode ser considerado aberto, quando se mostra como espaço de intermediação que admite a presença do leitor.

O romance enquanto jogo exige do escritor um comprometimento, pois é um espaço em que ele se difere daquilo que é e do que são os outros e, assim, o jogar se mostra como o “jogar-algo”, de que fala Gadamer (2005), no qual cada jogo coloca ao homem que joga uma tarefa. Isso não se dá pura e simplesmente na execução do jogo, ou na escrita (no caso do escritor), não sendo o objeto do jogo a execução da tarefa, mas pode ser percebido na “ordenação e configuração do próprio movimento do jogo” (v.I, p.161). O jogo tem em suas bases a característica da subjetividade e essa tarefa se impõe ao escritor Milan Kundera, que não se deixa levar pela liberdade que ele oferece, por medo de transformar o romance em outra coisa que não um romance. Desta forma, o que importa é o caminho para se chegar a executar a tarefa, atividade que pode ser comparada aos caminhos e descaminhos da escrita, ou da criação, sendo o movimento o

ordenador do tempo, que na narrativa kunderiana, na maioria das vezes, aparece sobreposto.

Uma nuance da teoria gadameriana é a de que os jogos também podem não ser representados para alguém, não havendo neles referências aos expectadores. Gadamer diz que é possível perceber esse caráter do jogo na infância, pois as crianças quando representam estão jogando para si mesmas. Então, nesta perspectiva, mesmo que o romance não seja predestinado ao leitor, o mais importante para o jogador, ou escritor, é que ele, a princípio, esteja jogando para si mesmo. No caso de Milan Kundera, o romance é, também, um espaço de reflexão, em que o jogo se mostra como uma oportunidade de conhecimento e autoconhecimento. Isto que se observa na escrita kunderiana pode ser o que é considerado por Gadamer (2005) como o momento em que o jogador se abre para os acontecimentos e aprende com eles. Isso acontece quando o jogo é entendido como uma “tal realidade”, quando há encenação e o parâmetro para a realidade não se dá mais de fora para dentro, mas de dentro para dentro, na própria situação. Contudo, Gadamer (2005) não deixa de ressaltar que por mais fechado que seja um espaço de representação, este só ganha seu significado inteiro quando da participação do expectador-leitor, o que faz com que haja uma dança de cadeiras no romance, tomando ele o lugar do jogador-autor. Com isso, ele confirma que tanto uma função quanto a outra são responsáveis pelo sentido atribuído ao jogo (ao romance ou a um texto), o que anula uma distinção entre elas. Este processo é que transforma o jogo em *configuração*, quando a ele são atribuídas características de arte.

O jogo, enquanto arte - e no nosso caso arte literária -, só tem sua existência e autonomia efetivadas quando alcança sua “idealidade”, quando se mostra para além daquilo que o jogador-escritor quis representar. Neste caso ocorre o que Gadamer chama de *transformação*, quando algo se mostra como outra coisa e esta outra coisa é que passa a ser sua verdade, anulando seu ser anterior. Ao tomarmos o espaço do romance como exemplo, percebemos que a identidade daquele que joga se dissipa e, neste sentido, cabe perguntar qual é a intenção do jogo, uma vez que o jogador, ou aquele que escreve, ou cria, não existe mais, permanecendo apenas o escrito. Também o mundo criado é outro, fechado em si e não pode ser comparado ao mundo em que vivemos e ao qual definimos como realidade. Aqui a transformação de Gadamer ganha um sentido pleno, completo, pois esta é, na verdade, “transformação no verdadeiro” (2005, v.I, p.167).

O ser de todo o jogo é sempre resgate, realização pura, *energeia*, que traz seu *telos* em si mesmo. O mundo da obra de arte, no qual um jogo se manifesta plenamente na unidade de seu discurso, é, de fato, um mundo transformado. Nele qualquer pessoa reconhece que “assim são as coisas!” (GADAMER, 2005, v.I, p.168)

A representação do jogo faz com que o verdadeiro surja e se mostre e, mais do que isto, aquilo que sempre foi encoberto, escondido, se descortina e aparece com autonomia absoluta. Para o sentido do jogo não há mais necessidade de se fazer comparação com a realidade, de se fazer a distinção entre o real e o ficcional, pois o que oferece ao leitor satisfação é o (re)conhecimento. E quando há o (re)conhecimento, há um retorno ao que era antes. Por isso a “realidade” na criação literária é sempre uma possibilidade que se configura por meio das escolhas das imagens da memória e dos desejos daquele que escreve, ainda que não estejam definidos de pronto. As expectativas nem sempre se realizam, pois o futuro é incerto e, por isso mesmo, a realidade acaba ficando sempre aquém: A “transformação em configuração significa que aquilo que era antes, não é mais” (2005, v.I, p.166) e o que permanece agora é que se mostra como o verdadeiro.

Essa afirmativa serve também para compreender o papel do jogador (escritor) neste processo, tentando perceber se ele também se transforma. Na *transformação em configuração*, o autor passa ao narrador a responsabilidade da narração do romance e, invertendo o caráter ficcional, sai da posição de semelhança e passa a assumir um caráter de verdade. Isso pode ser confirmado na proposição gadameriana de que “o sujeito do jogo não são os jogadores” (2005, v.I, p.155), sendo o sujeito do jogo transformado em representação por meio daqueles que jogam o jogo, o que nos remete a figura do narrador. Tal como em boa parte dos romances contemporâneos, a figura do narrador é recurso importante na construção dos romances kunderianos - principalmente nos da segunda fase de criação.

Enquanto importante representante desta fase, o romance *L'immortalité*, de Milan Kundera traz, pela primeira vez, como voz condutora e reflexiva da narrativa, um narrador que se apresenta sob o nome de Kundera. Ao ser nomeado, este narrador adquire um status que o diferencia dos outros narradores, pois se coloca mais perto do que nunca do autor e acaba por dividir com ele, no espaço ficcional, a criação do romance. Todavia, mesmo sendo homônimo do escritor, esse narrador não pode ser

tomado por ele, uma vez que o jogador é o escritor Milan Kundera e o sujeito do jogo é o narrador Kundera, que tem o mesmo nome, mas que ao entrar no espaço do romance, com o uso da palavra empregada representativamente, é reconhecido como ser ficcional.

Um escritor na posição de jogador se “auto-representa” se utilizando da leveza que lhe oferece o caráter lúdico do jogo. E faz isso, talvez, para alcançar um fim, mas este não é atingido se ele não se entregar ao jogo e se identificar com ele.

A auto-representação do jogo faz com que o jogador alcance sua própria auto-representação jogando algo, isto é, representando-o. É só porque jogar já é sempre um representar que o jogo humano pode encontrar na própria representação a tarefa do jogo. (GADAMER, 2005, v.I, p.162)

O escritor, ou jogador, tem uma intenção (ou um projeto estético, como no caso de Kundera) ao criar o romance e se comporta de acordo com seus objetivos, mas nem sempre consegue dissimular a sua imagem, que pode se mostrar muito próxima à real. Estando ele no jogo da ficção, acaba por assumir esse direcionamento e o toma para si como regra. Ele representa para alguém, sendo por isso sua necessidade de dissimulação: para mostrar aquilo que é, ou diz ser, ou para esconder, buscando abrigo no poder imaginativo proporcionado pela arte. E o que até então ficava restrito ao jogo e aos seus jogadores, se abre para os espectadores (ou leitores), que não deixam que a imagem do escritor se esgote “naquilo que ela representa”, estes abrem espaço para novas interpretações. Os olhares dos leitores tentam apreender o escritor em seus textos, que agora não são mais regidos pelo “auto-representar-se”, mas por um “representar para”, que é próprio da arte.

Diz Gadamer que a abertura do jogo para o expectador “contribui para formar o caráter fechado do jogo” (2005, v.I, p.163), pois delimita como este deve ser para poder ser entendido. No caso do romance, este deve ser constituído se tendo por base aquilo que o caracteriza enquanto tal: seu caráter ficcional. Por isso, depreendemos das proposições gadamerianas que, ao entrar no jogo, o escritor se disfarça, sendo que,

Quem está disfarçado não quer ser reconhecido, mas quer aparecer como se fosse um outro e ser considerado como se fosse o outro. Aos olhos dos outros gostaria de não ser mais ele mesmo; gostaria de ser tomado por alguém. Não quer pois que o adivinhemos ou reconheçamos. Faz o papel de outro, mas ele joga da mesma forma

que nós jogamos de alguma coisa na lida prática, isto é, meramente fingindo, simulando e aparentando. (GADAMER, 2005, v.I, p.166)

Para se disfarçar, no texto literário, o jogador pode se utilizar de máscara. Huizinga (2010), considerando o jogo em sua utilização social desde as comunidades primitivas, diz que a máscara é o que dá aos rituais sagrados um tom de mistério e isso, trazido para o âmbito da literatura, na figura de um narrador que porta uma máscara, oferece ao romance a capacidade de envolver o leitor e impulsioná-lo a uma busca por tentar desvendar o segredo que esse novo aspecto impõe. De acordo com ele, o homem moderno conseguiu se aproximar desse domínio mais do que o homem “esclarecido” do século XVIII, porque desenvolveu uma sensibilidade estética.

O homem moderno tem uma aguda sensibilidade para tudo que é longínquo e estranho. Nada o ajuda melhor a compreender as sociedades primitivas que seu gosto pelas máscaras e disfarces. A etnologia demonstrou a imensa importância social desse fato, e por seu lado todo indivíduo culto sente perante a máscara uma emoção estética imediata, composta de beleza, de temor e de mistério. Mesmo para o adulto civilizado de hoje, a máscara conserva algo de seu poder misterioso, inclusive quando a ela não está ligada a alguma emoção religiosa alguma. A visão de uma figura mascarada, como pura experiência estética, nos transporta para além da vida cotidiana, para um mundo onde reina algo diferente da claridade do dia, o mundo do selvagem, da criança e do poeta, o mundo do jogo. (HUIZINGA, 2010, p.30)

A máscara se coloca entre o mascarado e o mundo e faz aquele que a vê imaginar o que ela esconde. No fundo, quem observa não quer saber a verdade, mas quer identifica-la na representação do mascarado, que ao representar tenta mostrar-se outro. Diferente da transformação, que tem em seu sentido a mudança eterna, o disfarce é momentâneo, temporário, necessário apenas na duração do romance. Depois de realizado o projeto e alcançado o objetivo, o disfarçado pode voltar a ser aquilo que era. No caso do escritor, isso pode ocorrer quando ele deixa o espaço do romance.

Mesmo que pareça que a transformação tem o mesmo sentido da imitação, Gadamer faz uma diferenciação quando diz que o jogo da arte só se realiza se se levar em consideração seu sentido cognitivo, o que atribui ao que é representado um caráter essencial: “Quem imita alguma coisa torna presente o que ele conhece e como o conhece” (GADAMER, 2005, v.I, p.169). Para o filósofo, o fato de uma arte mostrar-se como verdade é o que faz com que o observador, ou leitor, volte sua atenção e interesse

a ela, isto porque conhece e reconhece algo nela e também reconhece a si próprio. E esse reconhecimento não se resume ao fato de esta trazer em si algo que ele já conhecia, mas ao fato de ele poder identificar nela mais do que somente o já conhecido. O *reconhecimento*, da forma que é pensado por ele, se aproxima da teoria da ‘anamnese’²¹ platônica. Poderíamos dizer que este é o conhecimento da essência e, desta forma, o escritor, quando escreve, imerso em possibilidades conhecidas que o mundo lhe oferece, presentes na memória, escolhe os caminhos pelos quais quer percorrer, já deixando transparecer aquilo que lhe é peculiar. Ele pode exagerar em algo ou simplesmente eliminá-lo em sua escrita e, assim, “o ser da representação” acaba por mostrar-se como “mais do que o ser da matéria representada” (GADAMER, 2005, v.I, p.170).

Ao escrever, o escritor-jogador transcende e vai além do que sabe de si mesmo, e isto faz com que Gadamer afirme que não se pode atribuir ao ser da arte uma consciência estética. Isto faz parte do processo ontológico da representação e pertence ao jogo. O modo de ser do ser estético, no jogo, não quer ser entendido apenas como uma necessidade lúdica, “mas como um entrar da própria poesia na existência” (GADAMER, 2005, v.I, p.173). A arte mostra o que está além da realidade por meio do *reconhecimento*, porque não está isolada do contexto que oferece as condições de seu acesso, pois, se assim o fosse, esta teria aumentado seu grau de abstração. Ao contrário, ela dialoga com a tradição, que estimula a “recriação criativa”, ou a livre criação e mantém a continuidade da obra de arte.

O romance que nasceu na segunda metade do século XX problematiza a forma como conhecemos a realidade e considera que na ficção há a atribuição de um caráter estético, justificado pela falta de um valor de verdade, o que a impossibilitaria de aspirar ao conhecimento. A literatura romanesca de Milan Kundera problematiza tanto a afirmação da existência do passado como realidade, quanto o tipo de acesso que temos desse passado. Todavia, há nela uma recusa de separar o subjetivo do cognitivo, que se misturam a todo o momento, no qual o valor de verdade é, ao mesmo tempo, insinuado e restringido. A nosso ver, as referências trazidas para a narrativa ajudam a dar credibilidade ao texto kunderiano, fornecendo um valor de verdade que favorece a identificação com o mundo. É uma das referências mais importantes da narrativa

²¹ Na filosofia platônica, a anamnese ou reminiscência seria o ato de recordar, de se lembrar. Antes de sua encarnação no corpo físico, a alma teria experienciado o mundo inteligível, se lembrando dele posteriormente. Há um retorno da experiência sensível para o mundo das ideias e a recuperação dessas percepções se mostraria como base para o conhecimento.

kunderiana é a do autor se fazendo presença no texto por meio de um narrador-autor-personagem denominado Kundera.

1.2.1 O retrato e seu duplo

No prólogo do livro *Bacon. Retratos y autorretratos (1996)*²², Milan Kundera fala de quando fora convidado por Michel Archimbaud para escrevê-lo para o livro de retratos e autorretratos feitos pelo pintor modernista Francis Bacon. Assim que chegara à França, ele havia escrito um artigo dedicado aos retratos-trípticos de Henrietta Moraes e, nesse período, ainda muito inspirado pelas recordações de seu país, que acabara de deixar por causa da Invasão Russa (1968) e que permanecia em sua memória como “la tierra de los interrogatorios y la vigilancia”²³, Kundera escreve:

Era en 1972. Había quedado con una joven en un suburbio de Praga, en un apartamento que nos habían prestado. Dos días antes, durante todo un día, la habían interrogado sobre mí. De modo que ella quería verme a escondidas (temía que la siguieran en todo momento), para decirme qué preguntas le habían hecho y lo que ella había respondido. Si por casualidade me interrogaban, mis respuestas debían ser idénticas a las suyas.

Era todavía una jovencita que apenas sabía del mundo. El interrogatorio la había trastornado y el miedo, desde hacía tres días, le removía sin cesar las entrañas. Estaba muy pálida y salía constantemente, durante nuestra conversación, para ir al baño – hasta el punto de que el ruido del agua que llenaba la cisterna fue acompañando nuestro encuentro.

La conocía desde hacía tiempo. Era inteligente, aguda, sabía perfectamente controlar sus emociones e iba siempre tan impecablemente vestida que su traje, al igual que su comportamiento, no permitía entrever la mínima parcela de desnudez. Pero, de pronto, el miedo, como un gran cuchillo, lo había rasgado. Estaba allí ante mí, abierta, como el tronco escindido de una ternera, colgado de un gancho de carnicería.

El ruido del agua llegando la cisterna en el baño prácticamente no paraba y yo, de repente, tuve ganas de violarla. Sé lo que digo: de violarla, no de hacer amor com ella. No quería su ternura. Quería ponerle brutalmente la mano en la cara y, en un solo instante, tomarla entera, con todas sus contradicciones tan intolerablemente excitantes:

²² O nome do livro no original francês é *Bacon. Portraits et autoportraits*, publicado pela Belles Lettres, de Paris, 1996. No trabalho utilizamos o livro que foi publicado em castelhano, pela Editora Debate, Madrid, 1996. Esse mesmo texto se encontra no início do livro de ensaios *Um encontro*, de Milan Kundera, publicado em 2009.

²³ [a terra dos interrogatórios e da vigilância] (Tradução nossa)

con su traje impecable y con sus entrañas en rebelión, con su sensatez y con su miedo, con su orgullo y con su desdicha. Tenía la impresión de que todas estas contradicciones encerraban su esencia: ese tesoro, esa pepita de oro, ese diamante oculto en las profundidades. Quería poseerla, en un solo segundo, tanto con su mierda como con su alma inefable.

Pero veía aquellos ojos que me miraban fijamente, llenos de angustia (dos ojos angustiados em un rosto sensato) y cuanto más angustiados se ponían aquellos ojos, más absurdo, estúpido, escandaloso, incomprensible e imposible de realizar se volvía mi deseo.

No por desplazado e injustificable aquel deseo era menos real. No sabría renegar de él – y cuando miro los retratos-trípticos de Francis Bacon, es como si me acordara de aquello. La mirada del pintor se posa sobre el rostro como una mano brutal, intentando apoderarse de su esencia, de ese diamante oculto en las profundidades. Es cierto que no estamos seguros de que las profundidades encierren realmente algo – pero, como quiera que sea, en cada uno de nosotros está ese gesto brutal, ese movimiento de la mano que arruga el rostro del otro, con la esperanza de encontrar, en él o detrás de él, algo que se há escondido allí.²⁴

²⁴ [Era em 1972. Havia me encontrado com uma jovem em um subúrbio de Praga, em um apartamento que tinham nos emprestado. Dois dias antes, durante o dia inteiro a haviam interrogado sobre mim. De modo que ela queria ver-me às escondidas (temia que eles a tivessem seguindo), para me dizer que perguntas lhe haviam feito e o que ela havia respondido. Se por algum motivo me interrogassem, minhas respostas deveriam ser iguais as suas.

Era ainda uma jovem que mal conhecia o mundo. O interrogatório a havia perturbado e o medo, durante três dias, lhe movimentava as entranhas. Estava muito pálida e saía constantemente, durante nossa conversa, para ir ao banheiro – ao ponto de o ruído da água que enxia a descarga acompanhar nosso encontro.

Eu a conhecia faz algum tempo. Era inteligente, afiada, sabia perfeitamente controlar suas emoções e andava sempre tão impecavelmente vestida que seu traje, assim como seu comportamento, não permitia deixar a mostra a mínima parcela de nudez. Mas, de repente, o medo, como uma grande faca, o havia rasgado. Estava ali, diante de mim, aberta, como o tronco de uma vitela, pendurado por um gancho de açougue.

O barulho da água chegando a descarga do banheiro praticamente não parava e eu, de repente, tive vontade de violá-la. É isto o que digo: de violá-la, não de fazer amor com ela. Não queria sua ternura. Queria colocar brutalmente a mão sobre sua cara e, em um só instante, tomá-la inteira, com todas as suas contradições tão intoleravelmente excitantes: com seu traje impecável e com as suas entranhas em rebelião, com sua sensatez e com seu medo, com seu orgulho e com sua infelicidade. Tinha a impressão de que todas essas contradições continham em si sua essência: esse tesouro, essa pepita de ouro, esse diamante escondido nas profundidades. Queria possuí-la, em um segundo, tanto com sua merda como com sua alma inefável.

Mas via aqueles olhos que me olhavam fixamente, cheios de angústia (dois olhos angustiados em um rosto sensível) e quanto mais angustiados ficavam aqueles olhos, mais absurdo, estúpido, escandaloso, incomprensível e impossível se mostrava a realização de meu desejo.

Não por deslocado e injustificável aquele desejo era menos real. Não conseguia renegá-lo – e quando olho os retratos-trípticos de Francis Bacon, é como se me lembrasse daquele momento. O olhar do pintor pousa sobre o rosto como uma mão brutal, tentando apoderar-se de sua essência, desse diamante escondido nas profundidades. É certo que não temos certeza de que as profundidades escondem algo – mas, de qualquer maneira, em cada um de nós está esse gesto brutal, esse movimento da mão que vinca o rosto do outro, com a esperança de encontrar, nele ou por traz dele, algo que esteja escondido ali.] (Tradução nossa)

O texto que fora inicialmente publicado na Revista *L'Arc*, em 1977, mais tarde inspirara parte de *Le livre du rire et de l'oublié*, que traz em gene a questão da imagem que é retomada no *L'insoutenable légèreté de l'être* e, também, no *L'immortalité*²⁵, de maneira mais aprofundada, nas reflexões sobre a aparência *versus* essência. O 'eu' que narra no texto que inicia o prólogo fala de uma jovem que teria sido interrogada por causa de seu contato com um dissidente, na época em que este estava impedido de publicar em seu país devido a problemas políticos - história que teria ocorrido com o próprio escritor Milan Kundera²⁶. A jovem que antes se mostrava extremamente reservada, como a descreve o narrador, com seu traje tão impecável quanto seu comportamento, que não deixava à mostra nenhuma parcela de sua nudez, ao sentir-se coagida diante do interrogatório, com medo, acabara por sentir dor de barriga, a ponto de precisar ir muitas vezes ao banheiro durante a conversa.

O sofrimento que expõe o homem e o desnuda é uma situação humana muito explorada por Kundera, muitas vezes tratada de maneira irônica, a dor de barriga é sempre o resultado de um acontecimento do qual o personagem não tem controle. Podemos citar vários exemplos de seus romances. Na escrita kunderiana, essa é uma situação que, sem dúvida nenhuma, faz com que o homem perca suas máscaras e mostre o seu verdadeiro 'eu'. A situação do interrogatório (muito comum nos países que sofreram com o totalitarismo) deixa a jovem vulnerável e essa vulnerabilidade desperta nesse narrador a vontade de violá-la. Este afirma não querer sua ternura: "*Quería ponerle brutalmente la mano en la cara y, en un solo instante, tomarla entera, con todas sus contradicciones tan intolerablemente exitantes*" (1996, p.8)²⁷. Contudo, ao olhá-la nos olhos e perceber sua angústia, essa vontade de pronto se mostra absurda, estúpida, escandalosa, incompreensível e impossível.

A identificação de Kundera com o trabalho de Francis Bacon se dá na medida em que ele, na condição de pintor, parece conseguir colocar sobre o rosto do retratado

²⁵ A parte que abre o livro *L'immortalité* se intitula *Rosto*, e por si só já denota ao leitor que uma discussão sobre a imagem se seguirá. A imagem é um dos temas centrais do romance, o qual afirma que o homem nunca é o que pensa ser.

²⁶ Essa cena é importante para a narrativa como representação de uma situação que teria ocorrido com o próprio Kundera, o fato de estar impedido de trabalhar e escrever artigos de horóscopo que eram entregues a uma amiga, que os levava para publicação. Essa foi uma das formas encontradas por ele para ganhar dinheiro e sobreviver nos tempos difíceis da invasão. Esta cena possibilitou ao escritor uma reflexão sobre o ser.

²⁷ [Quería colocar brutalmente a mão sobre seu rosto e, em um só instante, toma-la inteira, com todas as suas contradições tão intoleravelmente excitantes] (Tradução nossa)

sua mão brutal, tirando do mais fundo de sua alma aquilo que ele tem de mais caro, de mais valioso, sua essência. O narrador kunderiano, em certo sentido, parece invejar o pintor por isso. Os retratos e autorretratos de Bacon contidos no livro se nos mostram chocantes e France Borel, no *Francis Bacon: las vísceras por rostro* (1996), confirma nossa impressão ao dizer que a figura na arte do pintor surge como uma explosão, que toma conta da tela e deixa de lado todas as formas definidas. Isso tudo para colocar em cheque as fronteiras entre vida e morte, nascimento e putrefação - condições humanas essenciais. O pincel do pintor é comparado à uma lâmina, que rasga o rosto do retratado para tirar de dentro aquilo que seria sua verdadeira face. Borel (1996) diz que o pintor desconstrói para construir e, com seu pincel umedecido em fluído orgânico, faz transparecer dos rostos suas vísceras, fazendo com que percam suas noções, suas dimensões, mostrando à flor da pele o que estava escondido lá dentro, internamente, tornando tudo em aparente caos. Mas seus autorretratos quase deformados, que deixam esse homem nu, ensanguentado, com suas carnes à mostra, ainda consegue manter aquilo que identifica a figura humana. E tal como Kundera, Bacon se mostra paradoxal.

Ambos, pintor e escritor, se nutrem da vida, mas a violam para tirar de suas entranhas a real essência, o que esta tem de melhor e mais significativo. Bacon explora seus retratos e autorretratos como figuração do humano e Kundera tem o humano na figura dos personagens que coloca em mundos criados, sujeitos às situações que determina para eles. Na narrativa kunderiana, as situações é que irão violar os personagens - ‘egos experimentais’ - e mostrá-los desnudos. Em Kundera, a partir dos escritos de *Le livre du rire et de l’oubli*, as vítimas são aqueles que sofreram com as guerras, as revoluções, os massacres, o que o aproxima das pinturas de Bacon, nas quais todos os protagonistas são torturados, vítimas de um ‘carrasco’ que quer fixá-los na história das artes. Assim como as vítimas dos grandes acontecimentos não receberam uma segunda chance (tal como a jovencinha a que se refere Kundera no prólogo, a qual diante de seu medo se expõe com sua dor de barriga e tantos outros personagens dos romances kunderianos), na pintura de Bacon, elas permaneceram com suas humanidades mais profundas expostas em seus sacrifícios. Cada quadro de Bacon retrata uma só pessoa, o indivíduo isolado consigo mesmo sem a interferência de outra humanidade que não a sua. Contudo, os retratos manifestam o dublo que há em cada homem, aquilo que está visível e o que está em seu interior. Cada qual se comportando de acordo com o lugar que ocupa.

Tanto na pintura de Bacon quanto na literatura de Milan Kundera, o mais importante é captar “ese algo siempre en proceso de cambio” (1996, p.197)²⁸, que mostra o homem como duplo, por sua incrível capacidade de adaptação às situações. Kundera, no prólogo (1996), diz que a “mão brutal” de Bacon pousa sobre o rosto do retratado para encontrar ali seu ‘eu’, isso porque segundo ele, na época (século XX) em que o pintor se encontrava, o ‘eu’ fatalmente não se mostrava e sua experiência pessoal tinha evidenciado,

[...] que los rostros son lamentablemente parecidos (incrementando aún más esa sensación la insensata avalancha demográfica), que se dejan confundir, que se diferencian el uno del outro por muy poca cosa, algo apenas perceptible, que, matematicamente, muchas veces no representa, em la disposición de las proporciones, sino unos milímetros de diferencia. (KUNDERA, Prólogo, 1996, p.10)²⁹

Enquanto sujeito histórico diante de uma vida que se prolonga, e, que por isso pode considerar sua vivência e experiência como parâmetro para pensar o mundo ao seu redor, Kundera afirma que tem condições de perceber que os homens agem imitando uns aos outros, com atitudes estatisticamente calculáveis, com opiniões manipuladas e, desta forma, o homem seria mais um elemento de uma massa do que um indivíduo. A variação presente no trabalho dos dois artistas ajuda na busca da essência de um fenômeno, pois para ambos esta é tida como a capacidade de fazer as coisas diferirem umas das outras, mas conservando em si um algo que lhes é comum. Em Kundera, esse algo comum é a ‘essência do ser’, em Bacon, é o ‘eu’ de um rosto. O ‘eu’ de Bacon é aquilo que permanece do retratado, apesar da distorção, que ainda o identifica, por isso a pintura dele inspira em Kundera (1996) uma reflexão: Até que ponto apesar da distorção de um rosto o indivíduo segue sendo ele mesmo? E quando é que um ‘eu’ deixa de ser um ‘eu’?³⁰

Kundera (1966) diz no prólogo que o pintor se encontrava em um tempo que pregava o fim de uma civilização e de suas ilusões, mas que não se vê em sua arte as

²⁸ [esse algo sempre em processo de mudança] (Tradução nossa)

²⁹ [que os rostos são lamentavelmente parecidos (aumentando ainda mais essa sensação a insensata avalanche demográfica), que se deixam confundir, que se diferenciam um do outro por muito pouca coisa, algo apenas perceptível, que, matematicamente, muitas vezes não representa, no arranjo das proporções, senão uns milímetros de diferença] (Tradução nossa)

³⁰ A reflexões sobre a imagem que se faziam presentes em seu livro *L’immortalité* (1990) escrito antes do *Bacon. Retratos y autorretratos* (1996), mas que como vimos, já estavam também presentes no *Le livre du rire et de l’oubli* (1979) e no *L’insoutenable légèreté de l’être* (1984).

guerras, as revoluções e seus fracassos, os massacres, a impostura democrática. De acordo com ele, isto demonstra que sua confrontação não era para com a sociedade, o estado ou a política, mas para com a materialidade fisiológica do homem.

Kundera finaliza o prólogo do livro de Bacon com a seguinte reflexão:

*? Qué nos queda una vez que hemos bajado hasta ahí?
El rostro;
el rostro que encierra “ese tesoro, esa pepita de oro, ese diamante oculto” que es el ‘yo’ infinitamente frágil, estremeciéndose en un cuerpo;
el rostro sobre el que fijo mi mirada con el fin de encontrar en él un a razón para vivir ese “accidente desprovisto de sentido” que es la vida. (KUNDERA, Prólogo, 1996, p. 18 - itálicos do autor)³¹*

O pintor não estava iludido quanto ao futuro do mundo e nem quanto ao da arte, ele demonstrava um olhar lúcido, e isso é o que Kundera admira em seu trabalho. Isso porque acredita que, quando percebe que está iludido o homem se percebe só, consigo mesmo, com seu corpo e a mercê dele, como a jovem de Praga. A pergunta que ele deixa é: O que resta depois que se acabam os sonhos sociais? Chegando à conclusão que fica apenas o corpo. E saber que o homem é apenas corpo trata-se de simples evidência, mas que é mascarada pela constatação de que pertencemos a uma coletividade, “*que nos ciega com sus sueños, sus excitaciones, sus proyectos, sus ilusiones, sus luchas, sus causas, sus religiones, sus ideologias, sus pasiones*” (1996, p.16-17)³².

Ao nos voltarmos para as pinturas de Bacon (1996), percebemos claramente que o retrato não pode evitar a referência, mas, de forma autoconsciente, a representação daquele que é retratado é altamente filtrada pelos pressupostos estéticos ou discursivos daquele que detém o pincel, acabando por mostrá-lo como um duplo. Na ficção literária, acontece o mesmo, pois também há o surgimento de um duplo, possibilitado pelo acontecimento estético. A autoficção evidencia o surgimento de uma duplicidade que tenta unir autobiografia e ficção e esse caráter duplo do escritor é que faz com que a ficção apareça como se fosse parte de sua vida.

³¹ [O que nos resta uma vez que tivermos caído?! O rosto;/ o rosto que traz em si “*esse tesouro, essa pepita de ouro, esse diamante oculto*” que é o ‘eu’/ infinitamente frágil, estremecendo-se em um corpo;/ o rosto sobre o qual fixo meu olhar com a intenção de encontrar nele uma razão para viver esse “*accidente desprovisto de sentido*” que é a vida.] (Tradução nossa)

³² [que nos cega com seus sonhos, suas excitações, seus projetos, suas ilusões, suas lutas, suas causas, suas religiões, suas ideologias, suas paixões] (Tradução nossa)

Nas artes visuais, a questão da referência se mostra mais clara, pois é possível se perceber um duplo afastamento em relação ao real, que, no caso do retrato, acontece no momento em que a imagem é fixada no quadro, mas também quando este se apresenta como *portrait* ou discurso, trazendo em si as marcas da individualidade. Como a escrita kunderiana é metaficcional, a questão da imagem também recai sobre a figura do escritor e de como ele se define a partir daquilo que sua arte propõe. No que se refere à identidade do ser estético que se representa na mudança do tempo e das circunstâncias no jogo literário, Gadamer (2005) diz que esta não é desagregada, pois, por sua simultaneidade, a ela acabam se juntando outras. O ser estético possui uma temporalidade essencial, mas sua presencialidade é a-temporal. Na continuidade é que a consciência estética compreende o tempo. A compreensão que distingue um tempo que é do que não é mais é um engôdo da experiência humana finita da arte, pois, enquanto jogo, nela está presente uma identidade, que mesmo sofrendo desfigurações se auto-configura constantemente. Por isso, o filósofo diz que não se pode afirmar que a identidade de uma obra de arte seja invariável, há que se fazer uma distinção estética.

Os conceitos de quadro e *portrait* definidos por Gadamer (2005) nos ajudam na compreensão do que ele chama de mudança de perspectiva estética. O primeiro conceito se refere ao “quadro de parede contemporâneo”, propriamente dito, “que não está fixado em lugar determinado e, cercado pela moldura, representa inteiramente a si mesmo, possibilitando assim uma justaposição arbitrária como se vê na galeria moderna” (p.194). Esse modelo de quadro, ao qual ele se refere, não mantém relação com a consciência estética, é o “decorativo”, sem relação com a estética da vivência. Tido dessa forma, o quadro não apresenta dependência da mediação, ele está destituído do que o liga à vida e especifica suas condições de acesso.

Para compreender o que distingue o quadro da cópia e ver como se dá a referência deste com seu mundo, Gadamer (2005) aborda a questão da representação e de seu caráter de autenticidade em relação ao mundo real. Como já dissemos, ele considera que “O mundo que aparece no jogo da representação não é uma cópia ao lado do mundo real, mas é esse mundo mesmo na excelência de seu ser” (p.197). Por isso, diferente de uma reprodução de uma peça de teatro feita no palco, que manteria sua originalidade, a reprodução nas artes plásticas gera dúvida quanto à sua autenticidade. Isto porque a reprodução do quadro se mostraria como “um ser de menor categoria”. Contudo, Gadamer diz que a cópia quer ser vista na perspectiva daquilo à que se refere

e se anulando a si mesma, em sua realidade autônoma, tem uma função independente: “Sua verdadeira função porém não se encontra na reflexão sobre a comparação e a distinção, mas em remeter para o copiado em virtude de sua semelhança com ele” (2005, p.199). Pensado dessa forma, a referência é colocada na própria imagem e assim o quadro apresentaria uma relação incontestável com o mundo.

Há, ainda, segundo Gadamer (2005) uma inseparabilidade ontológica do quadro em relação ao que é representado, sendo que a distinção estética é o que o define. No momento da representação esta faz com que ele se distinga daquilo ou daquele que representa, pois sua intenção não é mostrar o quanto a cópia se parece com o real, mas tornar válida e autônoma³³ a reprodução, o que positivamente o mostra como imagem. Este é para Gadamer o processo artístico³⁴ da imagem, que consegue tirar, na reprodução, algo do reproduzido que não é notado em uma primeira olhada.

A arte é um processo ontológico, por isso não pode ser tida apenas como consciência estética, porque ontologicamente ela pode se mostrar plena de sentido. Nessa perspectiva, o *portrait* seria o quadro que tem preocupação em deixar ver uma relação com o real. O conceito do *portrait* é formado pela própria consciência estética e, com ele, Gadamer (2005) exemplifica o caráter de *ocasionalidade* que algumas artes reivindicam, dentre elas, a nosso ver, o romance: “Ocasionalidade quer dizer que o significado continua se determinado, quanto ao conteúdo, a partir da ocasião em que ele é pensado, de maneira que contém mais do que conteria sem essa ocasião” (p.206). A partir dessa definição de ocasionalidade, o *portrait* pode ser comparado aos romances que, em suas narrativas, apresentam referências conhecidas, fazendo com que o leitor busque pelo original que está por traz dessa referência. Gadamer afirma que, nesta alusão, se mostra importante saber se o leitor deve se subordinar a compreender que, por traz de uma obra, se esconde uma intenção da consciência estética ou se isso somente demonstra uma necessidade de ter que se debruçar sobre textos históricos para compreender seu sentido. Diz ele que “Um *portrait* quer ser entendido como *portrait*, mesmo quando a referência ao original fica quase sufocada pelo próprio conteúdo

³³ A autonomia é entendida por Gadamer (2005) como a capacidade da obra de diferir do representado, processo ontológico que contribui para perfazer a categoria ontológica do representado. Neste processo, “a representação experimenta por assim dizer um crescimento do ser. O conteúdo próprio da imagem é determinado ontologicamente como emanação do original” (2005, p.201).

³⁴ Gadamer (2005) se refere às técnicas artísticas, mas faz uma ressalva de que mesmo as técnicas mecânicas da imagem, na modernidade, podem fazer ressaltar do representado algo que não havia sido notado em um primeiro momento.

figurativo da imagem” (2005, p.207). Contudo, na ocasionalidade gadameriana, a busca da referência deve acontecer somente se houver uma pretensão de sentido, sendo o mais importante reconhecer que o significado de uma obra se encontra na própria obra.

Ao pintar um retrato, Gadamer (2005) afirma que o pintor precisa fazer seu modelo desaparecer, assim este deve se comportar como se fosse um boneco, para não fazer representar a si mesmo, pois, caso contrário, o sentido da obra de arte não estaria nela mesma no que pode ser observado nela e concluído a partir dela. Como a ocasionalidade faz parte da pretensão da própria obra de arte, o *portrait*, pensado dessa forma, não se encaixaria em uma estética ontológica, pois conteria em si a relação com o original ao qual se refere. Este representaria “a individualidade do retratado” (2005, p.206), por isso, ao observá-lo, seríamos instigados a buscar nele o original, o que também aconteceria com algumas obras da literatura. Quando o retratado não é reconhecido no quadro, é que este pode ser tido como um *portrait*, demonstrando haver neste o caráter ocasional, “um reflexo subjetivo da relação ontológica” (p.209), que demonstra que a obra de arte, por sua ligação com o que representa, o enriquece, porque representa sua própria essência.

Mesmo a determinação única pela qual se realiza, nesse sentido preciso, um momento ocasional na obra de arte ganha no ser da obra de arte uma participação na universalidade, que a torna capaz de uma nova realização – de maneira que a singularidade de sua referência ocasional torna-se implícita, mas a referência que se tornou implícita na própria obra permanece presente e atuante. Nesse sentido, também o *portrait* torna-se independente da singularidade de sua referência ao original e, mesmo assim, contém-no em si mesmo precisamente enquanto o supera. (GADAMER, 2005, p.210)

O *portrait*, ao mesmo tempo em que é quadro e representa, é também imagem que adquire um sentido pessoal, pois representa uma individualidade por sua relação com o mundo vivencial. Aquele que representa acaba por representar a si mesmo quando coloca no quadro sua subjetividade. Gadamer (2005) diz que “A imagem não é mais simples imagem ou cópia, mas pertence à atualidade ou memória presente do representado” (p.211). O representado revela uma idealização. A intenção é de reconhecimento, de lembrança, mas sem desconsiderar sua atualidade potencial. Uma imagem é sempre manifestação daquilo que representa, mas deve se levar em consideração seu status ontológico, pois “mesmo uma consciência estética que tenha se tornado autônoma não pode negar que a arte é mais que aquilo que ela mesma quer

admitir' (GADAMER, 2005, p.214). Assim podemos depreender que, a partir do momento em que o retratado é fixado no quadro, não existe mais a presença, não existe verdade externa que possa ser comprovada, mas o que sobressai é a natureza discursiva de todas as referências que este contém, pois:

O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura (...). Ele é o principal veículo do texto com o "mundo", um veículo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior "real". (HUTCHEON, 1991, p.158)

Assim, podemos dizer que a identidade estética é um construto, apresentada no romance em sua relação com o mundo real, mas esta relação se dá por intermédio discursivo, o que significa dizer que só conhecemos o mundo por meio de narrativas (passadas e presentes) que falam dele. Isso acontece porque, antes de nós, já existiam os textos e estes falam de um mundo que passa de geração para geração e, sendo a memória falível e as coisas reais perecíveis, só por meio de registros, é que este mundo pode ser retomado ou requerido. Isso justifica o fato de Milan Kundera afirmar que o escritor deve ser conhecido por meio de seu texto, pois o que está fora dele não tem importância, aquilo que ele é o texto diz.

PARTE II - O NARRADOR DE MEMÓRIAS E O JOGO

2.1 Narrador-autor-personagem

Na modernidade, houve uma mudança na maneira de se compreender a arte, que deixa de ser considerada apenas como consciência estética para assumir novos direcionamentos. A partir dos retratos de Bacon, tomamos o "retrato" como uma metáfora que nos possibilita uma reflexão sobre a arte literária, a partir das questões de originalidade e referência na obra de arte, e nos serve para pensar a questão do narrador no romance kunderiano, que, enquanto representação, é constituído na relação inegável entre memória e identidade. Com base nos autores tratados na primeira parte desta pesquisa, podemos inferir que, de fato, a memória está na base do conhecimento que o ser humano tem do mundo, o que nos possibilita afirmar que este é constituído de memórias, que guardam suas crenças, costumes, vivências, experiências, histórias, leituras e, conseqüentemente, que essas interferem na maneira de representar esse

mundo na literatura. Partindo dessa afirmação e nos referindo à ficção romanesca, não há como falar do papel da memória na obra do escritor Milan Kundera, considerando o romance como um jogo, sem focar na figura do narrador. Isto porque, no espaço da ficção, é ele o responsável por direcionar o jogo-romance.

No momento da criação romanesca, o escritor representa o mundo real quando elabora suas percepções e, ao deixar que seu pensamento sobressaia na narrativa, o narrador se mostra como parte do discurso, pois ele mesmo se constrói a partir dos recursos que o autor utiliza não deixando de ser um “ser” criado pelo escritor para que ele mesmo possa se expressar. Fernandes³⁵ (1996) coloca que, do ponto de vista da estilística, metonímico ou metafórico, o autor pode se expressar por meio do narrador, assumindo diferentes posições na narrativa (pontos de vista e distância) e em relação ao saber (consciência). Sendo assim, a visão que ele transmitirá não será a da realidade, mas a que é permitida se ter ao se olhar através de uma “janela envidraçada”, o que indica que há entre aquilo que é visto e a realidade como que um “muro”, sendo que “O muro da narração é o narrador” (FERNANDES, 1996, p.32) porque somente ele tem acesso ao que está do outro lado e tem condições de contar.

O narrador é um dos elementos imprescindíveis em um texto literário ou romanesco e, por sua característica de ser ficcional, pode mostrar-se também como o mais complexo. Fernandes (1996, p.20) afirma que “difícil é saber se o narrador determina a forma ou a forma determina o narrador” porque, sendo ele o núcleo central do romance, dá lugar à sua “gênese”. Adorno, no texto *Posição do narrador no romance contemporâneo* (1974), também frisou a importância do narrador no que diz respeito à forma do texto literário.

Em *Elementos para uma Epistemologia do Romance*, Barroso (2003) afirma que para se analisar uma obra, a partir da Epistemologia do Romance, é necessário verificar que elemento caracterizaria seu “fundamento primeiro”, para descobrir como este se configura, fazendo-o dialogar com a História da Literatura em que está inserido. Nesse sentido, o narrador kunderiano é um exemplo típico de narrador que surgiu no período de transição entre a modernidade e a pós-modernidade: perturbadoramente múltiplo

³⁵ Ronaldo Costa Fernandes é autor de *O narrador do romance* (1996), e também dos livros de poesia *Terratreme* (1998), *Andarilho* (2000) e *Eterno Passageiro* (2004) e do romance *O viúvo* (2005). Ele se mostra um teórico interessante para nossa pesquisa porque assim como Milan Kundera, também é crítico e ficcionista ao mesmo tempo. O fato de além de falar, refletir e pesquisar sobre literatura, ele a praticar, seria, do ponto de vista kunderiano, o que atribuiria maior fidelidade aos seus escritos.

(HUTCHEON, 1991). No que diz respeito à narração, Barroso confirma haver uma clara diferença entre a função do autor e do narrador, partindo a construção do romance da escolha desse primeiro em como quer narrá-lo. A escolha em como narrar e/ou como será o narrador do romance, segundo ele, é subjetiva, mas, na adoção de um critério ou falta deste, já instaura o romance como criação estética. Nessa perspectiva, o narrador literário é primeiramente estético, mas também pode articular suas reflexões, que se seguem à essa escolha e, uma vez iniciada a narrativa, esta não deve ser mudada, correndo risco de tornar o texto incompreensível, o que não contribuiria para com a sua credibilidade.

A maneira como Kundera articula o narrador em seus romances é confirmadamente consciente e intencional. Pensado como recurso epistemológico, o narrador se perfaz em um “elemento inaugural”, que, assumindo as várias posições, determina os rumos do romance até a sua finalização. Desde o início de seu processo criativo, Kundera vem testando várias possibilidades narrativas na busca de uma melhor posição para o seu narrador, que sempre se alterna entre primeira e terceira pessoa. Em *Risibles amours (1963-1968)*, um de seus primeiros trabalhos, temos sete contos com a presença de narradores em primeira e terceira pessoa. Em *La plaisanterie (1967)*, a narrativa é apresentada a partir da visão de quatro personagens diferentes e esses quatro narradores-personagens se alternam na exposição dos fatos, com narrativa em primeira pessoa, que apresenta uma visão objetivada da situação, por esses estarem diretamente relacionados na história, por meio de um personagem comum que eles conhecem e que convive com todos: Ludvik. Esse é o único livro em que não há um narrador que não esteja também atuando como personagem da história que conta. No romance *La vie est ailleurs (1970)*, a vida de Jaromil é contada por um narrador em terceira pessoa, que faz questão de reafirmar que o verdadeiro sentido da vida está na arte. E em *La valse aux adieux (1976)*, a narrativa também em terceira pessoa se passa em cinco dias, escrita em cinco partes, que fogem ao padrão do número sete, adotado em todos os outros livros.

Na maioria dos romances kunderianos, os narradores são oniscientes, sendo essa uma característica que vai se desenvolver e ampliar nos romances a partir da segunda fase. Em o *Le livre du rire et de l'oubli*, *L'insoutenable légèreté de l'être* e *L'immortalité* é essa onisciência que permite ao narrador transitar com maestria entre os dois tipos de narração (em primeira e terceira pessoas), assim, quanto mais ele exerce seu poder onisciente, mais se aproxima do autor, fórmula que continua a ser aplicada em

seus livros posteriores: *La lenteur* (1995), *L'identité* (1997), *L'ignorance* (2003) e o *La fête de l'insignifiance* (2014). A proximidade entre escritor e narrador é uma das grandes questões narratológicas a ser pensada quando nos propomos a investigar a memória no jogo da criação literária kunderiana.

Desde seus textos iniciais, Kundera já apresentava um narrador consciente, que expunha seus pontos de vista e suas opiniões sobre os personagens, mas observamos que sua postura se modifica ao longo do tempo, se mostrando mais claramente a partir de *Le livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) e *L'immortalité* (1990), nos quais ele se mostra mais questionador e reflexivo, características que lhe permitem comportar-se como um filósofo. Esse comportamento do narrador kunderiano é ressaltado por Barroso em seu texto *A voz filosófica do narrador kunderiano* (2008), no qual ele afirma que “Para essa voz, filosofar é uma forma de constatar, pela observação das personagens, a existência de imensos paradoxos em nossas vidas”. A nosso ver, essa transformação significativa do narrador pode ter uma de suas explicações no fato de Kundera fazer maior uso da intertextualidade em seus romances de segunda fase, o que oferece a esse narrador mais materiais para discussão, fazendo-o ganhar maior complexidade, mas também por causa de um amadurecimento do escritor – tanto pessoal como profissional –, influenciado pelas mudanças em sua vida. Como já dissemos, em 1978, um ano antes de publicar *Le livre du rire et de l'oubli*, Kundera já havia deixado a Tchecoslováquia, seu país natal, que se encontrava sobre o jugo de um regime repressor e proibia as manifestações pessoais. Ele havia ido para a França, local no qual, acreditamos, ele possa ter se sentido mais livre para afirmar suas convicções. Essa liberdade é característica importante do discurso kunderiano da segunda fase e é presenciada na narrativa por meio da figura do narrador, bem como de alguns personagens.

No romance *L'immortalité*, nosso objeto principal de análise, em nível formal, a articulação entre primeira e terceira pessoa acontece porque Kundera delega para seu narrador várias funções. Ao narrar em terceira pessoa, ele consegue o equilíbrio entre a expressão de sua subjetividade e as descrições que faz das situações, acontecimentos e conflitos que se passam no mundo exterior. Este tipo de narração permite que ele se coloque à distância, em um tempo em que pode olhar objetivamente, de fora, o que acontece aos outros personagens e falar como observador, refletindo a partir das ações deles. Ele pode expor aos leitores suas opiniões sobre questões da história, incitando-os

a dividir suas opiniões sobre a revolução comunista, por exemplo, o que não acontece apenas com fatos históricos, mas compreende também suas considerações realizadas enquanto crítico literário. Ao analisar aquilo que observa, esse narrador reparte com os leitores o que vê, fornecendo seu ponto de vista. Ao fazer isso, esse narrador se mostra mais racional e menos emocional, não sendo por acaso seu aparecimento como um personagem intruso, que age como um Deus, que ao demonstrar conhecer todos os pontos da narrativa, interfere de modo direto no entendimento desta.

Quando narra em primeira pessoa, o narrador é marcado por elementos autobiográficos do autor, como pode ser observado no trecho da segunda parte do romance *L'immortalité*, em que ele diz: “*Petit garçon, j’allais en balade le dimanche dans un village morave*” (2011, v.II, p.42)³⁶, parecendo estar narrando um fato que está para além da narrativa e que faz parte de suas lembranças. Isso é justificado por Fernandes (1996), quando ele diz que todo romance que narra em primeira pessoa apresenta um “auto-retrato”, pois, sendo o autor contemporâneo ao tempo que narra, não conseguiria ficar indiferente. Acreditamos que, em sua narrativa, Kundera faz uso da primeira pessoa, em alguns momentos, por ser essa posição a que mais representa a modernidade, a qual tem o narrador como um “ser” problemático, que traz em si as marcas de ser testemunha de seu tempo. De certa forma, o que é narrado passa pelo crivo do narrador, o qual “em primeira pessoa está sempre falando de um mundo de dentro ainda que apresente um mundo exterior” (FERNANDES, 1996, p.107).

A nosso ver, a realidade prévia fundante que se opõe à dicotomia ele/eu é a da máscara, *persona*, que todo autor faz uso à medida que se coloca a narrar. A máscara viabiliza um disfarce que atualiza a fala do autor, quer ele se disfarce de narrador onisciente, quer ele se estreite, atendo-se à ótica de um eu que narra a partir daquilo que se lembra. O certo é que os dois enfoques narrativos filtram os processos psíquicos e ideológicos do autor. Dal Farra (1978), ao estudar o narrador da obra de Virgílio, Ferreira afirma que:

O narrador, às instâncias do autor implícito, pode abandonar temporariamente o foco adotado, o que em suma significa que qualquer classificação é sempre inexata. Deste modo, todos os exemplos de utilização de tal ponto de vista em determinado romance,

³⁶ [“Quando eu era menino, aos domingos ia passear numa cidade da Morávia (...)”] (KUNDERA, 2015, p.60)

novela ou conto, são arbitrários, no sentido de que representam, dentro da obra, somente uma maior constância. (p.12)

As palavras da pesquisadora indicam que há um caráter precário na relação autor e narrador, atributo de toda tentativa de classificação, pois esta vai depender do grau de consciência ficcional e necessidade de distanciamento e proximidade esperado pelo autor, que cada forma de narrar propicia. O autor é consciente de que, mesmo que em primeira pessoa, o narrador é apenas uma de suas possíveis variantes, uma de suas possíveis máscaras. Portanto, ele pode fazer uso tanto de uma quanto da outra pessoa para narrar, mostrando haver duas opções de disfarce, duas formas de manipulação da máscara. Assim uma decisão em fazer uso de uma ou outra pessoa narrativa não acontece por predileção, mas antes por uma restrição que uma ou outra possa exigir (DAL FARRA, 1978, p.33). Dal Farra propõe que o narrador, sendo criação, não deixa de ser uma máscara do autor, de quem tira proveito para assegurar a qualidade de seu romance.

No *L'immortalité*, apesar de assumir as diferentes funções, o narrador se coloca muito próximo ao autor, como já dissemos, e talvez isto aconteça porque Kundera tem o romance como espaço de realização. Neste romance o disfarce do autor tem função ambígua, pois da mesma forma que não quer ser reconhecido e se mascara, usa a máscara de si mesmo, a ponto de nomear seu narrador com seu próprio nome. Assim, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que demonstra que no espaço do romance o escritor deixa de ser ele mesmo, Kundera parece dizer que, no espaço ficcional, o escritor não consegue se desvencilhar totalmente de sua bagagem de conhecimentos. Ele pode se mascarar e se mostrar como outro, mas aquele que escreve, deixa, em certo sentido, transparecer um pouco de si. Por isso, ao falar da auto-representação no jogo, não é estranho o fato de Gadamer (2005) afirmar que embora pareça que o jogador (entendido por nós como escritor) nega sua aparência com o narrador, ele está guardando para si essa continuidade, sonegada apenas aos outros: aos leitores.

Narrador e autor nos romances kunderianos são funções diferentes, mas se mostram uma só, na intenção de possibilitar uma reflexão sobre o problema do 'narrador-autoral', que mostra uma ambiguidade e que gera dúvidas quanto a saber se a onisciência é uma particularidade do narrador ou se esta faz parte da natureza do autor, tamanha é a conformidade entre as duas funções. A onisciência oferece ao narrador o

poder de se colocar tão próximo ao autor, a ponto de não deixar visível ao leitor se se trata de proximidade ou contiguidade. Por isso, no romance *L'immortalité*, o narrador é nomeado³⁷ pela primeira vez no romance kunderiano e, jogando como personagem fictício do autor, deixa para o leitor a difícil tarefa de reconhecer seu status. Um exemplo disso que estamos falando acontece na terceira parte do livro, quando o personagem Avenarius³⁸, amigo do narrador-autor-personagem, atravessa o submundo de Paris e, chegando a um bistrô, é recebido pelo dono que lhe diz:

“M. Kundera sera en retard. Voilà le livre qu’il a laissé pour vous distraire en l’attendant”, et il lui tendit mon roman La vie est ailleurs, dans l’édition bon marché qui s’appelle Folio.” (2011, v.II, p.131-132)³⁹

Nessa passagem fica claro que o amigo do personagem Avenarius se chama Kundera e o pronome possessivo “meu” já instaura um conflito que deixa o leitor intrigado até que tudo se esclarece quando ele se dá conta de que o livro deixado no bistrô é de autoria do escritor Milan Kundera, no âmbito da realidade. Ao nomear seu narrador com seu próprio nome, Kundera poderia estar firmando com o leitor um “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2014), pois estaria assumindo aquilo que escreve, mesmo isso não sendo atestado pelo narrador em nenhum momento da narrativa. A dimensão autobiográfica do narrador faz com que os leitores acreditem que não é outro que não o próprio Kundera que fala em seu romance, contudo, essa afirmação não passa de um engodo, uma ironia para tirar o leitor de seu lugar comum e fazê-lo refletir justamente sobre o papel do narrador no texto literário. Ao contrário da ficção literária, a autobiografia, como nos termos propostos por Lejeune (2014), pressuporia um pacto

³⁷ No livro *La lenteur*, posterior direto do *L'immortalité*, o narrador também é nomeado, sendo chamado pela personagem Vera de “Milanku”, que em tcheco é diminutivo de “Milan”, Milanzinho. Vera é o prenome da esposa de Milan Kundera.

³⁸ Desde a primeira parte do livro *L'immortalité*, o narrador apresenta o personagem Avenarius, definido por Chvatik (1995) como o “*plus capricieux*” [mais caprichoso] do romance, que é seu interlocutor. Esse personagem, mesmo sendo criação, está apoiado na ‘quase realidade’ para discutir com o autor os rumos da narrativa. Ele é importante por que estabelece um diálogo com o narrador e, ao longo da narrativa, ajuda a estabelecer os espaços que este precisa para falar sobre a construção do romance.

³⁹ [“- O sr. Kundera está atrasado. Aqui está o livro que ele deixou para distraí-lo enquanto espera, e entregou-lhe meu livro *A vida está em outro lugar*, na edição barata que se chama fólio”] (KUNDERA, 2015, p.180). Nesta passagem do romance *L'immortalité*, podemos traduzir os termo “*bon marché*”, da edição francesa, de 2011, por “edição popular”, ao invés de “edição barata”, como o fizeram as tradutoras de Milan Kundera, Teresa Bulhões da Fonseca e Anna Lucia Moojen de Andrada, na edição de 2015, da editora Companhia das Letras. Nossa intenção é tirar a impressão de que o narrador-autor-personagem estivesse, em algum sentido, menosprezando o romance o *La vie est ailleurs*, que teria deixado para o seu interlocutor no espaço ficcional.

com a verdade, que ao instaurar o problema da identidade⁴⁰, sendo este centralizado pelas confissões, demandaria que estas fossem assinadas para serem consideradas válidas. Contudo, devemos ter em mente que Kundera não cansa de afirmar que o romance não tem compromisso com a verdade.

A identificação do narrador mascarado, que se apresenta como o autor Kundera, também se mostra em outras vezes em que este retoma seus outros livros, no decorrer da narrativa do *L'immortalité*, como na sétima e última partes, na qual há um encontro entre os personagens: Kundera, Paulo e Avenarius. Este último pergunta a Paulo se ele conhece os romances do seu amigo, acrescentando: “*La vie est ailleurs! Il faut lire ça! Ma femme prétend que c'est excelente!*” (2011, v.II, p.274)⁴¹, momento irônico em que o narrador-autor-personagem demonstra certa tristeza ao constatar que o amigo nunca havia lido seus livros e que, na verdade, ele os pedia emprestados na intenção de que sua esposa pudesse lê-los quando estivesse com insônia. Segundo Chvatik (1995), tem dupla função na narrativa essa identificação do narrador com o autor por meio dos outros livros escritos por Kundera, na qual a primeira afirmaria o caráter ficcional do narrador e a segunda proporcionaria um retorno ao passado dele, que narra a partir de uma visão que estabelece comparação entre o narrador-autoral que é possível encontrar em cada livro, podendo-se perceber que há uma diferença entre aquele que escreve o romance *L'immortalité* e aquele que escreveu *La vie est ailleurs*.

O fato de o escritor escolher um de seus livros (reais) para deixar a seu interlocutor (ficcional) não é aleatório. Ele escolhe um de seus livros que têm como contexto Paris, no período da modernidade, que fora escrito e publicado quando ele ainda morava em Praga e por isso sua percepção ainda não havia sido influenciada pelo ambiente parisiense. Esse fato, talvez, demonstrasse que o escritor tem consciência de que quanto mais o tempo se afasta, mais ele consegue distanciamento para falar.

Além de trazer para o *L'immortalité* o nome de seus romances anteriores, Kundera também brinca com o título desse romance. Na quinta parte, o personagem Avenarius pergunta ao narrador-autor-personagem qual será o título do romance que ele está escrevendo e aquele lhe responde que será *L'insoutenable légèreté de l'être*. Ao

⁴⁰ Philippe Lejeune publicou um livro composto com artigos escritos após o *Pacto Autobiográfico*, em 1980, intitulado de *Je est un autre* [Eu é um outro], com a intenção de “reintroduzir a ideia de *jeu* [jogo] que está fatalmente ligada a ideia de identidade” (LEJEUNE, 2014, p.65).

⁴¹ [“A vida está em outro lugar! É preciso lê-lo!! Minha mulher disse que é excelente!!”] (KUNDERA, 2015, p.392)

dizer que este título já teria sido utilizado em outra obra, Avenarius escuta de seu interlocutor que ele o havia colocado no outro livro equivocadamente, uma vez que o título ficaria melhor no romance que estava escrevendo naquele momento. Concordamos com Chvatik (2005) de que há nesta passagem uma ironia do autor sobre si mesmo e sobre seu trabalho. A fala do narrador-autor-personagem tem a intenção de mostrar ao leitor que, em algum sentido, o livro *L'insoutenable légèreté de l'être* se aproxima do livro *L'immortalité*, a ponto de ele cogitar a hipótese de ambos receberem um mesmo título. Esse tipo de identificação do narrador com o autor por meio de suas obras também tem a função de mostrar que nas ficções e nos escritos sobre a arte não há ruptura, mas uma continuidade (TADIÉ, 1990).

A possibilidade de se atribuir um mesmo título a dois romances diferentes de Kundera talvez se deva ao fato de ambos explorarem em suas narrativas os mesmos temas. Por isso os dois livros que antecederam o *L'immortalité*: o *Le livre du rire et du oubli* e *L'insoutenable légèreté de l'être* poderiam ser considerados uma trilogia, a exemplo de *Os sonâmbulos*, de Hermann Broch. Ao apresentar suas *Notes inspirées par "Les somnambules"*⁴², em seu livro de ensaio *L'art du roman* (2011, v.II, p.274), Kundera diz que os três livros que compõem a trilogia de Broch não estão ligados casualmente, mas que cada um contém seus personagens e é estruturado individualmente. E, apesar de alguns personagens, tal como Pasenow, o protagonista do primeiro romance e Esch, protagonista do segundo, aparecerem no terceiro romance e, Bertrand, personagem do primeiro romance, aparecer no segundo e no terceiro romance, a unidade do conjunto se daria pela continuidade do mesmo tema, no caso do livro desse autor, "*(celui de l'homme confronté au processus de dégradation des valeurs)*" (2011, v.II, p.668-669)⁴³.

Na narrativa kunderiana, o narrador também se articula em relação à temática dos romances. Como ele é onisciente e os personagens são ignorantes porque têm como a causa de seus erros o fato de estarem presos à uma cegueira que os impede de ver a verdade da situação em que se encontram, a estratégia principal do autor é a de apresentar o narrador como sendo superior a eles. Ele se apresenta como um Deus que dirige o mundo ficcional e tem a função de mostrar o quanto os personagens estão sem razão e distantes da verdade. O mundo de que fala Kundera em seus romances é relativo

⁴² ["Anotações inspiradas por *Os sonâmbulos*"] (KUNDERA, 1988)

⁴³ ["(o do homem confrontado com o processo de degradação dos valores)"] (KUNDERA, 1988, p.47-48)

e não pode ser apreendido pela subjetividade humana assumida por seus personagens. Isso nos remete ao discurso proferido por ele quando do recebimento de um prêmio em Jerusalém, no qual ele diz que, quando o homem pensa, Deus ri, porque a verdade lhe escapa. Neste discurso contido, ao final do *L'art du roman* (2011, v.II, p.739-744), Kundera apresenta uma de suas reflexões mais importantes, a de que no esforço de apreender a verdade, o homem se mostra ignorante de sua miséria fundamental e risível, pois ele nunca é o que pensa ser. O homem não percebe que não consegue alcançar a verdade de seu próprio ser.

2.1.1 Narrador Intruso

No artigo *A voz filosófica do narrador kunderiano* (2008), Barroso afirma que, no romance kunderiano, o narrador é triádico e pelas três posturas que assume, autor-narrador-personagem, é imprescindível para o andamento da narrativa, que acaba por ter seu significado atribuído por meio dele. À função de narrador-autoral (incontestável) é agregada uma terceira função, a de personagem, pois estando o romance situado no presente e o narrador-autoral falando de si como personagem que age naquele instante, seriam dois narradores agindo dialeticamente, “porque quando o personagem pensa, é o narrador refletindo” (FERNANDES, 1996, p.108) e, assim, este passa a desempenhar duas atitudes complementares na narrativa: a de narrar e a de agir.

Um exemplo bastante esclarecedor do tipo de narrador onisciente intruso kunderiano pode ser encontrado ao final do capítulo 3, da primeira parte, do livro *L'immortalité*. Nesta passagem, o narrador-autor-personagem aparece como se tivesse surgido apenas na imaginação da personagem Agnès, para fazer uma visita a ela e a seu marido Paulo: “à la maison, elle reçoit avec Paul la visite d'un inconnu.” (2011, v.II, p.14)⁴⁴. Ela o recebe como se recebesse, em sua vida, a visita de nosso escritor, que entra em sua casa e se senta em sua poltrona, de frente para eles, com a intenção de conhecê-los melhor (a cada página do romance que escreve). Essa passagem é retomada no capítulo 9, ainda da primeira parte, e fala da presença do desconhecido, frisando que ele “sait tout à leur sujet mais ignore ce qu'est la tour Eiffel.” (2011, v.II, p.38)⁴⁵. A

⁴⁴ [“em casa, ela e Paul recebem a visita de um desconhecido”] (KUNDERA, 2015, p.21)

⁴⁵ [“que sabe tudo sobre eles mas não sabe o que é a torre Eiffel”] (KUNDERA, 2015, p.52)

mensagem do autor é a de que ele conhece o ser humano nos quais Agnès e seus outros personagens são inspirados, mas, humildemente, reconhece sua falta de conhecimento sobre esse novo mundo que se apresenta a seus olhos, a partir do qual ele se põe a narrar e chama de “Terra”, uma representação da Paris da modernidade.

O visitante vem de outro planeta, um lugar que está fora da narrativa, mas que ocupa posição importante no universo. “*C’est mieux là-bas?*” (2011, v.II, p.38)⁴⁶ pergunta a personagem Agnès. E a visita julga que ela já sabe a resposta, uma vez que seu mundo é cópia do outro. Ela quer saber se os que vivem na Terra têm rostos e o visitante lhe responde que lá cada um se diferencia por sua própria obra, cada qual se inventa a si mesmo. Ela gostaria de falar com o visitante a sós, pois conhecia as razões de sua visita e ele sabia disto.

Ao invadir a vida da personagem Agnès e de seu marido Paulo, o visitante se transfigurara em Deus e, se colocando na posição de criador⁴⁷ e dono de suas criaturas, que tem nas mãos o poder de direcionar suas vidas, demonstra querer conhecer as intenções dela para, assim, dar continuidade à sua narrativa. Ele queria saber se ela e Paulo, em uma próxima vida, gostariam de permanecer juntos. Nesse momento, o casamento do dois é posto à prova e o narrador intruso deixa claro que há necessidade de diferenciar os conceitos de fidelidade e amor. Ambos vivem há 20 anos a ilusão do amor, mas no instante em que é chamada a rever sua vida, liberta para dizer o que realmente pensa, Agnès diz o que sente do “fundo do coração”: preferia que ela e Paulo não se reencontrassem em outra vida. Esta afirmação faz com que a ilusão do amor caía por terra.

Nessa primeira parte, o narrador-autor-personagem demonstra a intenção de descobrir que tipo de sentimento Agnès tem para com Paulo, pois ele sabe que ela não o ama. Por isso, quando Paulo havia dito à Agnès (no início da primeira parte do livro) que o rosto de quem se ama é diferente, ela apenas havia sorrido. E ele, lhe pedindo que não sorrisse, afirmou que “*Quando on aime quelqu’un, on aime son visage et on le rend ainsi totalement différent des autres*” (2011, v.II, p.31)⁴⁸. Nesse momento, na tentativa

⁴⁶ [“Lá é melhor?”] (KUNDERA, 2015, p.52)

⁴⁷ No *L’insoutenable légèreté d’être*, o narrador demonstra seu potencial de criador quando fala da criação de seus personagens, como egos experimentais, nascidos de alguma frase que evoca ou de uma situação chave.

⁴⁸ [“Quando amamos alguém, amamos seu rosto, e assim o tornamos totalmente diferente dos outros”] (KUNDERA, 2015, p.42)

de arrumar uma defesa, Agnès acusa Paulo de conhecer seu rosto, mas não seu ‘eu’. O visitante diz que nos olhos de Paulo ela vê o amor, ela sabe que ele a ama profundamente e isso lhe causava pena, lhe dava tristeza e vontade de chorar. Agnès acredita que não pertence ao mundo que se impôs com a modernidade, porque se sente diferente das outras pessoas por acreditar não ter nada em comum com elas.

A personagem Agnès é apresentada como uma das mais sensíveis às mudanças e transformações que estão ocorrendo em fins da modernidade. No capítulo 5 da primeira parte, vemos o quanto essas mudanças interferem diretamente em seu comportamento. O narrador-autor-personagem conta que, ao caminhar pelas ruas de Paris, na intenção de encontrar um lugar para comer, Agnès acaba por perceber que em lugar das acolhedoras tabernas bretãs, com suas panquecas com calda de cidra, encontram-se as modernas lanchonetes, com suas comidas rápidas. Por entre as vidraças dos restaurantes, ela vê as toalhas engorduradas, as pessoas com o dedo na boca e a enorme quantidade de bocas abertas. Ela também repara nas pessoas que se amontoavam nas mesas, tão próximas umas às outras a ponto de engolir a transpiração dos vizinhos. Esta situação desagradável faz com que o narrador-autor-personagem diga que *“La vague de laideur frappa Agnès au visage, la vague de laideur visuelle, olfactive, gustative.”* (2011, v.II, p.20)⁴⁹. A feiura que atinge Agnès é a mesma que atingiu Emma Bovary, antes de seu suicídio no romance de Flaubert. A palavra “feia”, em Kundera, não pode ser substituída por termos como “horrível” ou “insuportável”, pois representa a definição de um julgamento estético para uma situação moral e, de acordo com o escritor ensaísta, esse conceito é insubstituível.

No desenrolar da narrativa, ao decidir comer em outro lugar, Agnès segue caminhando, em meio à enorme quantidade de pessoas, com dificuldade, e presencia os trajes da moda, que em sua concepção deixam as pessoas feias, mas que estas, por estarem em meio às outras, não se preocupam em ficar bonitas. Ela ouvia os barulhos da rua, provenientes dos inúmeros ambientes: restaurantes, salões de cabeleireiros, das lojas, que se misturavam aos barulhos dos carros, dos ônibus, das motos e constata assustada que: *“Le monde a atteint une frontière; quand il la franchira, tout pourra*

⁴⁹ [“onda de feiura atingiu Agnès no rosto, a feiura visual, olfativa, gustativa”] (KUNDERA, 2015, p.29)

tourner à la folie” (2011, v.II, p.21)⁵⁰. Ela se choca ao concluir que nessa loucura uns poderão agredir aos outros, bastando pouca coisa.

Ao caminhar em meio à tanta gente que se negava a abrir espaço para que Agnès pudesse passar e, assim, seguir seu caminho, ao ser pega com as mãos tampando o ouvido, fora reprovada por um transeunte e esta situação suscitou nela uma cólera incontrolável. Ela queria avançar sobre ele e espancá-lo. A atitude de reprovação do homem desconhecido mostrava que ela deveria suportar a situação a que todos suportavam. Ela não conseguia controlar sua raiva até que as lembranças de seu pai, já falecido, surgem em sua mente como que para acalmá-la, para alertá-la diante da constatação de que por não agir como aqueles que ela observava, de alguma forma, não se identificava com eles. Por causa desse tipo de atitude, o visitante intruso considera que Agnès era indiferente às pessoas e não se identificava com elas, talvez por não amar e acaba por se questionar se amando alguém, ela deixaria de ser indiferente a esta pessoa. Quando pensa em Paulo, Agnès chega à conclusão de que seu amor por ele repousa na ideia de um casamento feliz ou apenas na vontade deamá-lo, portanto, se essa vontade diminuísse, o amor iria embora. E o narrador-autor-personagem chega a conclusão de que o casamento dos dois já caiu na rotina a que todos os casamentos estão fadados.

Ao visitar Agnès e Paulo, esse narrador-autor-personagem intruso demonstra uma necessidade do conhecer de perto seus personagens. Com isso, ele tenta identificar as bases sobre as quais o casamento deles foi construído, buscando justificativas para algumas de suas ações. Conhecer o casamento dos dois personagens e verificar o tipo de sentimento que move cada um deles permite ao autor sair de um contexto de exploração local para uma percepção universal do casamento, da fidelidade e do amor, permite, além disso, conhecer as condições humanas dos que vivem estes sentimentos nos paradoxos terminais da modernidade.

2.2 O narrador e os ‘egos experimentais’

*Le romancier n'est ni historien ni prophète:
il est explorateur de l'existence.* (2011, v.II, p.667)⁵¹

⁵⁰ [“O mundo atingiu uma fronteira, quando ele a ultrapassar, tudo pode virar loucura”] (KUNDERA, 2015, p.30)

Ao nos pautarmos na Epistemologia do romance para destacarmos a capacidade cognitiva como direcionadora do trabalho de criação, o livro *L'immortalité* pode ser tomado como exemplo, porque se mostra como espaço no qual o crítico e o literato se encontram. A proximidade entre as datas de publicação dos livros *L'art du roman* (1986) e *L'immortalité* (1990) já demonstra que há uma relação importante entre os dois: um é escrito pelo crítico de literatura que apresenta seus apontamentos sobre a obra de grandes escritores e o outro é escrito pelo literato, o romancista, que toma para si os célebres exemplos e os aplica no seu próprio fazer literário. Esta prática de Kundera é ressaltada por Ricard quando diz que:

Tout artiste véritable est un héritier: il recueille et préserve comme un trésor les leçons, l'expérience et les découvertes de ses maîtres. Mais tout artiste véritable est aussi un fondateur: prenant personnellement possession de l'art qu'il hérite, il en reformule pour ses propres besoins la définition et les principes, apportant à cet art une autre conscience de lui-même, un autre sens des tâches et des pouvoirs qui sont les siens, et donc une puissance d'invention renouvelée. (RICARD, 2011, v.II, p.XV)⁵²

Das palavras de Ricard (2011) podemos inferir que mais do que um herdeiro, o artista verdadeiro também precisa ser um fundador, que ao tomar para si a arte que herda, a reformula, transformando aquilo que acredita ser necessário, pois isto é o que oferece a literatura sua originalidade. Em entrevista concedida a Christian Salmon, publicada inicialmente na *Paris-Review* e, posteriormente, na íntegra, também, no *L'art du roman*, Milan Kundera demonstra ser um escritor que consegue unir teoria e prática. Nesse livro de ensaios, ele divide a entrevista em duas partes, *Entretien sur l'art du roman* e *Entretien sur l'art de la composition*, que aparecem na segunda e quarta partes. A arte e a composição do romance kunderiano, a princípio, têm suas bases em obras dos grandes mestres da literatura e, um deles, talvez um dos mais importantes na fase em que o escritor se encontrava quando escreveu o romance a *L'immortalité*, fosse o

⁵¹ [“O romancista não é nem historiador nem profeta: ele é explorador da existência.”] (KUNDERA, 1988, p.43)

⁵² [Todo verdadeiro artista é um herdeiro: ele recolhe e preserva como tesouro as lições, experiências de seus mestres. Mas todo artista verdadeiro é também um fundador: tomando posse da arte que herda, reformulando em função de suas próprias necessidades sua definição e os princípios, introduzindo nessa arte outra consciência de si mesmo, um outro modo de atribuições e poderes que são seus, e, portanto, um poder renovado de invenção.] (Tradução nossa)

escritor Hermann Broch⁵³, a quem Kundera também dedica a terceira parte do livro: *Notes inspirées par “Les somnambules”*, na qual ele resume a situação do personagem no subcapítulo que ele denominou de *Sous les cieux des siècles*⁵⁴:

*Les planètes qui tournent dans les cieux des temps modernes se reflètent, toujours en constellation spécifique, dans l’âme d’un individu; c’est par cette constellation que la situation d’un personnage, le sens de son être se définissent. (2011, v.II, p.673)*⁵⁵

Kundera se apega à ideia de Broch de que as raízes de um personagem podem estar em outro século, não em sua infância ou passado. Para o escritor austríaco, o passado do personagem Ech é Lutero e esse passado se encontra com seu presente. Kundera o admira por sua capacidade de ver o homem sobre o que ele chama de “abóbada celeste dos séculos”, o homem sob o efeito do tempo, da história que o antecipou. Eles concordam que o homem-escritor está imerso no mundo e, por isso, não deixa de ser influenciado por ele, assim a situação de um determinado personagem pode ser definida por sua localização em um período da história. Este, no presente, pode estar fazendo uma ponte com o passado. O personagem é a representação de um tempo, mas que reúne em si outros tempos, então, para compreendê-lo, às vezes é necessário que se vá localizá-lo ao longo de um processo histórico. Voltar ao passado, revendo o processo histórico pelo qual se constituiu o mundo atual, é buscar as origens e as explicações para as convenções de hoje:

*Chez Broch, le personnage n’est pas conçu comme une unicité inimitable et passagère, une seconde miraculeuse prédestinée à disparaître, mais comme un pont solide érigé au-dessus du temps, où Luther et Esch, le passé et le présent, se rencontrent. (2011, v.II, p.674)*⁵⁶

⁵³ Para Kundera, o escritor Hermann Broch teria uma paixão pela forma nova, de orientação modernista. Quando ele surgiu, seu comportamento não correspondia ao modernismo vigente, ao que era definido como modernismo convencional, porque acreditava que as possibilidades da forma romanesca estavam longe de ser esgotadas.

⁵⁴ *Sob o céu dos séculos*

⁵⁵ [“Os planetas que giram nos céus dos Tempos Modernos se refletem, sempre em uma constelação específica, na alma de um indivíduo; é por essa constelação que a situação de um personagem, o sentido de seu ser se definem.”] (1986, p. 53)

⁵⁶ [“Em Broch, o personagem não foi concebido como uma unicidade inimitável e passageira, um segundo miraculoso predestinado a desaparecer, mas como uma sólida ponte erguida acima do tempo, onde Lutero e Esch, o passado e o presente, se encontram.”] (KUNDERA, 1988, p. 53)

Em Kundera (2011), o que distingue o homem de uma determinada civilização ou determinado tempo é a “consciência da continuidade histórica”, ideia muito explorada pelos historiadores. E essa consciência interfere na maneira como o homem vê uma determinada obra de arte, pois esta traz em si a marca de um período, de um contexto e precisa estar localizada para ser compreendida e ter seu valor atribuído. Sendo assim, é verdadeira a afirmativa de que a história de uma arte caminha junto com a história de uma sociedade, apresentando esta uma cronologia como uma sucessão de etapas que não podem ser desconsideradas. Em certo sentido, a “consciência da continuidade histórica” é a afirmação de que o passado deixa marcas e que, por isso, pode ser tido como uma forma de conhecimento.

Diante da trilogia escrita por Broch, Kundera se atém à estrutura formada pelos três livros de *Os sonâmbulos* e ressalta que cada volume se passa com quinze anos de diferença (1888, 1903, 1918) e se mostra independente por não apresentar uma causalidade que ligue uns aos outros e nem se fundamentar sobre um mesmo ciclo de personagens. Como já foi dito, a unidade de conjunto, segundo ele, estaria na continuidade do mesmo tema: o processo de degradação de valores. Kundera propõe que a hipótese ontológica de Broch seria a de que a humanidade está vivendo em um processo no qual os valores que tiveram sua origem na Idade Média, estariam se degradando, assim, teria estruturado sua narrativa a partir de três possibilidades: possibilidade Pasenow, possibilidade Esch e possibilidade Huguenau, que, se juntando à possibilidade K, de Kafka e à possibilidade Chveik, de Hasek, formariam as cinco possibilidades que desenhariam *"la carte existentielle de notre temps."* (2011, v.II, p.673)⁵⁷.

O escritor acredita que para se pensar a possibilidade do homem no mundo é necessário se ter antes uma concepção de mundo para a partir daí fazer desta uma hipótese antológica. Os mundos dos quais Kundera fala em seus romances são perfeitamente reais, não importando se estes são ou não possíveis na realidade, pois a intenção maior do escritor é compreender como o homem age naquele mundo que lhe é imposto. As passagens sobre A primavera de Praga, presentes nos romances *Le livre du rire et de l'oubli* e *L'insoutenable légèreté de l'être*, por exemplo, são colocadas na narrativa como situações históricas “inéditas” e “reveladoras”, que possibilitam pensar o

⁵⁷ [“o mapa existencial de nosso tempo”] (1988, p.53)

mundo humano, sem importar sua fidelidade histórica, coisa secundária em relação ao valor do romance:

(...) de même le Printemps de Prague dans Le livre du rire et de l'oubli n'est pas décrit dans sa dimension politico-historico-sociale mais comme une des situations existentielles fondamentales: l'homme (une génération d'homme) agit (fait une révolution) mais son acte lui échappe, ne lui obéit plus (la révolution sévit, assassine, détruit), il fait donc tout pour rattraper et dompter cet acte désobéissant (la génération fonde un mouvement oppositionnel, réformatéur) mais en vain. On ne peut jamais rattraper l'acte qui, une fois, nous a échappé. (2011, v.II, p.663-664)⁵⁸

Mais importante do que falar do acontecimento, é falar de como este ficou marcado na alma daquele que o vivenciou. A história trazida para o romance é aquela esquecida pelos historiadores, não a história oficial, mas a que possui um significado antropológico, muitas vezes sendo a própria história transformada em situação existencial, porque o escritor acredita que há ligação inseparável entre o homem e o mundo e, desta forma, um faz parte do outro, por isso, quando um dos dois muda, o outro muda também. Fazendo isso, Kundera concilia a “meditação poética” com a narrativa histórica, filosófica, política, sociológica etc., e faz coabitar tudo isso em um mesmo espaço.

Por ser a história fundamental no romance e não principal, ela aparece de maneira econômica, apenas quando é indispensável para criar uma situação que revele algo ainda desconhecido de seus personagens. Isso faz com que Kundera afirme que se comporta “(...) à l'égard de l'Histoire comme un scénographe qui arrange une scène abstraite avec quelques objets indispensables à l'action.” (2011, v.II, p.662)⁵⁹, desta forma, um romance deve descobrir uma parcela até então desconhecida da existência ou não terá razão de ser. Se este não descobre nada e, portanto, não participa da sucessão de descobertas, fica fora de sua história e corre o risco de desaparecer, não porque perdeu suas forças, mas porque se encontra em um mundo que não é mais o mesmo.

⁵⁸ [“Assim também a Primavera de Praga em *O livro do riso e do esquecimento* não é descrita e sua dimensão político-histórica-social mas como uma das situações existenciais fundamentais: o homem (uma geração de homens) age (faz uma revolução) mas seu ato lhe escapa, não lhe obedece mais (a revolução reprime, assassina, destrói), ele faz tudo para retomar e domar este ato desobediente (a geração funda um movimento oposicionista, reformador) mas em vão. Não se pode nunca retomar o ato que uma vez nos escapou.”] (KUNDERA, 1988, p. 39)

⁵⁹ [“com a História como o cenógrafo que monta [uma cena abstrata com alguns objetos indispensáveis à ação”] (1988, p. 37)

Kundera, no *L'art du roman* (2011), apresenta quatro tipos de apelos que em sua concepção podem livrar o romance de uma morte anunciada, caso este não leve em consideração as mudanças pelas quais o mundo passou e vem passando: o apelo da diversão, apelo do sonho, apelo do pensamento e apelo do tempo. No *apelo do tempo*, o romancista não é mais limitado pelo tempo e, conseqüentemente, pela memória pessoal, mas volta-se para o "*du temps collectif, du temps de l'Europe, Europe qui se retourne pour regarder son passé, pour faire son bilan, pour saisir son histoire, tel un vieil homme qui saisit d'un seul regard sa propre vie écoulée*". (2011, v.II, p.649)⁶⁰. O romance, segundo ele, é o gênero literário que mais representa a modernidade por causa de sua autonomia artística, o que dificulta que este seja reduzido à mera narração, pois acreditar que o romance convencional, que narra a aventura de um personagem é limitado, "*réduit ses capacités cognitives*" (2011, v.II, p.680)⁶¹, e assumindo a característica de agregador, este consegue unir meditação, ensaio, reflexão, sem perder sua identidade e, por conseguinte, aborda uma fenomenologia inerente, ao unir significado e forma. O romance é, de acordo com Kundera, a arte que conseguiu, com sua lógica própria e, abordando os diferentes aspectos da existência, resgatar o 'ser' que a modernidade deixou ser esquecido. Então, concordando com Broch, ele afirma o romance como "poli-histórico", ou seja, aquele capaz de "*mobiliser tous les moyens intellectuels et toutes les formes poétiques pour éclairer [...]: l'être de l'homme*." (2011, v.II, p.680)⁶². Em Broch, o poli-histórico diz respeito à utilização de outras formas de conhecimento que favoreçam uma análise sobre o ser do homem.

Ao falar de Broch, a partir da trilogia *Os sonâmbulos*, Barroso (2003) aponta para uma subjetividade radical, que mostra o romance como uma forma de conhecer o mundo. O narrador é uma espécie de narrador crítico, que com suas reflexões garante a credibilidade do fato narrado. Barroso (2003) enfatiza que Broch se apega a outras áreas do conhecimento para fundamentar seu texto, revestindo-o de racionalidade, sendo a razão, nos escritos brochianos, uma maneira de alcançar a evolução do romance moderno.

⁶⁰ ["tempo coletivo, do tempo da Europa, a Europa que se volta para olhar seu passado, para fazer seu balanço, para apreender sua história, como um velho que apreende com um único olhar sua própria vida escoada"] (1986, p. 20)

⁶¹ ["reduz suas capacidades cognitivas"] (KUNDERA, 1988, p. 60)

⁶² ["mobilizar todos os meios intelectuais e todas as formas poéticas para iluminar [...]: o ser do homem"] (1988, p. 61)

No *L'art du roman* (2011), ao ser perguntado se, por se voltar para o enigma do ser, o romance não seria psicológico, Kundera responde que um romance que trata do homem, mesmo na figura de um personagem, se volta para a questão do 'eu', para pensar como este 'eu' pode ser apreendido. E ao resgatar a história do romance, afirma ele ser possível perceber que na ação o homem se diferencia dos outros homens, tornando-se indivíduo. Todavia, não deixa de considerar que foi por constatar que o 'eu' pode não se mostrar na ação que o romance teria se voltado para o mundo interior. Quatro séculos depois, diz Kundera, Diderot se mostra mais cético e, no *Jacques le Fataliste*, demonstra que a ação foge ao homem e este não consegue se reconhecer nela. O escritor afirma o caráter paradoxal da ação como uma das grandes descobertas do romance moderno.

Richardson (*apud* KUNDERA, 2011) teria dado início ao tipo de romance que explora a vida interior, mas muito apegado ainda ao passado, vindo a ser sucedido por Proust e Joyce, sendo que este último teria ido além do “tempo perdido” de Proust e analisado, também, o tempo presente, que é algo que nos escapa completamente. Isso porque o presente, no instante seguinte, vira passado⁶³. A importância de Joyce, segundo o crítico Kundera, está em conseguir reter este pequeno instante fugidio e mostrá-lo na literatura, até chegar a outro paradoxo: “*plus grande est l'optique du microscope qui observe le moi, plus le moi et son unicité nous échappent*” (KUNDERA, 2011, v.II, p.653)⁶⁴. Assim, ele conclui que o caráter único do 'eu' não pode ser atingido pela exploração da vida interior do homem, pois essa busca sempre terminará com uma insatisfação paradoxal.

Ainda de acordo com o escritor-ensaísta, depois da preocupação com a “vida interior”, Kafka teria inovado de maneira inesperada quando apresenta seu personagem K como um indivíduo que tem seus pensamentos e preocupações voltados para as situações da vida presente. Ao não perguntar sobre as motivações interiores para as ações do homem, Kafka se questiona sobre as possibilidades desse homem em um mundo que se impõe esmagadoramente, onde o que ele pensa e sente não é considerado. Então, fugindo da maneira psicológica de se compreender o 'eu', Kundera (2011) se

⁶³ Kundera diz que “Durante um único segundo, nossa vida, nossa audição, nosso olfato registram (consciente ou inconsciente) uma massa de acontecimentos e, por nossa cabeça, passa um cortejo de sensações e ideias. Cada instante representa um pequeno universo, irremediavelmente esquecido no instante seguinte” (1988, p.20).

⁶⁴ [“quanto maior é a ótica do microscópio que observa o eu, mais o eu e sua unicidade nos escapam”] (KUNDERA, 1988, p.28).

apoiaria em uma ideia que lhe teria surgido na escrita do romance *L'insoutenable légèreté de l'être*: a de que cada personagem é definido por um código existencial, por palavras-chave e que estas ditam a essência de sua problemática. Contudo, há que se considerar que cada palavra assume diferentes significados quando aplicada ao código existencial de outro personagem, o que é revelado em suas ações, nas situações que lhe são impostas. Desta forma, a existência, que é examinada pelo romance, seria o campo das possibilidades humanas, espaço de experimentação e observatório, que não serve só para saber sobre esse ou aquele personagem, mas se distende para pensar o 'ser' e, mais do que isso, o ser no romance enquanto espaço (artístico) de simulação da vida, da existência. O romance é o reflexo do mundo real, mas que a arte simula por sua capacidade de imitação, sendo os egos experimentais personagens criados para agir nesse mundo.

Sendo assim, vemos que de início os personagens kunderianos não se mostram como definidos claramente, como o que se praticava no século XIX, mas vão sendo construídos ao longo da narrativa, quando o autor se interroga, reflete, responde e analisa o tema existencial deles. Kundera acredita que os personagens romanescos querem ser compreendidos, por isso simulam seres viventes agindo no mundo e as várias situações em que são colocados oferecem ao escritor uma liberdade sem limites de criação e, conseqüentemente, de reflexão. Com os personagens, ele pode descobrir algo ainda desconhecido da 'natureza humana'. A hipótese ontológica apresentada por ele é a de que o mundo é um espaço de acontecimentos determinados, em que as causas exteriores não podem ser controladas, onde os personagens são colocados em situações das quais não conseguem fugir, situações que ditam o rumo de suas vidas e, diante das quais, precisam necessariamente agir para sobreviver ou serão engolidos. Nesta perspectiva, o passado dos personagens não tem tanta importância na narrativa, porque o escritor foca nas ações destes e não no que se passa em seu interior. Ele fornece a alguns um passado, quando acredita que isso pode contribuir para se compreender a essência de sua problemática existencial, contudo se mostra pouco generoso.

Kundera (2011) explica que o fato de ter que tornar conhecido o passado de um personagem, como se ali se encontrassem todas as motivações de seu comportamento presente, foi uma imposição (contrato entre o romance e o leitor) do realismo psicológico, que perdurou dois séculos. Todavia, o personagem pode fugir à essa imposição, uma vez que ele não é simulação de um ser vivo, mas um ser imaginário, um

“ego experimental”. Diz ele, ainda, que a ausência de informações sobre seu passado não mostrará o personagem como menos vivo se o escritor conseguir explorar sua problemática existencial até o fim, porque o que o tornará vivo é a exploração de algumas situações, motivos ou até mesmo de algumas palavras pelas quais ele é moldado. Então, cada um, a seu tempo, os personagens kunderianos vão sendo definidos nos romances a partir de suas problemáticas. A problemática se instaura na vida deles porque, ao mesmo tempo em que o relativismo e a subjetividade são conceitos que se inter-relacionam no romance kunderiano, estes também se mostram como conceitos que se opõem. Desta forma, a subjetividade é considerada por Kundera um entrave para a compreensão do mundo, mas também se mostra como uma forma de prudência, ajudando no ordenamento das coisas. Isto aparece quando o escritor apresenta como um dos temas principais de seus romances, principalmente no *L’immortalité*, o problema da imagem, no qual “o homem nunca é o que ele pensa ser”, que é analisado também no *L’art du roman* como uma questão fundamental.

Essa ilusão da imagem é desmontada quando o narrador expõe o lado cômico dos personagens, que muitas vezes deixam transparecer sua ignorância ou um excesso de amor próprio, quando apresentam ao mundo a visão que eles próprios têm de si mesmos. Então, ciente da ingenuidade do sujeito lírico, o narrador pode se colocar do alto da janela e, se beneficiando de maior visibilidade, pode rir dos seus personagens ou simpatizar com eles. Expor o lado cômico dos personagens denuncia a presença de uma ironia, que muitas vezes se transforma em melancolia. No livro de ensaios *Testaments trahis* (2011), Kundera fala de muitos aspectos que influenciaram o romance moderno e afirma concordar com Octavio Paz que o ‘humor’ é a grande invenção da modernidade, por sua capacidade de tornar ambíguo tudo que atinge. A ironia aparece quando o narrador-autoral apresenta seus personagens nus diante do leitor, demonstrando que eles estão submetidos às estratégias do jogo. Exemplos dessa visão distorcida da imagem podem ser encontrados ao se observar a maneira como alguns personagens nos romances kunderianos são enganados, causando o riso. No *Le livre du rire et de l’oubli*, por exemplo, temos uma narrativa em terceira pessoa que tem como personagens centrais um casal: Karél e Markéta e uma terceira, chamada Eva. A mãe de Karel faz parte da narrativa, mas como personagem de segundo plano, que apenas se faz intrusa nos jogos amorosos do casal com a amiga Eva. Eva é definida como uma caçadora de homens que não conhece o amor, apenas a sensualidade.

Há, nessa narrativa, certa ironia gerada por uma reflexão sobre o amor e a infidelidade presente nos três livros da segunda fase. O triângulo amoroso do casal com a amiga Eva coloca em cheque a fidelidade matrimonial e acaba por ocasionar a desconstrução do casamento enquanto um paraíso perfeito. Essa noção de ingenuidade é definida por Kundera por meio da palavra ‘lírico’, conceito que perpassa toda sua obra. O lirismo está diretamente relacionado à uma noção de engano. Nessa parte do *Le livre du rire et de l’oubli*, como, em várias outras, a voz do narrador-autoral se coloca claramente para apresentar seu ponto de vista sobre a situação enganosa do casamento, mas que pode fazer referência a outros tipos de situações direcionadas pela precipitação sem reflexão:

Disons les choses autrement: toute relation amoureuse repose sur des conventions non écrites que ceux qui s’aiment concluent inconsidérément dans les premières semaines de leur amour. Ils sont encore dans une sorte de rêve, mais en même temps, sans le savoir, ils rédigent, en juristes intraitables, les clauses détaillées de leur contrat. Ok! amants, soyez prudentes em ces premiers jours dangereux! Si vous portez à l’autre son petit déjeuner au lit, vous devrez le lui porter à jamais si vous ne voulez pas être accusés de non-amour et de trahison. (KUNDERA, 2011, v.I, p.961)⁶⁵

Contudo, a grande ironia da narrativa sobre o triângulo amoroso se encontra no fato de Karel acreditar ser o condutor do jogo, um sedutor, quando na verdade ele é conduzido pelas duas mulheres que fizeram um acordo entre si. Ele também é enganado por sua mãe, que o chantageia. O nome da personagem Eva também tem um caráter irônico, porque estabelece uma relação de referência com a Eva do texto bíblico, a qual se mostrou mais inteligente e transgressora que seu marido, Adão, no paraíso celestial. Cabia à personagem Eva a responsabilidade de manter o paraíso do casamento de Karel e Markéta inabalável, mas fazia isso a partir de uma inversão de valores. Estando entre os dois, ela assegurava a felicidade conjugal deles e fazia com que permanecessem juntos.

A personagem denominada Mamãe, que dá nome a essa parte do romance, é a representação de “outros tempos”, o tempo dos bons costumes e valores. Seus conceitos

⁶⁵ [“Digamos as coisas de outra maneira: toda relação amorosa repousa sobre convenções não-escritas que aqueles que se amam estabelecem precipitadamente nas primeiras semanas de amor. Eles ainda estão numa espécie de sonho, mas ao mesmo tempo, sem sabê-lo, redigem como juristas as cláusulas detalhadas de seu contrato. Oh, amantes, sejam prudentes nesse perigosos primeiros dias! Se você levar para o outro o café da manhã na cama, vai ter que levá-lo para sempre, se não quiser ser acusado de desamor e de traição.”] (KUNDERA, 1978, p. 38)

pertenciam ao passado, com uma lógica talvez ultrapassada que não condizia com as ideias e valores atuais do casal. O narrador-autoral diz que ela dava valor a coisas consideradas pequenas por eles, que a censuravam: “*tous le monde pense aux tanks, et toi tu penses aux poires*” (2011, v.I, p.954)⁶⁶. Mamãe, na narrativa, tem a capacidade de se abster de situações desgastantes, se desvencilhando dos pesos. Afinal, ela “*avait renoncé au bâton de marechal de la maternité et s’en était allée dans un monde différent*” (KUNDERA, 2011, v.I, p.955)⁶⁷, trazendo consigo a história em si, representando o fim do império austríaco, 1918, depois da grande guerra quando foi fundada a República Tchecoslovaca, ainda no antigo Império Austro-húngaro.

Os jovens, nos romances kunderianos, são líricos, mas têm seus erros perdoados com a justificativa de que agem de certa maneira por pura imaturidade. O riso está presente na vida das personagens do romance *L’immortalité*, Laura e Bettina, sendo que esta última tenta dissimular essa ideia quando se comporta como uma criança, sentando no chão ou no colo do personagem Goethe. Sob o escudo da infância, ela se sentara no colo do personagem Goethe na primeira vez em que se encontraram, após ele chamá-la de “criança encantadora”. O comportamento infantil de Bettina era uma forma de proteção, um disfarce diante da vida, que se mostra vantajoso, pois se apresentando como inocente, ela se liberta das regras e ganha a permissão para expressar seus sentimentos sem considerar as conveniências. Ela sentia um desejo de propriedade sobre o grande poeta de quem se considerava uma espécie de filha e diante dele se sentia uma criança e agia como tal. A criança apresenta uma espontaneidade que lhe é natural. O narrador Kundera diz que o personagem Goethe se comovia com o comportamento de Bettina, porque lhe fazia lembrar sua própria juventude. Ela se sentia atraída pelo escritor desde a infância, não por um sentimento puro, mas porque, aos olhos de toda a Alemanha, ele estaria a caminho do Templo da Glória.

Os egos experimentais, cada qual à sua maneira, manifestam seu ser e acabam por impor sua subjetividade aos outros, sem pudor de afirmarem que se identificam consigo mesmos para evitar julgamento. Os personagens jovens não estão acostumados a lidar com a instabilidade das coisas, por isso, frente à sua própria imagem, se mostram imaturos, preocupados consigo mesmos e acabam por se mostrar objeto de riso. A

⁶⁶ [“todo mundo está pensando nos tanques e você fica pensando nas peras”] (KUNDERA, 1978, p.31)

⁶⁷ [“renunciara ao bastão de marechal da maternidade e partira para um mundo diferente”] (KUNDERA, 1978, p.32)

descrição em palavras do que pensam ser se mostra insuficiente e esses personagens acabam por se afirmarem em ações, em busca da aprovação dos outros. Tal qual a personagem Laura, irmã de Agnès, que ameaça tirar sua própria vida por amor, ou Avenarius, o amigo e interlocutor de Kundera, que tendo declarado guerra a Satânia, justifica haver uma explicação racional para furar o pneu dos carros. De acordo com ele, o furar o pneu de carros que tiram a beleza da cidade de Paris se mostra um ato revolucionário pequeno, mais que *“c’est pour l’âme une joie fabuleuse et pour le corps un excellent exercice”* (2011, v.II, p.205) ⁶⁸. A Satânia é apresentada pelo narrador como a metáfora do lugar das situações que causam incômodo e contra as quais desejamos lutar, mesmo que com poucas armas e algumas vezes em benefício próprio. A Satânia de Kundera é descrita como aquela que é constituída de romances que não trazem satisfação.

Os personagens kunderianos que não aceitam a relatividade do mundo, tanto por inexperiência ou excesso de amor, estão sujeitos a sofrer com suas falhas, porque não conseguem relativizar sua subjetividade. Eles se mostram surpresos quando percebem que há grande diferença entre o que imaginam ser e o que são realmente. Com a apresentação de situações como essas, Kundera parece querer desacreditar a subjetividade, isto porque insiste em frisar que é um erro demonstrar uma convicção subjetiva, lírica, de um mundo realista. De certa forma, o escritor demonstra que o excesso de consciência de si é controverso e insiste que este é a causa do grande incômodo da vida. A ironia encontrada nos romances advém de personagens que não têm consciência daquilo que são. A constatação de que enquanto seres humanos não conseguimos enxergar o que realmente somos é o que mostra a condição humana como cômica e miserável, um fracasso, que faz com que o riso adquira uma carga de melancolia, possibilitando ao escritor pensar esta constatação como um problema universal.

Neste sentido, o narrador acaba por desempenhar um papel estratégico e determinante na narrativa porque é ele quem pensa e ri dos personagens, a ponto de acabar por se confundir com o autor. Este fala da verdade de um mundo relativista que se descortina a partir de um erro causado por uma convicção subjetiva. Na visão de Kundera, acreditar na subjetividade e fazer suas escolhas agindo de acordo com ela é

⁶⁸ [“alegria enorme para a alma e um excelente exercício para o corpo”] (KUNDERA, 2015, p.286)

um ato lírico do ser que acredita ser possuidor de um valor. E essa convicção agrega uma moral do relativismo ao romance, que aparece por meio de um relato pessoal do autor, a partir de sua própria subjetividade. Assim, o escritor apresenta uma visão negativa do lirismo quando o compara à uma cegueira que impede de ver as coisas como são ou de aceitar que no mundo existe a ambiguidade. Em contrapartida, a relatividade do mundo se mostra como algo que deve ser aceito como uma evidência. Ele afirma o relativismo como uma atitude que deve ser adotada para melhor se compreender a vida e para melhor viver. Por isso, há personagens para com os quais Kundera demonstra certa aceitação, como Agnès, de *L'immortalité*, que se mostra descontráida e indiferente diante da vida e parece não ligar para sua subjetividade. Ela não tem interesse em se mostrar igual a ninguém e assumir para si um dever ou uma missão. Vemos nela um desconforto em ter que viver a vida assumindo sua subjetividade.

Ce qui est insoutenable dans la vie, ce n'est pas d'être, mais d'être son moi.

(...) Vivre, il n'y a là aucun bonheur. Vivre: porter de par le monde son moi douloureux.

Mais être, être est bonheur. Être: se transformer en fontaine, vasque de pierre dans laquelle l'univers descend comme une pluie tiède.
(KUNDERA, 2011, v.II, p.215-216)⁶⁹

Nos romances kunderianos, há uma tentativa de pregar o apagamento do ser frente à relatividade do mundo, que acaba por afirmar a relativização da subjetividade. Isto é perceptível quando as atitudes de alguns personagens são trazidas à narrativa como símbolo de maturidade, pois, diferente daqueles que insistem em afirmar sua subjetividade, estes aceitam a relatividade do mundo e vivem sem combate.

No contexto do romance, Kundera deixa de lado a sua subjetividade e abre espaço para as observações do narrador, suspendendo o julgamento moral, o que lhe permite ver as coisas de outra maneira. No campo do romance moderno, ao se pôr em prática o estabelecimento de um espaço romanesco no qual o julgamento moral fica suspenso, possibilita o surgimento de personagens como seres autônomos, cada qual com sua própria moral e leis. Ao contrário de julgá-los, Kundera tenta compreendê-los, mesmo não se identificando moralmente e nem emocionalmente com nenhum deles.

⁶⁹ [“O que é insustentável na vida não é *ser*, mas sim *ser seu eu*. (...) Viver, não existe nisso nenhuma felicidade. Viver: carregar pelo mundo seu eu doloroso. Mas ser, ser é felicidade. Ser: transformar-se em fonte, bacia de pedra na qual o universo cai como uma chuva morna.”] (KUNDERA, 2015, p.301)

Essa é a estratégia do jogo que ele cria e assume para si mesmo, se sujeitando às regras que ele mesmo se impôs.

2.3 O narrador, a polifonia e a variação

A relativização do mundo aparece, também, na estrutura dos romances kunderianos quando estes apresentam os inúmeros pontos de vista do narrador por meio da polifonia, recurso bastante utilizado pelo escritor que dá voz aos personagens, mostrando as várias possibilidades de pensar uma mesma situação. Este é um dos elementos que permite tirar a narrativa de seu transcurso linear, o que também se reflete na variação, caracterizada pela apresentação de várias narrativas, divididas em pequenas narrativas. Por meio da polifonia e da variação, o escritor pode apresentar várias histórias independentes, que podem ser interrompidas, sem interromper o transcurso da narrativa por: digressões, reflexões filosóficas, históricas, literárias e memórias que se combinam entre si para dar um sentido ao todo. Todos os tipos textuais assumem um sentido de igualdade no romance e os vários discursos se alinham, ligados por um tema comum refletido em seus vários aspectos, nenhum deles se mostrando mais importante que o outro.

Devido à relação direta de Kundera com a música, a polifonia, em suas narrativas, estaria diretamente relacionada à polifonia musical. Na música, a polifonia é composta por duas ou mais vozes que se ligam, mas guardam relativa independência. O escritor considera que existem tipos diferentes de polifonia e esta, quando empregada metaforicamente, designa uma composição na qual se apresentam, em igualdade de importância, várias vozes, permitindo ao romance sair de sua linearidade. Não se pode esquecer que na escrita kunderiana “*La polyphonie romanesque est beaucoup plus poésie que technique*” (2011, v.II, p.687)⁷⁰.

Em entrevista publicada primeiramente no *Folhetim*, da *Folha de São Paulo* (1983) e, posteriormente, no livro *Metalinguagem e outras linguagens* (2010), Haroldo de Campos propõe que o adjetivo musical e o substantivo mosaico derivam da mesma palavra musa (*mousa*, em grego), sendo as musas filhas da memória (Mnemósine). No que diz respeito à tradição, ele opta pela palavra música ao invés de museológica, isto

⁷⁰ [“A polifonia romanesca é muito mais poesia do que técnica.”] (KUNDERA, 1988, p.71)

justificando que é porque gosta “de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (CAMPOS, 2010, p. 258).

Alguns escritores da literatura assumem que associam o processo de criação romanesca à composição musical, por terem sua base amparada sobre a pluralidade artística⁷¹, em uma perspectiva de resgate da tradição. O texto *A memória coletiva entre os músicos* (2006), de Maurice Halbwachs, nos serve para refletir esta influência. Neste, o sociólogo diferencia os processos de memorização da música, dos processos de memorização da palavra, explicando que tanto a música quanto as palavras são memorizadas por meio de sinais: a música pelas notas musicais, partitura, e as palavras porque são próprias da linguagem. A linguagem, sendo amparada em um modelo fora de nós, exige antes uma “educação” para que se possa interiorizar sua decodificação, isto porque as convenções sociais é que determinam o sentido que uma ou outra palavra terá para nós.

Como as lembranças musicais são infinitamente variadas - cada tema, parte de uma sonata ou sinfonia é única -, a música não conseguiria reter tudo que o músico deveria tocar em uma série de concertos, ele teria que registrá-la, a partir de um modelo esquemático, substituindo cada parte ouvida por sinais: teria que reter na memória as notas e os modos de combinação dos sons. As combinações são mais numerosas que as notas. Por isso, Halbwachs propõe que: “As palavras são mais numerosas do que as letras e as combinações entre as palavras são mais numerosas do que as próprias palavras” (2006, p.203). Dessa maneira, um modelo esquemático individual é que proporcionaria aos termos já conhecidos a possibilidade de entrarem em um novo modo de combinação, proporcionando, assim, a variação.

Neste aspecto, o conceito de variação de Halbwachs (2006) se aproxima muito do que Campos (2010) entende por cultura, em sentido contrário ao da erudição - acúmulo quantitativo de conhecimentos -, esta seria antes um conceito qualitativo

⁷¹ Silvano Santiago, no livro *Nas malhas da letra*, no capítulo intitulado *A estrutura musical do romance: o caso Érico Veríssimo*, fala de como a composição musical faz parte do universo romanesco de dois escritores brasileiros (e também de outros escritores), possibilitando a combinação de elementos heterogêneos: “Érico e Mário são muito diferentes no que tange a concepção mimética que têm da obra de arte, trabalhando como trabalham com matéria-prima distinta. No entanto, Amaro, personagem e nossa metáfora, e Mário, o autor, se encontram no desejo de buscar uma forma que possa harmonizar e dar sentido ao heteróclito, e é uma forma musical, a rapsódia, que vai dar conta do “compósito” (o termo é de Flaubert) sem que cada elemento perca a condição essencial de alteridade” (1989, p.149).

relacional, no qual o conhecimento é movimento e se conecta com outros conhecimentos, sendo que dessa “leitura musical (partitural)” da tradição é que resultaria um efeito de mosaico. A história literária, segundo Campos (2010), é regida pelo que ele chama de “plagiotrópico”, tendo nas “derivações oblíquas”, nos “descaminhos”, na “recuperação de margens”, nas “descontinuidades”, sua evolução que culminará no novo. A palavra “desconstrução” também aparece, não devida a Derrida, mas a de Oswald de Andrade, a da antropofagia oswaldiana, que pregava a ‘devoração’ da cultura universal. Campos (2010) chama essa apropriação do passado e assimilação de novas culturas na literatura de “transculturação”, uma espécie de tradução “diferencial” da tradição.

No universo do romance kunderiano, a escrita em variação consiste em uma retomada de histórias, de conceitos, de temas, de personagens, para pensá-los em novos contextos, (método utilizado por Kundera na composição de todos os seus romances). A explicação do porquê ele valoriza e utiliza as variações se faz presente em muitas de suas narrativas, contudo é bastante explorada no livro *Jacques et son maître* (1981)⁷². Neste livro, o escritor explica que diferente da adaptação, que segundo ele seria a transposição de livros feita para o teatro ou cinema, se perfazendo em reduções que privam a obra de seu encanto e sentido, a variação possibilitaria a ampliação do foco sobre o mesmo tema. Isto nos permite afirmar que tanto a polifonia quanto a escrita em variação kunderianas estariam relacionadas à questão do jogo, tendo sua influência na música, mas especificamente de Beethoven.

Apesar das várias vozes do romance e dos vários tipos textuais que a este estão agregados, Kundera preza pela igualdade da narrativa, preservando sua independência e coerência a partir de um tema comum, ideia que foi desenvolvida primeiramente de maneira “prática” e mais completa no *Livre du rire et du l’oubli*, reconhecido como “a realização da polifonia kunderiana”. A partir deste livro, ele passa a apresentar diferentes gêneros narrativos, que são agregados ao romance e complementam sua história, sem comprometer a coerência gerada pelo tema. Todavia, a particularidade kunderiana se dá a partir de duas condições essenciais apresentadas pelo escritor em seu

⁷² O livro apresenta uma peça que foi escrita em homenagem a Diderot e também homenageia a técnica das variações.

livro de ensaios *L'art du roman*: "1. l'égalité des "lignes" respectives; 2. l'indivisibilité de l'ensemble" (2011, v.II, p.687)⁷³.

No *Livre du rire et du l'oubli*, Kundera tenta explicar por meio da voz do narrador o que seria uma variação, já que afirma que o romance de Tamina é um romance em forma de variação. Diz ele que "*Les voyages des variations conduit au-dedans de cet autre infini, au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose.*" (KUNDERA, 2011, v.I, p.1077)⁷⁴. O método das variações kunderiano faz com que a concentração seja levada ao seu máximo, porque permite que o escritor diga apenas o essencial, indo direto ao núcleo das coisas, o que também acaba por ocasionar um distanciamento do tema, pois ao mesmo tempo em que delimita e analisa mais detidamente seu objeto para propor suas infinitas possibilidades, exagera na proximidade, tornando o objeto maior do que o que se pode ver, incorrendo no risco de perder suas dimensões.

Ao falar do último livro da trilogia *Les somnambules*, no *L'art du roman* e frisando a importância do caráter sintético da arte, Kundera apresenta uma crítica a Broch, ao afirmar que ao trazer para seus romances outros tipos textuais (ensaios, reportagens e etc...), o escritor não teria conseguido fazer com que estes se mostrassem como parte indispensável ao romance, comprometendo sua clareza estrutural. E, diante disso, ele propõe aquilo que considera como características importantes de uma grande obra, mas, que, justamente por isso, deixam alguma coisa inacabada. Kundera apresenta alguns pontos que considera não terem sido atingidos pelo escritor austríaco e diz que estes fazem com que ele, em seu próprio fazer literário, pense na necessidade,

1. *d'un art du dépouillement radical (ce qui permette d'embrasser la complexité de l'existence dans le monde modernesans perdre la clarté architectonique);*

2. *d'un art du contrepoint romanesque (susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit et le rêve);*

3. *d'un art de l'essai spécifiquement romanesque (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique, ou ironique).* (2011, v.II, p.681)⁷⁵

⁷³ ["1. a igualdade das "linhas" respectivas; 2. a indivisibilidade do conjunto"] (KUNDERA, 1988, p.71).

⁷⁴ ["A viagem das variações conduz o homem para dentro desse *outro* infinito, para dentro da infinita diversidade do mundo interior que se acumula em todas as coisas"] (KUNERA, 1978, p. 155)

⁷⁵ ["1. De uma nova arte do despojamento radical (que permita abranger a complexidade da existência no mundo moderno, sem perder a clareza arquitetônica); 2. De uma nova arte do contraponto romanesco (suscetível de soldar em uma só música a filosofia, a narrativa e o sonho); 3. De uma arte do ensaio especificamente romanesco (isto é, que não pretenda trazer uma mensagem apodíctica, mas permaneça hipotética, lúdica ou irônica)."] (KUNDERA, 1988, p.62)

Segundo Kundera, na ânsia de perfeição, o escritor vai ao interior da coisa, mas não se pode ir nunca até o fim, isto porque o mundo exterior lhe escapa. Por isso, em um romance,

Les différentes parties se suivent comme les différentes étapes d'un Voyage qui conduit à l'intérieur d'un thème, à l'intérieur d'une pensée, à l'intérieur d'une seule et unique situation dont la compréhension se perd pour moi dans l'immensité. (KUNDERA, 2011, v.I, p.1078)⁷⁶.

O fato de Kundera agregar aos seus romances outros tipos textuais que possibilitassem a exploração dos vários temas deixou alguns estudiosos e críticos da literatura desconfiados, isto se deu porque a intertextualidade dificultou uma divisão entre os gêneros literários, escondendo os limites do romance. Como já dissemos, o primeiro romance de Kundera escrito neste formato foi o *Livre du rire et du l'oubli* e sua estrutura deixou Roth (2008) em dúvida quanto a este ser ou não um romance e ele veio a questionar o escritor, o que pode ser visto na entrevista *Conversa com Milan Kundera*⁷⁷. Colocadas as questões referentes à estrutura do romance kunderiano, o escritor se defendeu abordando a 'liberdade' intrínseca à forma do gênero romanesco e, não deixando de reafirmar que deixa livre para que cada leitor faça seu próprio juízo, ele diz o que considera ser um romance:

[...] uma extensão longa de prosa sintética fundada no jogo de personagens inventados. Esses são os únicos limites. Por "sintético" entendo o desejo do romancista de apreender seu tema de todos os ângulos, de modo mais completo possível. Ensaio irônico, narrativa romanesca, fragmento autobiográfico, fato histórico, rasgo de fantasia – o poder sintético do romance é capaz de combinar tudo num todo unificado, tal como as vozes da música polifônica. A unidade do livro não precisa se fundar no enredo, mas pode ser dada pelo tema. (KUNDERA *apud* ROTH, 2008, p.104)

⁷⁶ [“As diferentes partes se seguem como as diferentes etapas de uma viagem que conduz ao interior de um tema, ao interior de um pensamento, ao interior de uma só e única situação cujo sentido se perde (...) na imensidão.”] (KUNDERA, 1978, p.156)

⁷⁷ Essa entrevista se encontra no livro *Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Em resposta ao questionamento de Roth, Kundera apresenta uma definição para um tipo de romance que se impôs nos paradoxos terminais da modernidade, um romance que foge a uma narrativa linear e apresenta vários tipos textuais, que, ao integrarem o espaço sintético e lúdico da narrativa, acabam por se assumir como gênero romanesco. É possível perceber que nos romances escritos em sua segunda fase, o escritor arrisca mais e se comparados aos da primeira - que teriam sua construção apoiada no princípio épico -, estes teriam sua construção politextual e não linear amparada sobre o princípio da música, que mesmo ainda subordinada pelo princípio épico, se mostra descontínua e incompleta - tipo de forma inesperado e praticamente novo na história do romance até então (RICARD, 2011).

Analisando os romances kunderianos da segunda fase é possível perceber que o escritor preza pelo equilíbrio da polifonia e da variação, mesmo agregando à narrativa outros gêneros literários, por isso a narração é feita a partir de um único narrador, que apresenta os temas e os examina. Esse narrador é bastante coerente, pois mesmo em meio aos diferentes gêneros narrativos, se mantém onipresente. A subjetividade do narrador kunderiano é fragmentada e encontra seu fundamento nos personagens, ou egos experimentais, que são muitos e cada qual tem seu espaço no contexto relativista do romance polifônico. Então, mesmo que a narrativa apresente um único narrador, as situações dos personagens são examinadas a partir de diferentes pontos de vista. As situações em que estes estão colocados são diferentes umas das outras e o narrador não toma partido de nenhum deles, apesar de demonstrar simpatia por alguns. Ele passa pelas reflexões sem privilegiar nenhum em relação aos outros, mostrando-se um narrador neutro no meio desta amplitude de pensamentos e as diferentes realidades apresentadas não fazem mais que mostrar as percepções subjetivas dos fatos.

PARTE III - A ESCRITA DA MEMÓRIA: META(FICÇÃO) E HISTÓRIA NO ROMANCE KUNDERIANO

Os romances kunderianos que compõem nosso *corpus* de análise datam de 1978, 1983 e 1990 e estão localizados na segunda metade do século XX, período que Milan Kundera costuma chamar de modernidade. Contudo, alguns estudiosos da pós-

modernidade⁷⁸, reconhecidos, tratam o final dos anos 50 como um período que já demarca o início da idade pós-moderna, dentre eles: David Harvey, em seu livro *Condição pós-moderna* (2003), Jean-François Lyotard, no livro *A condição pós-moderna* (2006) e Fredric Jameson, em *O pós-modernismo e a sociedade de consumo* (1993). Como já dissemos, desde o *Le livre du rire et de l'oubli*, Kundera inova ao trazer para o espaço do romance outros tipos textuais que agregam em seu significado e, neles, a narrativa, além de se apresentar como um exercício de reflexão sobre a existência humana, traz uma reconstituição histórica do romance moderno, que se formou no momento paradoxal do fim da modernidade, denominado pelo escritor de *paradoxos terminais da modernidade*. Este período é paradoxal porque está localizado entre o moderno, seguido pelo período que se convencionou chamar de pós-moderno, mas suas fronteiras não estão bem demarcadas. O escritor, em *L'art du roman* (2011) se mostra consciente de que, nos paradoxos terminais da modernidade, a vida se transformou, portanto, para pensá-la, é necessária a adoção de novas posturas de pensamento, deixando de lado modelos já estabelecidos. Ele acredita que o romance precisa necessariamente acompanhar essas transformações, buscando novas estratégias de representação, se quiser continuar a existir.

Se considerarmos esta falta de demarcação rígida entre os períodos temporais, a literatura que Milan Kundera faz não está distante daquela que Linda Hutcheon caracteriza em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1991), a qual apresentaria características pós-modernas porque estaria rejeitando o ideal de representação que por tantos anos dominou as formas literárias, mostrando-se agora como “exploração, testagem, criação de novos significados”. Segundo ela, uma ficção que se utiliza de outros tipos textuais para pensar a si mesma tem a capacidade de livrar a literatura do esgotamento e lhe fornecer um novo sentido, tanto em nível formal, quanto temático. Os romances que surgiram na pós-modernidade, de acordo com Hutcheon (1991), estariam apoiados na ideia de aproveitamento do passado e, se mostrando contra a ideia de ruptura, problematizariam a própria estrutura que os sustenta. A cultura pós-moderna é definida por ela como aquela que questiona a partir de dentro, estando o conceito de pós-moderno contido no próprio sistema que tenta subverter, mostrando-se:

⁷⁸ David Harvey (no livro *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2003), Jean-François Lyotard (no livro *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006), Fredric Jameson (*O pós-modernismo e a sociedade de consumo*. In: Kaplan, E. Ann. *O mal-estar no pós-modernismo: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993).

“fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (p. 20).

Ao abordar a ficção pós-moderna, Hutcheon (1991) faz referência às metaficções historiográficas, que em sua concepção se mostrariam intensamente autoreflexivas e, de maneira paradoxal, se apropriariam de acontecimentos e personagens históricos. A metaficção procuraria desmarginalizar⁷⁹ a literatura no confronto com o histórico e discutindo os limites e as fronteiras das convenções artísticas, acabaria por ampliar as fronteiras dos gêneros literários, que se tornaram fluidas, dificultando dizer quais são os seus limites. Em sua concepção, “as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre ficção e não-ficção – e por extensão - entre a arte e a vida.” (1991, p.27).

A definição da palavra metaficção foi apresentada pela primeira vez por Willian H. Gass, em seu livro *A ficção e as imagens da vida* (1971)⁸⁰, como um tipo de ficção sobre a ficção, ou ficção que realiza reflexão sobre si mesma, de maneira aberta e consciente de seus dispositivos, que são analisados segundo as convenções. Conforme Gass (1971), a metaficção é uma forma de transgressão feita por elementos pertencentes ao mundo exterior ao espaço de ficção, podendo ser a realidade que rodeia a história fictícia ou aquela do narrador, que narra a ficção. É um tipo de ficção no qual um narrador consciente ressalta a natureza mesma da ficção para mostrar seu processo de criação e, conseqüentemente, sugere a presença do autor, que é a origem da criação, técnica esta que já podia ser encontrada em romances do século XVIII e, até mesmo antes, em obras como Dom Quixote.

Krysincky, em seu livro *Dialética da transgressão* (2007), diz que a transgressão está presente no caráter evolutivo da literatura e pressupõe um avanço que insiste em se opor às normas estabelecidas. A transgressão é um termo que considera o antigo e o moderno: “O novo transgride através dos gestos criadores e da desestabilização do “sempre o mesmo”” (p.XX) - de Adorno. Ele afirma que o que institui no texto sua modernidade seria a qualidade de cognitivo, que lhe fornece um caráter inovador. A

⁷⁹ Havia uma preocupação no século XVIII em relação às mentiras e falsidades que passou a ser uma preocupação pós-moderna, em relação à multiplicidade e à dispersão das verdades referentes à especificidade de local e da cultura (HUTCHEON, 1991, p.145). A literatura foi marginalizada quando os românticos e modernistas afirmaram a autonomia e supremacia da arte, exacerbada pelo novo romance francês.

⁸⁰ *A ficção e as imagens da vida*. Editora Cultrix: São Paulo, 1971.

modernidade por si só chama pelo novo, mas sem desconsiderar que mesmo com séculos de distância entre os escritores, de Cervantes, até hoje, os tempos históricos são solidários e se colocam a disposição da novidade.

A composição dos romances de Milan Kundera é metaficcional, pois o narrador lembra ao leitor a todo o momento que o que ele está lendo é uma obra de ficção e, demonstrando autoconsciência autoral, expõe os mecanismos da escrita literária, fazendo isto muitas vezes para mostrar ao leitor que tem o controle de seu trabalho criativo, até certo ponto. Dentro dessa perspectiva, o romance kunderiano se mostra como uma manifestação discursiva do sujeito escritor, que por meio da voz do narrador tenta equilibrar sua escrita entre aquilo que a fundamenta (o mundo social, político e histórico) e a sua autonomia estética e autoreflexividade. Por isso, não podemos esquecer que além de ser considerada representação, tal como propõe Gadamer (2006), a literatura é discurso, que tenta organizar e dar um sentido ao passado que ficou na memória, por meio da imaginação criadora. Por isso, o sentido e a forma que esta memória adquire não estão nos acontecimentos passados, mas em uma estética autoral que a organiza e transforma em presente por meio da escrita.

Hutcheon (1991), ao dizer que na atualidade a importância do autor como produtor de sentido do texto literário está sendo rediscutida, se apoia no esboço de periodização que Eagleton teria feito, propondo que, no romantismo e século XIX, houve uma preocupação com o autor; no *New Criticism*, a preocupação se volta exclusivamente para o texto e, nos últimos anos, a ênfase foi dada ao leitor, para concluir que agora estamos passando por uma nova fase, a qual apresenta o autor como produtor de sentido em um texto, em relação ao leitor e ao contexto, que pode ser tanto intertextual quanto social. Ela enfatiza a importância do sujeito enunciador como atividade discursiva e diz que a ciência, a filosofia e a arte, tendo a autoconsciência e a reflexão metadiscursiva como características pós-modernas, oferecem espaço para que o sujeito da enunciação assuma a responsabilidade pelo que escreve - papel que anteriormente lhe havia sido negado.

Na modernidade, teóricos literários de todas as linhas e hipóteses acreditavam que o paradigma estético estava esgotado e que havia necessidade de se instaurar um novo paradigma, na intenção de transformar a prática reprimida em uma nova forma de escrita, o que, segundo Hutcheon (1991), se mostrou possível ao se situar a arte em dois

contextos importantes: no ato enunciativo e no “contexto histórico, social e político (e também intertextual) mais amplo” (p.105). Diz ela que:

O texto tem um contexto, e talvez a forma passe a ter sentido tanto por meio da inferência do receptor em relação a um ato de produção quanto por meio do próprio ato de percepção. Isso se aplicaria sobretudo aos irônicos textos pós-modernos em que o receptor realmente pressupõe ou infere uma intenção de ser irônico. Se a arte for considerada como produção histórica e como prática social, então a posição do produtor não pode ser ignorada, pois entre o produtor (inferido ou real) e a audiência existe um conjunto de relações sociais que tem o potencial de ser revolucionado por uma mudança nas forças de produção que podem transformar o leitor num colaborador, e não num consumidor. (HUTCHEON, 1991, p.111)

Tanto os escritores teóricos quanto os ficcionistas têm consciência da dependência contextual na atribuição dos significados de suas narrativas (HUTCHEON, 1991). Na ficção, as pessoas do narrador e do leitor acabaram por ser colocadas em evidência, mas não se pode esquecer que o ato discursivo só tem sentido no contexto da enunciação, porque é o narrador quem insere o contexto. De acordo com Hutcheon (1991), Barthes teria pensado o autor como um “escrevente textual”, que apenas existe no texto e sobrevive na leitura, assim sendo caracterizado no texto, que lhe fornece uma vivência no tempo da enunciação, prevalecendo o aqui e agora, que acontece por meio do registro performático. O contexto é formado por meio das “múltiplas escritas”, com as quais os diversos textos culturais dialogam, sendo papel do leitor fornecer um sentido aos diversos (con)textos. Devemos considerar que a leitura é uma atividade individual e, como propõe Gadamer (2005), plena de sentidos fornecidos por aquele que se insere no texto e desencadeia o processo de interpretação da vida, bem como da arte.

As obras pós-modernas (lugar em que encaixo os romances da segunda fase de Milan Kundera), apesar de mostrarem que o artista não é a única fonte de interpretação do texto, não deixam de falar do processo de sua produção, mostrando que a posição de autoridade discursiva ainda merece ser evidenciada, tomando-se o cuidado de questionar a habitual segurança de sentido que alguns textos demonstram, tendo em mente que “Esse é o irônico e problematizante jogo pós-moderno da enunciação e do contexto” (HUTCHEON, 1991, p.108). Um livro descontextualizado não tem a menor utilidade, ele precisa estar inserido em um contexto de relações sociais ativas, pois a linguagem não é neutra, ela carrega em si um todo de sentido que também é social,

coletivo, o que oferece ao texto uma abertura, como propõe Gadamer (2005). O ato da enunciação ganha em integridade e credibilidade quando se reconhece que o autor é uma pessoa, que se mostra como constituinte e fator essencial do texto, sem deixar de considerar que um texto pós-moderno pode subverter a ideologia de originalidade que o sustenta. Isto indica que o escritor não se compromete com a originalidade ou registro original de seu texto, sua preocupação é com a reescrita, com aquilo que a palavra consegue dizer, mesmo que de outra maneira.

Desta forma, Hutcheon (1991) não deixa de considerar que mesmo os leitores tendo o controle de sua leitura, são restringidos por aquilo que leem, o que demonstra uma participação ativa do escritor no controle do processo de produção das restrições, tão evidentes na escrita pós-moderna. E isto pode ser visto na escrita kunderiana nas falas do narrador-autoral, que apresenta os vários pontos de vista sobre as determinadas situações e direciona a compreensão do leitor até certo ponto, conforme se dá o andamento da narrativa. Isto acontece porque a escrita só adquire um sentido em relação a um contexto significativo como aquele em que participam as dimensões sociais, históricas e ideológicas da compreensão, momento em que o sujeito escritor se constrói no texto, condicionado por certas “modalidades ou leis”, determinadas pelo contexto do ato enunciativo e por sua posição de enunciador. A fala do escritor quando contextualizada evidencia uma pluralidade de vozes mostrando-o como um construto discursivo, o que evidencia que: “A maneira pós-moderna de definir o eu (um desafio internalizado à noção humanista de integridade e totalidade inconsútil) tem grande relação com essa influência mútua de textualidade e subjetividade.” (HUTCHEON, 1991, p.115).

Por isso, no entender de Hutcheon, os romances de metaficção historiográfica problematizam as noções de enunciação e subjetividade, o que no romance kunderiano acontece por meio da instituição da figura do narrador-autor-personagem Kundera. No livro *L'immortalité*, temos a presença de personagens fictícios e históricos que servem para que o narrador-autoral problematize a natureza do sujeito, ressaltando a contextualização do eu na história e na sociedade. As atitudes de alguns personagens servem para pensar a noção de subjetividade a partir da constatação de uma relatividade subjacente ao conhecimento do mundo. E o narrador que se alterna entre primeira pessoa e terceira “complica a implantação da subjetividade na linguagem, pois a insere e desestabiliza ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 116).

Há que se deixar claro que, embora percebamos em Kundera características do romance pós-moderno – principalmente no que diz respeito à estrutura textual -, não conseguimos encontrar nada sobre isto em seus ensaios, nem para demonstrar que há de sua parte uma afinidade, nem para expor o contrário. Uma discussão sobre o pós-moderno também não aparece em seus romances, pois o escritor apenas propõe que estes teriam sua origem em Cervantes, que seguido por Rabelais, Sterne e Diderot, adquiriram um caráter lúdico. A história do romance, de acordo com Kundera (2011), confirma que o romance realista que surgiu no século XIX tinha um desejo de proporcionar autossuficiência e fechamento ao mundo da narrativa representacional, pressupostos que atualmente são contestados pela história e pela ficção, por desconsiderarem a experiência mutável e o processo histórico. Em fins do século XIX, diz ele que houve uma mudança de pensamento e os escritores romanescos acabaram se submetendo ao imperativo da imitação do real, até o aparecimento de escritores como Kafka, Broch, Musil e Gombrowicz, que trouxeram de volta o ludismo anterior a Balzac, iluminando outra possibilidade do romance: a de unir o peso dos temas existenciais e a leveza da forma.

Apesar de todas as questões levantadas, cabe dizer que a estética a qual Kundera diz se filiar é a que ele denomina de “modernismo anti moderno”, na contracorrente dos vanguardistas. Em *L’art du roman*, ele diz que a evolução do romance não estaria no fato de se rejeitar o antigo e nem de se assumir a novidade⁸¹. Então, o importante é frisar que, tal como acontece nos romances pós-modernos, nos romances kunderianos, o passado não é invocado com a intenção de ter sua “presentitude” restituída, até porque Kundera mesmo afirma a impossibilidade de se escrever o passado da forma como aconteceu. A utilização do passado (da memória) no romance, na concepção do escritor, está no fato de este abrir espaço para que o escritor possa pensar historicamente, de modo crítico e contextual, questões humanas e outras caras à literatura, proposta muito semelhante à que Hutcheon (1991) identifica nos romances denominados por ela de pós-modernos.

3.1 A constituição subjetiva do narrador kunderiano

⁸¹ Cabe ressaltar que a vanguarda que prega a destruição do antigo para impor a novidade também difere do pós-modernismo, pois este propõe um diálogo construtivo com o passado.

Ce n'est qu'en relisant les traductions de tous mes livres que je me suis aperçu, consterné, de ces répétitions! Puis, je me suis consolé: tous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de thème (le premier roman) avec variations. (KUNDERA, 2011, v.II, p.725)⁸²

No processo criativo de Milan Kundera, a memória se mostra por meio da subjetividade do escritor, para quem o escrever não é somente colocar-se de frente para ela, mas ultrapassá-la, agregando ao romance outras formas de conhecimento.

Conforme se deu o andamento do processo de escrita, o narrador foi se transformando junto com o escritor. E, assim, como o escritor foi amadurecendo, o narrador foi adquirindo uma maior complexidade narrativa e se mostrando ainda mais imprescindível no transcurso da história narrada, na qual ele sai da categoria de mero recurso narrativo e passa para a categoria de Criador, tamanha a proximidade (ou contiguidade) dele com o autor. A diminuição da distância entre autor e narrador se mostra como parte fundamentalmente estratégica do jogo romanesco kunderiano.

Diferente dos narradores dos livros iniciais, como *La Plaisanterie* (que apresenta vários narradores) e *Risibles Amours*, que apenas contam a história, às vezes duvidando de seus conhecimentos sobre os personagens, o narrador kunderiano da segunda fase de produção é quem apresenta os argumentos, se mostrando algumas vezes irredutível. A partir do *Le livre du rire et d'oubli*, é possível perceber que esse narrador demonstra mais liberdade para transitar no espaço narrativo e se expressa de forma mais racional, o que se amplia no *L'insoutenable légèreté de l'être* e tem o seu ápice no *L'immortalité*, no qual demonstra maturidade narrativa. Como já dissemos, neste último romance, temos um narrador mais metódico e estratégico, que ao se impor como criador onisciente acaba por se confundir com o autor na construção do romance. A nosso ver, os narradores dos livros iniciais podem ser tidos como personagens secundários ou como testemunhas das histórias que contam, contudo o narrador da segunda fase passa a ter papel determinante nos romances.

No sentido de entendermos as transformações sofridas pelo narrador de memórias kunderiano, precisamos traçar um percurso que se inicia com a mudança de

⁸² [“Foi somente relendo as traduções de todos os meus livros que me dei conta, consternado, dessas repetições! Depois, consolei-me: todos os romancistas só escrevem, talvez, uma espécie de *tema* (o primeiro romance) *com variações*”] (KUNDERA, 1988, p.121)

Kundera para outro país, a França, e as expectativas dele em relação ao seu futuro enquanto escritor. O *Le livre du rire et de l'oubli* marca esse período bastante complicado da vida dele, que se encontrava em processo de adaptação a outro país e à uma nova língua. Por isso, é possível perceber que, nesse romance, Kundera se pega em meio a um afastamento, que tenta nublar aquilo que ele tem como parte de si e que o constitui: seu passado, suas lembranças. Sendo assim, o esquecimento junto com o riso, são os temas-chave na construção do romance. Assim como no *L'insoutenable légèreté du être*, o escritor se volta para Praga e, com a constituição de seus personagens, aproveita para refletir sobre os acontecimentos que foram marcantes para a história do seu país.

Nesse primeiro momento (recém-chegado a França), o escrever se mostra a Kundera como uma necessidade latente. E como propõe Blanchot, um romance nasce primeiramente das impressões do escritor, adquiridas quando ele navega pelo mar da vida, “essa navegação é uma história totalmente humana” (2013, p.6), que toma para si toda a atenção dos narradores. O ato de escrita é que proporcionaria o encontro do real com o imaginário e, nessa passagem de um mundo a outro, o escritor retorna às origens, às profundezas do passado e acaba por *metamorfosear*. Em *Le rideau* (2011, v.II, p.951)⁸³, Kundera diz que “*La seule chose qui nos reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre*”. E essa seria a razão de ser da arte do romance, considerado por ele como a mais pura arte, uma maneira de ser no mundo, de interpretá-lo e de percebê-lo em sua beleza. Essa noção pessoal de romance fez com que Ricard (2011) afirmasse que a arte do romance é para Kundera não somente um ‘saber fazer’, ou uma junção de procedimentos técnicos, mas um meio de conhecimento, uma ética, uma metafísica.

O romance kunderiano traz o passado para a narrativa e estabelece com ele um diálogo, o que pode ser percebido nos três livros que compõem a trilogia, os quais retratam a Invasão Russa e a Primavera de Praga, que aparecem perfazendo um contexto com a intenção de criar uma nova situação existencial para os personagens, possibilitando, assim, uma reflexão. Mas não podemos nos esquecer de que, na escrita kunderiana, a história é tratada com economia máxima, pois Kundera diz: “*Je me comporte à l'égard de l'Histoire comme le scénographe qui arrange une scene*

⁸³ [“A única coisa que nos resta diante dessa inelutável derrota que chamamos de vida é tentar compreendê-la.”] (KUNDERA, 2006, p.17)

abstraite avec quelques objets indispensables à l'action” (2011, v. II, p.662)⁸⁴. E a escolha das circunstâncias se dá em função de estas serem ou não capazes de criar para seus personagens uma situação reveladora. Nos livros que compõem nosso *corpus* de análise, Kundera deixa claro que, ao contrário dos historiadores que escrevem a história pelo viés social, amparado no ponto de vista da sociedade e não do homem, ele, que considera os acontecimentos históricos muito mais importantes para aqueles que assim como ele tiveram que conviver com o regime comunista, não está preocupado com a história factual, mas com o como o indivíduo se comporta dentro dela, constatação possibilitada apenas pela condição de ficção do romance.

E se considerarmos que o escritor é um sujeito histórico e que, sendo assim, não pode fugir de suas vivências e experiências, podemos afirmar categoricamente que as reflexões que possam surgir (por meio do narrador) das situações existenciais devolvem, talvez, a ele, um passado entremeado de lembranças mal compreendidas. Por isso, com seus personagens, Kundera testa reações e possibilidades dos sujeitos-personagens dentro das situações históricas, passando, assim, do plano dos grandes fatos para o micro espaço onde estes estão localizados e vice e versa.

Durante a constituição dos romances que analisamos, o autor vai se afastando de seu país natal, a ponto de, no terceiro, mostrar-se completamente distanciado da Tchecoslováquia. A produção literária de Milan Kundera foi fundamentalmente construída durante um período considerado privilegiado da história da humanidade, que se dá na modernidade e adentra a pós-modernidade – denominado por ele de *paradoxos terminais da modernidade*. E seus personagens trazem consigo todos os ganhos e as perdas advindos das mudanças e transformações ocorridas neste período. Por isso, mostra-se possível a nós afirmar que a história do escritor e a criação de sua obra têm fundamento em suas memórias, tanto que podemos classificá-la nas três fases distintas: antes do exílio, durante o exílio e pós-exílio.

3.1.1 *Le livre du rire et de l'oubli* – Em busca da memória perdida

⁸⁴ [“Eu me comporto com a História como o cenógrafo que monta uma cena abstrata com alguns objetos indispensáveis à ação”] (KUNDERA, 1988, p.37)

Talvez por ter sido o primeiro livro de Milan Kundera escrito em exílio, o *Le livre du rire et de l'oubli* demonstra uma mudança drástica de perspectiva e, de acordo com Banerjee (1993), se comparado aos trabalhos anteriores do escritor, apresenta uma narrativa muito pessoal e bastante hermética, na qual a memória toma a vez. A distância imposta ao escritor faz com que ele crie no livro uma tensão que elimina a fronteira entre sonho e realidade, acabando por embaralhar o tempo: “*Kundera sait comment l'avenir devore impitoyablement le présent, dans le temps sequencial que l'Europe sénile a conservé, alors que seule l'atemporalité est réelle*” (BANERJEE, 1993, p.60)⁸⁵.

A ideia de deslocamento é algo bastante visível nesse livro, que apresenta narrativas desprovidas de uma ambientação espacial. Os espaços narrativos não estão claramente demarcados, o que gera a ausência de um cenário determinado, que parece reforçar ainda mais a sensação de leveza, de fluidez das personagens, que flutuam em um vazio desterritorializado e angustiante⁸⁶. Apesar de não se poder localizar espacialmente as narrativas, Kundera apresenta fatos que podem ser identificados – por seus aspectos sociais, políticos, culturais e históricos - como as situações ocorridas na Tchecoslováquia, principalmente a Invasão Russa de 1968, além de integrar os diferentes tipos textuais ao romance.

Uma tentativa de retomar o passado para não o esquecer ou para modificá-lo marca as várias narrativas que este livro apresenta - um total de seis -, aparentemente independentes, com personagens distintos, à exceção da quarta (*As cartas perdidas*) e sexta (*Os anjos*), partes que narram a história da personagem Tamina. Ela é a personagem principal do livro e, conforme o narrador-autor, este livro é um romance a respeito dela e feito para ela. Contudo, mesmo o livro sendo composto de narrativas distintas e sendo a história de Tamina central, as outras narrativas são importantes na medida em que vão fornecendo significados às discussões que giram em torno da história dessa protagonista. Por mais que as partes/histórias se apresentem como independentes, elas possuem uma dependência mais do que profunda de sentido.

As narrativas desse livro reforçam a ideia de que a memória de um povo é a luta frágil e silenciosa contra o esquecimento, quando propõe que o ‘ser’ é constituído pela

⁸⁵ [Kundera sabe como o futuro devora impiedosamente o presente, segundo o tempo sequencial que a Europa senil conservou, enquanto apenas a atemporalidade é real]

⁸⁶ Abordamos melhor esse assunto em artigo sob o título: *Pertencer ou não pertencer ao círculo: narrativas do exílio em Milan Kundera*, apresentado no III Colóquio de Pós-Graduação em Letras: Literatura e Vida Social, 2011, Assis – SP, feito em coautoria com Maria Veralice Barroso.

soma de suas memórias e que, sem elas, todas as suas referências estariam perdidas. Sendo dissidente, Kundera sabe que o esquecimento é uma prática bastante difundida por regimes totalitários, como o estabelecido na Tchecoslováquia, que serviu de parâmetro para que ele refletisse as situações apresentadas nesse livro.

Os acontecimentos históricos narrados, ora merecem um lugar especial e separado na narrativa, ora estão literalmente embrenhados no que podemos tomar como pura ficção, a exemplo da primeira parte (*As cartas perdidas*) que narra a história de Mirek: “um velho comunista dissidente”. A narrativa desse personagem é entremeada por reflexões sobre acontecimentos históricos. O narrador conta que, em 1948, Gottwald, dirigente comunista, discursou para centenas de milhares de cidadãos que se encontravam na Cidade Velha, em Praga. Ao seu lado se achava Clementis, que solidário tirou seu gorro de pele e o colocou na cabeça de Gottwald, pois nevava e fazia frio e ele estava com a cabeça descoberta. Na ocasião, foram tiradas muitas fotografias retratando esse momento, pois nessa sacada, onde eles se encontravam, começou a história da Boêmia comunista. Quatro anos mais tarde, Clementis, acusado de traição, fora enforcado e, conseqüentemente, desaparecera também de todas as fotografias. Dele só ficara o gorro de pele na cabeça de Gottwald.

O personagem Mirek é apresentado pelo narrador quando faz a seguinte afirmação: “*la lutte de l’homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l’oubli*” (KUNDERA, 2011, v.I, p.932⁸⁷), frase que introduz o romance a partir de um dos temas escolhidos por Kundera: o esquecimento, e nos dá pistas do caminho pelo qual o escritor vai seguir no decorrer de sua narrativa. A palavra ‘esquecimento’, no texto, aparece relacionada diretamente à memória, como se a lembrança pudesse significar também esquecimento. Clementis é lembrado pela presença do gorro na cabeça de Gottwald e o objeto entra na narrativa como uma forma de fazer com que ele não seja esquecido. Por meio do gorro, Clementis se faz presente nas fotografias e acaba por ser lembrado.

Temos que considerar que Kundera se preocupa com a forma como as palavras são usadas no texto e, por compreender que é no romance que elas ganham vida, ele busca defini-las, o máximo possível, por meio das intervenções do narrador, tentando

⁸⁷ [“A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento”] (KUNDERA, 1978, p. 7)

encontrar um significado mais propício para elas. No entanto, o significado não é algo que está fechado, é construído no interior do texto, nas possibilidades que o mundo romanesco oferece aos seus personagens. As palavras adquirem corpo na “vida” dos personagens. Por isso, durante o andamento da narrativa do *Le livre du rire et de l'oubli*, assim como dos outros dois romances, percebemos uma necessidade do autor de apresentar seus temas e esclarecer para o leitor o significado de palavras-chave que serão utilizadas por ele no decorrer da história. Este esclarecimento se dá, na maioria das vezes, mediante uma interrupção⁸⁸ da narrativa, na qual o narrador apresenta alguns fatos históricos e reflexões que tiram sua linearidade.

Contudo, devemos ter em mente que uma interrupção, logo de início, não significa que o autor tenha a intenção de que o leitor adote precipitadamente os significados fornecidos para os temas e para as palavras-chave que ele apresenta durante a descrição das passagens e os carregue durante toda a leitura da obra, isto porque, como já afirmamos, em Kundera, os significados serão “analisados, estudados, definidos e redefinidos” no decorrer da narrativa. As metáforas serão transformadas e só adquirirão um significado mais completo durante o desenrolar da ação dos personagens, dentro de suas situações existenciais. Por isso os momentos em que a narrativa é interrompida para dar espaço ao narrador servem para que o autor possa trazer para o romance suas reflexões e até seus pontos de vista.

No *L'art du roman*, Kundera diz que com a intenção de ajudar os tradutores de seus livros, os quais muitas vezes apresentam traduções que lhe causam choque, por apresentarem diferenças em relação aos originais, com enfeite de estilo, com cortes nas passagens de reflexão, mudança de ordem das partes ou até por seus tradutores não saberem uma única palavra em tcheco, língua original do autor, ele apresenta por meio de um pequeno “dicionário kunderiano”, definições para algumas das palavras presentes em suas obras. A palavra “memória”, nesse dicionário, tem como oposição a palavra “esquecimento” e isto talvez se deva ao fato de o autor, mesmo tendo conhecimento de que o passado influencia a escrita de seus romances, querer mostrar que a história pode

⁸⁸ No artigo intitulado *A voz filosófica do narrador kunderiano*, o pesquisador da obra kunderiana, Wilton Barroso afirma que “O narrador kunderiano é um autor emancipado, inventa um espaço para si no interior da narrativa, seu lugar é onde esta é interrompida, esse efeito permite a dissipação da ilusão realista e introduz uma reflexão realista sobre questões significativas da existência humana e sua insignificância eterna”. (2008, s.p)

ser reescrita, pois esta só adquire um sentido amplo e profundo no espaço do romance e, por isso, o esquecimento pode ser tido como uma forma de consolação.

Há um momento, na primeira parte do *Le livre du rire et de l'oubli*, que ao se referir à Primavera de Praga, o narrador diz que para não distrair o país de seu idílio restaurado, foi preciso reduzir os acontecimentos ruins à nada. Assim se encobriu o que não queria que o povo lembrasse e por isso não se comemora o dia 21 de agosto, como forma de se apagar da História os nomes dos que se rebelaram. A partir dessas colocações, podemos afirmar que o processo de criação de Kundera se dá a partir de uma tentativa de ressignificação da memória, de uma memória que é a sua, que é a de seu país e, por perceber que em alguns momentos o autor se ampara sobre os fatos históricos, este processo também se mostra como uma tentativa de ressignificação da história. Ivanova (2010, p.79) coloca que o *Le livre du rire et de l'oubli* traz, em sua narrativa, alguns acontecimentos e personagens esquecidos pela história. Assim, o romance se apresenta como “*l’exploration de possibles historiques que l’historiographie omet de son discours*”⁸⁹.

Segundo Kundera (1988, p.39), como a historiografia escreve a História pelo ponto de vista da sociedade e não do homem, os acontecimentos históricos muitas vezes são esquecidos, mas estes acontecimentos são importantes para quem foi obrigado a viver sob o regime comunista, como foi o seu caso. Contudo, ele não desconsidera que, no espaço do romance, a história se transforma em ficção e deixa para o leitor a tarefa de acreditar ou não no que é narrado. Por isso ele afirma que a Primavera de Praga não é descrita no livro em sua dimensão político-histórico-social, mas como uma das situações existenciais fundamentais.

O narrador de *Le livre du rire et de l'oubli* apresenta ao leitor a informação de que no contexto político-histórico da revolução retratado no romance emigraram 120 mil pessoas e outras 500 mil, que foram reduzidas ao silêncio e expulsas de seus trabalhos, desapareceram invisíveis e esquecidas. Em seu ponto de vista, com a prisão e desaparecimento dessas pessoas, os russos “*voulait effacer de la mémoire des milliers de viés pour qu’il ne reste que le seul temps immaculé de l’idylle immaculée*”

⁸⁹ [a exploração de possibilidades históricas que a historiografia omite de seu discurso]. Somente a partir destes mesmos anos 70 é que ocorreria a emergência da chamada “nova história”, que começou a dar atenção ao cotidiano, às culturas populares e aos indivíduos.

(KUNDERA, 2011, v.I, p.951⁹⁰), porém, ao trazer para o espaço ficcional estes acontecimentos, Kundera, de certa forma, tem a intenção de que sejam registrados e permaneçam na história como uma mancha, assim como o gorro de Clementis que aparece na cabeça de Gottwald.

No passado, antes da chegada dos russos, o personagem Mirek havia alcançado o sucesso como intelectual e importante representante do Estado. Ele aparecia nas telas da televisão como celebridade até que se recusou a negar suas convicções, perdeu seu cargo e passou a ser perseguido por policiais à paisana. Sabendo não ser seguro expor com liberdade suas palavras, sem atentar contra a segurança do Estado, Mirek decide tirar de seu apartamento alguns de seus escritos comprometedores: diários, correspondências, minutas de reuniões, e levar para um lugar seguro. O narrador diz que ele não vê a hora de rever Zedna - uma mulher com quem tivera um caso amoroso no passado -, principalmente agora, que estava pressentindo a proximidade de seu fim. No passado, ele não se casara com ela, não por problemas de convicção ou porque era muito novo e ela mais velha, o fato é que ela era feia, tinha um nariz tão grande que acabava por encobrir sua vida. O narrador justifica a atitude de Mirek e nos revela que ele dormia com as mulheres feias porque, por uma fraqueza pessoal, não tinha coragem de abordar as bonitas.

Zedna representava para ele a sua juventude detestada, um passado que insistia em se presentificar em folhas de papel (mais de 100 cartas de amor) que guardavam uma explosão de sentimentos que ele queria esquecer. Ela fazia parte dos dois por cento da população que acolheram a chegada dos tanques russos e, sendo ainda representante do partido comunista, mostrava-se *“toujours fidèle au jardin où chantent les rossignols”* (KUNDERA, 2011, v.I, p.939)⁹¹. O personagem Mirek é apresentado como o oposto dela, uma representação de parte da população que havia percebido o equívoco mais tarde, sendo assim, ele não gostava de Zedna, porque ela lhe fazia lembrar esse período de engano lírico, de sua juventude imatura. Segundo o narrador kunderiano, antes da chegada dos russos no país, metade da população dava gritos de alegria, pois os comunistas propunham um plano grandioso, um mundo novo, onde cada qual encontraria o seu lugar. Ideia bastante atraente para substituir um capitalismo gasto, que

⁹⁰ [“queriam apagar da memória centenas de milhares de vida, para que ficasse apenas o tempo imaculado do idílio imaculado”] (KUNDERA, 1978, p.26)

⁹¹ [“fiel ao jardim onde cantam os rouxinóis.”] (KUNDERA, 1978, p.15)

gerava desigualdades, mas que, com o tempo, foi se dissipando quando as pessoas começaram a tomar consciência da realidade que embalava o discurso apaziguador.

Quando fala desse sonho de mudança, Kundera usa o termo *idílio* e ressalta a esperança das pessoas de ter o país transformado em um “jardim onde cantam os rouxinóis”⁹², um local romântico, descolado da realidade desigual e agradável para todos. Essa condição de igualdade, nas falas do narrador do *Le livre du rire et de l'oubli*, é metaforicamente expressa pela “nota de uma sublime fuga de Bach”, contudo,

(...) celui qui ne veut pas en être une reste un point noir inutile et privé de sens qu'il suffit de saisir et d'écraser sous l'ongle comme une puce. Il y a des gens qui ont tout de suite compris qu'ils n'avaient pas le tempérament qu'il faut pour l'idylle, et ils ont voulu s'en aller à l'étranger. Mais comme l'idylle est par essence un monde pour tous, ceux qui voulaient émigrer se révélaient négateurs de l'idylle, et au lieu d'aller à l'étranger ils sont allés sous les verrous. (KUNDERA, 2011, v I, p.937)⁹³

Com o passar do tempo, o idílio se mostrou falso, pois se percebeu que ser igual não era aproximar todos das mesmas condições, pelo contrário, era separar claramente o governo da maior parte da população e cerceá-la. Aqueles que não se encaixavam devidamente nessas regras eram “esmagados”. E uma das questões caras ao próprio escritor, presente na narrativa, é o cerceamento causado aos intelectuais nesse período, que, não poucas vezes, eram silenciados, tendo seus livros proibidos, seus empregos tomados e sua vida revirada, sendo com isto, transformados em “nada”, situação essa que é retomada no *L'insoutenable légèreté de l'être* e analisada ficcionalmente com maior atenção na narrativa sobre o personagem Tomas.

Ao calar as vozes dos intelectuais, retiravam também suas influências e os impediam de ser ouvidos. “Esmagar”, em sentido metafórico ou análogo, sugere, além do silenciamento, a tortura, as prisões, o desaparecimento e, claro, a morte. As grandes notas da perfeição se comprazem ignorando essas perdas humanas, mantendo e

⁹² *Rouxinóis* é um termo que foi, ao longo do tempo, assumindo muitas conotações simbólicas, sendo muito utilizado pelos românticos como símbolo dos poetas, para quem o canto do rouxinol foi associado a um lamento.

⁹³ [“(...) quem não quer ser uma nota torna-se um ponto negro inútil e destituído de sentido; que basta apanhar e esmagar sob a unha como uma pulga. Há pessoas que logo compreenderam que não tinham o temperamento necessário para o idílio e quiseram partir para o estrangeiro. Mas como o idílio é essencialmente um mundo para todos, aqueles que queriam emigrar se revelaram negadores do idílio, e em vez de irem para o estrangeiro foram para trás das grades.”] (KUNDERA, 1978, p.12)

repetindo sua sinfonia de normas, ideologias e de história recortada de histórias menores. Essa tomada de consciência, incentivada pela intelectualidade tcheca, deu no que se convencionou chamar de Primavera de Praga. Segundo Kundera, esse acontecimento “*ce n’est pas, selon les anciennes recettes, un groupe d’hommes (une classe, un peuple) qui s’est dressé contre un autre, mais des hommes (une génération d’hommes et de femmes) qui se sont soulevés contre leur propre jeunesse.*” (KUNDERA, 2011, v.I, p.941⁹⁴).

Ao se reencontrarem, os personagens Mirek e Zedna conversavam quando ela pede para que ele reconsidere, que negue tudo o que disse ou fez contra o partido comunista. Todavia, o narrador esclarece que ele sabe o que acontecerá se o fizer:

Ils vont le contraindre à rejeter loin de lui sa vie et à devenir une ombre, un homme sans passé, un acteur sans rôle et à changer en ombre même sa vie rejetée, même ce rôle abandonné par l’acteur. Ainsi métamorphosé en ombre, ils le laisseront vivre. (KUNDERA, 2011, v.I, p.943)⁹⁵

Um homem sem passado viveria a eterna juventude, metáfora do engano e da imaturidade nos escritos kunderianos. Aproveitando o momento em que a conversa toma outro rumo, Mirek pede a Zedna as cartas que em outro tempo lhe havia escrito. E, pensando que as cartas poderiam ter sido escritas por amor, volta ao passado, porém se imagina levando-as consigo para jogá-las na lixeira. Zedna pergunta o porquê de ele querer as cartas e ele responde que é porque está em uma idade em que se olha para trás, porque percebe que está se esquecendo de como era quando jovem, que sabe que fracassou e, por isso, precisa saber de onde partiu para verificar onde cometeu o erro. Mas ela se nega a devolver as cartas.

Ele conta a Zedna que está sendo perseguido e ela não acredita. Ele tenta despistar seus seguidores, vê uma casa e flores na janela e se recorda de uma época há muito esquecida, e a imagem de outra casa pintada de branco, com begônias vermelhas

⁹⁴ [“não foi, como nos moldes antigos, um grupo de homens (uma classe, um povo) que se insurgiu contra um outro, mas homens (uma geração de homens e mulheres) que se rebelaram contra sua própria juventude”] (KUNDERA, 1978, p.17).

⁹⁵ [“Vão forçá-lo a jogar longe sua vida e transformar-se numa sombra, num homem sem passado, num ator sem papel, e a transformar em sombra até mesmo sua vida rejeitada, até mesmo esse papel abandonado pelo autor. Dessa maneira, metamorfoseado em sombra, eles o deixarão viver”]. (KUNDERA, 1978, p.18)

no peitoral lhe vem à mente. Trata-se de um pequeno hotel em uma cidadezinha nas montanhas, uma lembrança de quando tinha 20 anos e amava Zedna. Agora ele queria tirá-la de suas lembranças, não porque não a amava, mas porque a tinha amado, queria encobrir esta passagem de sua vida e reescrevê-la, apagando do passado o que não lhe agradava. Mirek tinha medo de que Zedna desse as cartas para alguém ler, tinha medo de que os outros soubessem que ele havia tido um caso amoroso com uma mulher feia. Ele acaba indo ao encontro dela para tentar “esmagar” seu passado com o punho, mas não consegue. Da mesma forma que o partido comunista apagou Clementis da História, Mirek tentava apagar a ex-amante de sua vida. Nas palavras do narrador, “*On ne veut être maître de l’avenir que pour pouvoir changer le passé*” (KUNDERA, 2011, v.I, p. 949)⁹⁶. O futuro é um vazio que não interessa a ninguém, mas o passado é cheio de vida e fere, por isso queremos destruí-lo ou pintá-lo novamente.

Ao voltar para casa, Mirek encontra o carro e os homens que o perseguiam, os quais ele havia conseguido despistar. Eles agora se encontravam em companhia de seu filho e traziam em mãos um mandado de busca, junto à uma lista de objetos apreendidos: cartas de amigos, documento dos primeiros dias de ocupação russa, análises da situação política, atas de reuniões e alguns livros. Ele fora colocado em uma situação existencial na qual acabara preso e condenado a seis anos de prisão, assim como muitas outras pessoas na história de Praga – o que também faz parte da história de Kundera -, com a diferença de que, para Mirek, por ser ele um personagem e ego experimental do autor, a prisão seria apenas uma “*une scène splendidement éclairée de l’Histoire*” (KUNDERA, 2011, v.I, p.951)⁹⁷ e ele não podia imaginar fim melhor para o romance de sua vida.

A história de Mirek se mostra crucial no romance kunderiano por estar amparada em um momento importante da história do povo tcheco, uma vez que este transita de uma história social mais ampla à uma particular e restrita: a história de uma vida apenas; a história de sua (in)significante vida. Assim, nas palavras de Ivanova:

L’oubli désiré par Mirek est l’aspect privé de la perte de mémoire générale survenue pendant la période communiste. Son aspect public est illustré par le cas de Gottwald. Ce dernier sert d’exemple de l’oubli d’un personnage historique organisé par le pouvoir. L’aspect

⁹⁶ [“Só queremos ser mestres do futuro para podermos mudar o passado”] (KUNDERA, 1978, p. 24)

⁹⁷ [“uma cena maravilhosamente iluminada de História”] (KUNDERA, 1978, p.26)

public du thème est inséparable de l'aspect privé. (IVANOVA, 2010, p. 75)⁹⁸

A ironia do romance - ou o riso - estaria no fato de Mirek se encontrar envolto em uma situação social que o oprime e ter consciência de seu fim, e, mesmo assim, sua maior preocupação não ser a de se livrar daquilo que poderia ser um motivo para sua morte. Ele se preocupa, antes de tudo, com o que os outros iriam pensar quando soubessem que ele havia tido um caso com uma mulher feia e, por isso, resolve se livrar dos indícios de sua aventura amorosa antes de tentar achar um meio de salvar sua própria vida.

Quando nos voltamos para o processo criativo do *Le livre du rire et de l'oubli*, percebemos que há, na escrita kunderiana, um equilíbrio entre “autobiografia”, história e a pura imaginação criadora. Isso porque a História apresentada serviu para criar uma nova situação existencial para o personagem, tornando aparente algo dele, desnudando-o na ação diante das infinitas possibilidades que lhe foram apresentadas. Apesar da narrativa de Mirek trazer em si toda uma carga historiográfica, o mais importante é compreender como tudo isso influenciou a vida dele, sua vida privada.

Como afirmamos inicialmente, as narrativas desse romance, bem como as narrativas dos outros livros que compõem a segunda fase, são independentes, mas, ao mesmo tempo, se complementam e apresentam uma dependência de sentido. Dessa forma, a narrativa sobre Mirek fornece elementos que complementam a narrativa da protagonista Tamina, não sendo por acaso o fato de a primeira, que apresenta a história dele, e a quarta parte, que fala dela, terem o mesmo título: *As cartas perdidas*. A personagem de *Le livre du rire et de l'oubli*, Tamina, nos é apresentada na quarta parte com a seguinte afirmação fornecida pelo narrador-autoral:

Cette fois-ci, pour montrer clairement que mon héroïne est mienne et n'appartient qu'à moi (je lui suis plus attaché qu'à nulle autre), je vais l'appeler d'un nom qu'aucune femme n'a encore jamais porté: Tamina. J'imagine qu'elle est belle, grande, qu'elle a trente-trois ans et qu'elle est de Prague. (KUNDERA, 2011, v.I, p.999)⁹⁹

⁹⁸ [O esquecimento desejado por Mirek é o aspecto privado da perda da memória que ocorreu durante o período comunista. O aspecto público é ilustrado pelo caso de Gottwald. Ele serve como exemplo de esquecimento de um personagem histórico organizado pelo governo. O aspecto público do tema é inseparável do aspecto privado.]

⁹⁹ [“Dessa vez, para mostrar mais claramente que minha heroína é minha e só pertence a mim (estou mais preso a ela do que a qualquer outra), vou chamá-la por um nome que nenhuma mulher jamais teve:

O autor não nos apresenta muitas informações pessoais sobre essa personagem, como sua personalidade, o que se passa em seu interior, como ela sente as coisas ao seu redor, apenas nos coloca a par do que considera ser o maior problema de sua vida e algo que interfere diretamente em sua existência: a tentativa de resgate das lembranças de seu passado. A personagem Tamina encarna as preocupações de Kundera em seus momentos iniciais de vida em um país estranho e distante de seus familiares. Nas passagens do livro, vemos claramente um “eu” que, ao mesmo tempo em que tenta se esconder atrás de um personagem, se mostra nas reflexões que realiza por meio do narrador sobre a vida dela. Estas reflexões, a nosso ver, devolvem a Kundera um passado de lembranças mal compreendidas, que tira de suas costas o peso de uma vida que poderia ter sido vivida de outra maneira, se não fossem as influências diretas e incontornáveis do mundo exterior.

Tamina é de Praga, porém não vive mais lá, tal qual Kundera teve de deixar seu país por problemas políticos e, para continuar mantendo qualquer tipo de vínculo com suas raízes, acaba por promover uma busca sofrida e solitária no intuito de trazer de sua terra natal algumas cartas e diários que foram deixados na casa da sogra. Os diários lhe são muito significativos, porque neles estão descritos os onze anos de sua vida, passados ao lado do marido, agora falecido. O resgate destes escritos se mostra como uma tentativa de resgate das memórias de um tempo que passou e que agora está se perdendo. A obsessão em recuperar os escritos revela, acima de tudo, a necessidade vital de manter acesas as chamas das lembranças e isso só lhe parece possível por meio do contato físico com o passado, já que, no nível da abstração, as lembranças se diluem e se perdem em uma velocidade espantosa. Assim a batalha travada com o intuito de recuperar as cartas e diários perdidos acontece paralelamente à intensa luta desencadeada no universo íntimo, no sentido de reter, a qualquer custo, o que sobrou das frágeis lembranças, dos fragmentos de memória, uma vez que sua existência só é assegurada com o retorno ao passado e é esse retorno que possibilita dar sentido ao presente e ressignificá-lo.

Tamina. Imagino que ela é bela, alta, que tem trinta e três anos e que é de Praga.”] (KUNDERA, 1978, p.77)

Pavel, marido de Tamina, foi quem pediu para que ela escrevesse os diários contando o desenrolar de suas vidas. Mais tarde, quando tiveram que deixar a Boêmia ilegalmente, temendo serem presos, não levaram o embrulho. Pavel adoeceu e morreu no estrangeiro, então, a única coisa que sobrou desse passado para Tamina foram suas cartas e os escritos sobre as coisas que vivenciaram juntos. Por isso, ela tenta de todas as maneiras encontrar alguém que vá à Praga para pedir que traga o embrulho que ficou guardado na casa da sogra, trancado a chaves em uma gaveta.

A personagem se desespera, ao perceber que o passado está cada vez mais pálido, e tenta, de todas as maneiras, não o esquecer. Percebe que a memória muda com o tempo, que ela não é fiel e que o lembrar completamente é quase que impossível. Tamina percebia que a imagem do marido lhe fugia irrevogavelmente, situação que é descrita pelo narrador-autoral por meio de uma imagem desoladora:

J'imagine que le monde s'élevè autor de Tamina, de plus en plus haut, comme un mur circulaire, et qu'elle est une petitepelouse tout en bas. Sur cette pelouse il ne pousse qu'une seule rose, le souvenir de son mari. (KUNDERA, 2011, v.I, p.1003¹⁰⁰)

A busca desesperada dessa personagem pelo resgate de suas memórias faz com que ela olhe somente para trás. Os diários são a representação de registros que tendem a perpetuar os momentos vividos e fazê-los persistir. Na concepção do narrador-autoral, esses são uma tentativa de resgate do tempo que se foi, por isso, ela não pode deixá-los para trás, pois, se assim o fizesse, estaria deixando o passado se perder e, com isto, ela também se perderia até não sobrar nada de si, a não ser o presente que avança para a morte: *“De même que sont passé se contracte, se défait, se dissout, Tamina rétrécit et perd ses contours”* (KUNDERA, 2011, v.I, p.1006)¹⁰¹. O que a impulsiona para o futuro é um desejo de vida, que tem sua estrutura solidificada no passado. Nossa personagem romanesca era para ser poética, ela é bela, assim como as musas inspiradoras da poesia. Todavia, o narrador nos adianta que *“si l'édifice chancelant des souvenirs s'affaisse comme une tente maladroitement dressée, il ne va rien rester de Tamina que le présent, ce point invisible, ce néant qui avance lentement vers la mort.”* (KUNDERA, 2011, v.I,

¹⁰⁰ [“Imagino que o mundo se ergue ao redor de Tamina, cada vez mais alto, como um muro circular, e que ela é um pequeno gramado lá em baixo. Nesse gramado cresce apenas uma rosa, a lembrança de seu marido.”] (KUNDERA, 1978, p. 81)

¹⁰¹ [“Assim como seu passado se contrai, se desfaz, se dissolve, Tamina encolhe e perde seus contornos”] (KUNDERA, 1978, p. 84)

p.1006)¹⁰² e seu fim fica claro desde o princípio, será trágico, evidenciando a ironia do romance kunderiano.

Talvez, o fato de o narrador avisar, já de início, o fim que aguarda nossa heroína, tenha como objetivo apenas mostrar ao leitor que sendo ela uma personagem de romance, um ego experimental do autor inspirado no ser humano, carrega nos ombros uma certeza: a de que todas as pessoas caminham inevitavelmente para a morte. Tamina traz em si algo de humano, algo que a aproxima do autor e faz com que eles possam conviver mutuamente e literariamente. Ambos carregam em si uma nostalgia, uma tristeza pela separação de tudo aquilo que acreditavam lhes pertencer e que tiveram que deixar para trás: o país, a família, a casa, a cidade, os amigos etc. Por isso perceber que se distancia de seu passado é algo que incomoda nosso escritor, pois tira dele o eixo que o equilibra, fazendo-o flutuar em um imenso mar de sombras sem poder se apoiar em lugar nenhum.

No *L'art du roman* (2011), Kundera diz que o autor se constrói no texto, mas existe uma distância entre aquele que escreve e o que é narrado. Segundo ele, o narrar um espaço bibliográfico ajuda na constituição de um individualismo moderno, pois torna o ser individual dentro de uma coletividade, e a memória não deixa de ser uma tentativa de recuperar uma individualidade perdida. Em seus escritos, os escritores tentam conferir coerência ao caos que é a vida, uma vez que o universo romanesco é subjetivo e existem inúmeras razões para que o autor escreva determinada coisa. O importante é deixar claro que para Kundera não há invenção da coisa dita, escrita ou narrada, o que há é a criação de uma maneira de falar da coisa.

Um momento importante na narrativa de *Le livre du rire et de l'oubli* é quando o narrador se pergunta por que Tamina não havia pedido para que alguém trouxesse seus diários antes. E a resposta apresentada é a de que fora por causa da polícia secreta que checa todas as correspondências e ela não queria a polícia tendo acesso à sua vida particular, já que acreditava que seus escritos pertenciam somente a ela. E neste momento da narrativa, o narrador aproveita para apresentar uma reflexão sobre o valor da escritura, do escritor e o valor do olhar do outro. Ele propõe que o escritor sobrevive na palavra, senão ele desaparece sem ser ouvido ou notado. Assim como para Tamina

¹⁰² [“se o edifício vacilante das lembranças cai como uma tenda mal levantada, não vai sobra nada de Tamina a não ser o presente, esse ponto invisível, esse nada que avança para a morte”] (KUNDERA, 1978, p. 84)

há uma sobrevivência do passado nos diários e ela sobrevive neles, o olhar de alguém estranho, que não a conhecesse, colocaria em questão sua própria existência, pois o que dava sentido às suas lembranças íntimas era seus escritos serem destinados somente a ela. Por isto queria resgatá-los o mais depressa possível, para preservar as imagens do passado que eles registravam, para que elas não se estragassem.

E, na intenção desesperada de conseguir que alguém fosse à Praga buscar seus escritos, Tamina acaba por se relacionar intimamente com o personagem Hugo, mas, no momento do ato sexual, ela se esforça para se lembrar dos momentos vividos com o marido. Hugo percebe que ela o está usando e se vinga dizendo que não poderá fazer o que ela quer. Ela sente repugnância e vai ao banheiro vomitar, e ao mesmo tempo tem a sensação de ter traído o marido. A memória do nojo por Hugo é maior do que a da ternura que ela tinha por seu marido. Com essa narrativa da desconstruída relação sexual entre Tamina e Hugo, Kundera apresenta uma crítica às pessoas que tinham suas convicções, mas ficaram tão apegadas a um passado, fazendo de tudo para resgatá-lo que, ao final, acabaram por perceber que nada valia a pena.

Il suffit de si peu, d'un infime courant d'air pour que les choses bougent imperceptiblement, et ce pour quoi on aurait encore donné sa vie une seconde avant apparaît soudain comme un non-sens où il n'y a rien. (KUNDERA, 2011, v.I, p.1125)¹⁰³

Depois de mostrar que Tamina estava disposta a tudo para reaver seus escritos, com pesar, o narrador afirma que ela percebe tarde demais que não valia a pena tentar resgatar o passado passando por cima de si mesma. Ela optou por continuar servindo cafezinho e nunca mais voltou a ligar para Praga, mas esse mesmo narrador não deixa de considerar que fazendo isso, ela havia perdido seu brilho. A impossibilidade de reaver suas memórias fez com que Tamina deixasse de ser, se tornando uma estranha para si mesma, uma pessoa sem passado e, portanto, sem identidade. Sua vida perdeu o sentido até que, um dia, ela não apareceu no trabalho e, não sendo encontrada em casa, foi dada como desaparecida.

¹⁰³ [“Basta tão pouco, uma ínfima corrente de ar para que as coisas se movam imperceptivelmente, e aquilo por que ainda teríamos dado a vida um segundo antes aparece de repente como um contra-senso no qual não há nada.”] (KUNDERA, 1978, p. 204)

No dia do sumiço de Tamina, um rapaz de jeans estava sentado ao balcão do bistrô onde ela trabalhava e bebia Coca. Ele a chamou e iniciou uma conversa. Intrigava a ela o rapaz lhe fazer perguntas, demonstrando interesse por sua vida. Ele ouviu-a com atenção e olhando-a nos olhos disse que o que ela chamava lembrar era, na realidade, algo muito diferente, era como se, fascinada, ela se observasse esquecer e nesse momento, *“Le regard triste qu’elle jette en arrière n’est plus l’expression de sa fidélité à un mort. Le mort a disparu de son champ visuel et elle ne regarde que dans le vide”* (KUNDERA, 2011, v.I, p.1076)¹⁰⁴. O narrador diz que não são as lembranças que tornam o olhar de Tamina pesado e sim o remorso do esquecimento, uma vez que ela não se perdoará por ter esquecido. Para deixar o remorso para trás, Tamina tem que esquecer seu esquecimento e, para isto, ela acredita que terá que partir para um lugar onde as coisas sejam leves como a brisa, onde as coisas tenham perdido o seu peso e não haja o remorso. Ela sai do café com o rapaz e é ele quem a leva para a ilha das crianças.

Na última parte do livro, o narrador-autoral se aproxima de Tamina ao propor que ambos sentem remorso por terem se permitido ficar sem a pessoa querida. Ele, por ter-se permitido ficar sem o pai, que faleceu, e ela, por ter se permitido ficar sem os seus diários, única coisa que poderia lhe fazer lembrar seu marido. O narrador-autoral se lembra de seu pai e diz que, tendo perdido pouco a pouco o uso da palavra, ele apenas ria, quando tinha que dizê-las, porque as tinha esquecido. Seu pai perdeu a memória e as coisas passaram a perder seus nomes, sendo que o que lhe restava se resumia a: “É estranho”. Talvez porque, quando não reconhecemos as coisas, elas se tornam estranhas para nós.

Em companhia de Raphael (o rapaz tem nome de anjo), Tamina segue para a orla de uma praia argilosa, onde relembra do passado com seu marido e fica alegre, pois percebe que ele continua vivo em sua tristeza sem conteúdo, entretanto, estava perdido e ela tinha de ir à sua procura. Um menino de doze anos os esperava na praia sorrindo. Tamina sobe, em seu barco, que oscila com o seu peso. Ela não pergunta para onde está indo e o menino rema, até que chegam à uma praia verdejante, coberta de árvores, onde havia outras crianças. Uma menina de nove anos recebe Tamina e lhe mostra onde dormir. Aquela diz a ela que ali não há adultos e que Tamina agora também é uma

¹⁰⁴ [“o olhar triste que ela lança para trás não é mais a expressão de fidelidade a um morto. O morto desapareceu de seu campo de visão e ela olha para o vazio”] (KUNDERA, 1976, p. 154)

criança. A grande ironia se encontra no fato de que, agora, sem lembranças, Tamina volta a ser criança. Ela queria ir embora e tentou fugir, mas logo teve que voltar, pois percebeu que estava em uma ilha. Ao voltar para o dormitório, ela viu que as crianças estavam em círculo e o abriram para que ela entrasse, porém ela, com medo, não aceitou. Como o círculo para Kundera significa o pertencer a um grupo, podemos dizer que no momento em que se recusou a entrar no círculo, Tamina se recusou a fazer parte do grupo das crianças. Neste ponto do romance, o narrador questiona o porquê de Tamina estar na ilha das crianças e o porquê de o autor a imaginar lá.

A ilha das crianças na narrativa é um lugar de sonho, porque o que se passa lá foge da realidade. É um lugar dirigido por crianças. Tamina está perdida no meio delas e, ao seu redor, consegue perceber apenas água. Ela irá lutar no mundo das coisas sem peso. Ela consegue conquistar as crianças, toma banho na frente delas e não se sente envergonhada, sente-se uma rainha com sua sexualidade de adulta. Na terra das crianças, ela retorna a um tempo que é anterior ao de seu marido, à sua infância e perde seu pudor, sua nudez perde o significado e se torna para ela um alívio, pois apaga do corpo as marcas deixadas pela história dos dois. O pudor perde o significado. Tamina é banhada pelas crianças, pois todas queriam senti-la e conhecê-la em sua intimidade e ela sente prazer com isto, pela primeira vez, via seu corpo sentir prazer sem a presença da alma, que não imagina nada e não se lembra de nada. Mas os encontros amorosos com Tamina começaram a causar brigas entre as crianças e ela, sentindo-se agredida, expulsa todos de sua cama e põe fim a tudo. Depois dessa atitude, o narrador frisa que, a partir disso, não havia mais paz no reino onde as coisas eram leves como a brisa.

No jogo da amarelinha, Tamina briga com as crianças e decide nunca mais brincar. Ela é insultada por elas, perseguida e agredida. Ela foge, até que um dia acaba por agredir três crianças e é presa em redes. E o narrador volta a questionar: Porque essas crianças são más? E logo responde que elas não são más, pois davam prova de amizade umas às outras. O problema é que Tamina se encontra além da fronteira do mundo delas e se elas a maltratavam, era unicamente para impor seu mundo e fazer valer suas próprias leis. Mesmo participando das brincadeiras com as crianças em silêncio, Tamina jamais participa do mundo delas, para se manter na fronteira. Ela carrega nos ombros o peso do tempo como uma cruz cada dia mais pesada, mas não olha mais para trás e não pensa mais no marido. Ela já é adulta, mais quer a leveza das crianças, porém não há retorno, pois sua leveza deveria ser diferente, deveria ser a

leveza da maturidade. Por isso, ela não suporta a leveza das crianças e isto, para ela, se tornou terrível. Então, tenta fugir, pula na água e sai nadando. A água dá uma sensação de leveza, pois nela há profundidade, mas a superfície engana. Ela queria simplesmente partir, não queria voltar a lugar nenhum. Sentia desejo de viver e queria salvar seu corpo, mas já estava em um caminho sem volta e o leitor consegue saber disso porque o narrador-autoral deixa claro que, a partir do momento em que faz a viagem para a ilha das crianças, Tamina já estava seguindo rumo ao seu fim.

Quando amanheceu, Tamina só viu água e, a poucos metros da praia, viu a ilha verde. Quando percebeu que havia nadado a noite inteira e não saíra do lugar, o desespero tomou conta de seu corpo, fazendo-a perder as esperanças, agora ela só pensava em sua morte e queria morrer sozinha. Deixou a água entrar em seus pulmões, tossia, sufocava até que ouviu as crianças. Ela viu um barco cheio de crianças, mas ninguém queria salvá-la, elas apenas a olhavam. Ela engoliu mais água, sentiu suas pernas pesarem e a arrastarem para o fundo e, como um peso, desapareceu na água. Ela sucumbe perante as crianças e a morte é apresentada como a perda do “eu”, entendido como somatório de tudo que é lembrado pelo sujeito. A morte representa a perda de si, de um passado e de tudo que pode oferecer ao ser uma identidade.

Na sexta parte do *Le livre du rire et de l'oubli*, ao retomar à passagem sobre o gorro de Gottwald, o narrador-autoral fala da relação dos autores com a história e faz críticas à Praga, como uma cidade sem memória, onde tudo é esquecimento. Tamina é ambientada em Praga, porém, por causa do esquecimento imposto pelo regime totalitário, não podia mais ter certeza nem do nome da rua onde teria nascido:

La rue où est née Tamina s'appelait rue Schwerinova. C'était pendant la guerre et Prague était occupée par les Allemands. Son père est né avenue Tchernokostelecka – avenue de l'Église noire. C'était sous l'Autriche-Hongrie. Sa mère s'est installée chez son père avenue du Maréchal-Foch. C'était après la guerre de 14-18. Tamina a passé son enfance avenue Staline et c'est avenue de Vlnohradky que son mari est venu la chercher pour la conduire à son nouveau foyer. Pourtant, c'était toujours la même rue, on lui changeait seulement le nom, sans cesse, on lui lavait le cerveau pour l'abêtir. (KUNDERA, 2011, v.I, p.1071)¹⁰⁵

¹⁰⁵ [”A rua onde nasceu Tamina chamava-se Rua Schwerinova. Isso foi durante a guerra, e Praga estava ocupada pelos alemães. Seu pai nasceu na avenida Tchernokostelecka – a avenida da igreja preta. Foi sob o Império Austro-Húngaro. Sua mãe instalou-se na casa de seu pai, na Avenida do Marechal Foch. Isso foi depois da guerra de 14-18. Tamina passou a infância na Avenida Stálin, e foi na Avenida de Vinohrady que seu marido foi buscá-la para levá-la para seu novo lar. No entanto, era sempre a mesma rua,

A importância dos nomes dos lugares como uma continuidade do passado é ressaltada pelo narrador, o qual explica que o nome carrega em si uma história e quando os lugares são rebatizados, essa história fica para trás para se começar uma nova. Mudar o nome de um lugar é o mesmo que propor para as pessoas dali que aquilo que se passou e o que elas viveram deve ser esquecido, pois não importa mais, importando somente o que se seguirá dali por diante. Para Kundera, a memória de um lugar está diretamente relacionada ao que uma pessoa é, pois se o nome é uma continuidade com o passado e as pessoas não tem passado, então, são pessoas sem nome e, portanto, sem uma identidade. E é por isso que ele acredita que a tática para se liquidar com um povo seria a de começar por lhe tirar a memória, porque o esquecimento e a privação de sua identidade podem levá-lo à morte. A destruição de seus monumentos, de seus livros, de sua cultura e até de sua língua pode fazer com que um povo seja esquecido.

O ficcionista, que também é crítico, ensaísta e memorialista Philip Roth, em seu livro *Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho*, pergunta a Kundera se a sexta parte de *Le livre du rire et de l'oubli* não seria um sonho, um conto de fadas ou uma alegoria, e ele responde que:

Nada me é mais alheio do que a alegoria, uma história inventada pelo autor com o fim de ilustrar uma tese. Os eventos – sejam realistas, sejam imaginários – devem ser significativos por si próprios, e o leitor deve ser seduzido, de modo ingênuo, pelo poder e a poesia desses eventos. Sempre fui obcecado por essa imagem, e houve um período de minha vida que ela aparecia constantemente nos meus sonhos: uma pessoa se vê num mundo de crianças e não pode escapar de lá. E de repente a infância, que todos nós idealizamos e adoramos, se revela um horror. Uma armadilha. Essa história não é uma alegoria. Mas meu livro é uma polifonia em que várias histórias se explicam, esclarecem e complementam mutuamente. O evento básico do livro é a história do totalitarismo, que rouba a memória das pessoas e desse modo as transforma numa nação de crianças. Todos os totalitarismos fazem isso. E talvez toda a nossa era técnica faça isso, com seu culto do futuro, da juventude e da infância, sua indiferença ao passado, sua desconfiança em relação ao pensamento. No seio de uma sociedade implacavelmente juvenil, um adulto dotado de memória e ironia se sente como Tamina na ilha das crianças. (ROTH, 2008, p.108)

só o nome era mudado, constantemente; faziam-lhe lavagem cerebral para apatetá-la.”] (KUNDERA, 1976, p.150)

Kundera ressalta que a narrativa do livro é baseada na história do totalitarismo, que rouba a memória das pessoas, as transformando em uma nação de crianças. E complementa:

Esse [o esquecimento] é o grande problema privado do homem: a morte como perda do eu. Mas o que é esse eu? É o somatório de tudo daquilo que lembramos. Assim, o que nos apavora na morte não é a perda do futuro, e sim a perda do passado. O esquecimento é uma forma de morte que está sempre presente na vida. (ROTH, 2008, p.107)

3.1.2 *L'insoutenable légèreté de l'être* – Em busca de compreender a memória perdida

O romance *L'insoutenable légèreté de l'être* é considerado um dos mais importantes na carreira de Milan Kundera por ter marcado sua consagração literária mundial. Nele o escritor parece ainda não ter se desvincilhado das amarras que insistem em influenciar sua escrita e se pega a todo o momento refletindo a partir da situação de sujeitos que não se curvam diante do cerceamento e lutam pela liberdade de expressão, sujeitos esses que precisam assumir uma posição, mesmo que isto lhes custe uma mudança drástica de vida.

Assim como o *Le livre du rire et de l'oubli*, esse também aborda o poder dos regimes totalitários de transformar a vida das pessoas, amparado sobre uma profunda reflexão sobre a existência. Se nos voltarmos para a maneira como o tempo e espaço aparecem no romance, podemos estabelecer relações bem claras com a história de Praga e a Invasão Russa de 1968, sem desconsiderar que as referências históricas são mínimas para deixar em relevo a vida das personagens. Muitas referências a um regime opressor são apresentadas ao se descrever a sociedade totalitária, mas essas variam de acordo com a visão e entendimento dos personagens. Esse romance apresenta uma crítica direta ao regime totalitário stalinista, tido como manipulador que alimenta as ilusões sociais.

Apesar desse romance ser escrito nas primeira e terceira pessoas do singular, há o predomínio da terceira, a qual manifesta a presença marcante de um narrador exterior ao universo ficcional, que se mostra onisciente, pois demonstra saber das ações dos personagens e de seus pensamentos mais íntimos. Este modo de enunciação implica

paradoxalmente uma proximidade do narrador em relação aos personagens, para que ele possa passar uma multiplicidade de pontos de vista, na medida em que acaba por ser o principal implicado na ficção. Com um narrador que olha de fora, Kundera consegue o distanciamento necessário para refletir as situações que contextualizam as histórias dos personagens.

Nesse livro, temos uma pluralidade de funcionalidades dos indivíduos que são definidos tanto como personagens pertencentes à ficção, quanto como personagens participantes da atividade de escrita da ficção (KADIU, 2007). O autor cria esses personagens a partir de uma estética particular, a ponto de ele mesmo se mostrar objeto de seu discurso, recurso usado também no *L'immortalité*, de maneira mais efetiva. Há graus de hierarquia entre os personagens e, segundo a ordem de importância que eles têm dentro da narrativa, podemos dividi-los em dois planos de ação: um povoado por Tomas, Teresa, Sabina e Franz, e outro que pode ser definido como de segundo plano, do qual fazem parte a mãe de Tereza, o filho de Tomas, a esposa de Franz e a estudante de óculos. O livro narra a história das experiências dos quatro personagens principais, que mantém uma relação de proximidade por meio de suas relações amorosas, de seus engajamentos ao totalitarismo e ao comunismo e de suas experiências diretas e indiretas com a invasão russa à Boêmia. Kadiu (2007) observa que nesse romance há uma multiplicidade de percepções individuais, manifestada na estrutura multilinear que entrecruza as diferentes linhas do romance. Há uma descrição completa e global da sociedade que procede dos diferentes pontos de vista dos personagens, com divergências de opiniões sobre a sociedade comunista da Boêmia, o que também aparece claramente em o *Livre du rire et du l'oubli*. O interessante é que algumas personagens demonstram uma evolução, porque têm suas percepções sobre os acontecimentos sociais modificadas.

O antagonismo peso/leveza marca de maneira significativa a vida dessas personagens e a narrativa é iniciada com o mito do Eterno Retorno¹⁰⁶, apresentado por Friedrich Nietzsche, instaurando uma reflexão sobre o que aconteceria se, tal qual o filósofo propõe, uma mesma situação se repetisse várias vezes, indefinidamente, apenas alterando suas faces nas repetidas vivências. Não há oposição na teoria do Eterno

¹⁰⁶ A teoria do eterno retorno de Nietzsche pode ser encontrada nas passagens: *Da redenção*, *Da visão e do enigma*, *O convalescente* e em *Os sete selos*, constantes no livro *Assim falou Zaratustra*. Também no *A gaia ciência*, aforismo 341; no *Além do bem e do mal*, aforismo 56; e em trechos dos fragmentos póstumos, encontrados no livro *Nietzsche*, da coleção *Os Pensadores*, da Editora Abril Cultural.

Retorno, pelo contrário, esta declara que há outras faces de uma mesma realidade, assim os opostos se complementam de acordo com os tipos de experiências possibilitadas nas variações que dão sentido à existência. Com essa teoria, Nietzsche institui uma reflexão filosófica sobre a existência, a qual Kundera se apropria para pensar as possibilidades do romance: “Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?” (GAIA CIÊNCIA, 2001- aforismo 341), ou seja: Quero que tudo retorne infinitas vezes, variando apenas as nuances de uma mesma realidade?

No *L'insoutenable*, o narrador se questiona se essa situação de eterno retorno para a vida não seria um dos mais pesados fardos se pensarmos nas guerras. Por outro lado, ele propõe que o peso é o que faz com que o ser humano fique mais próximo do chão e, assim, “*Le plus lourdfardeau est donc en même temps l'image du plus intense accomplissement vital. Plus lourd est le fardeau, plus notre vie est proche de la terre, et plus elle est réelle et vraie.*” (KUNDERA, 2011, v.I, p. 1143)¹⁰⁷. Essa oposição peso/leveza, quando trazida para o âmbito da literatura, se transforma na oposição vida e escrita. Nessa perspectiva, o peso está mais relacionado ao humano e, portanto, pode ser pensado em seu caráter vital-real, em detrimento da escrita, da ficção, que amparada no conhecimento do autor, guardado na memória, por seu caráter de simulacro e representação, adquire leveza. Sendo por isso o fato de Kundera afirmar que um acontecimento da história, quando vira passado, perde sua força viva. Isto aconteceria porque o registro por meio da escrita não oferece capacidade de retorno ao acontecido, porque não consegue lhe restituir a carga do momento presente. Nas palavras do narrador kunderiano: “*l'idée de l'éternel retour désigne une perspective où les choses ne nous semblent pas telles que nous les connaissons: elles nous apparaissent sans la circonstance atténuante de leur fugacité*” (KUNDERA, 2011, v.I, p.1142)¹⁰⁸. Por isso, ao se distanciar no tempo, mesmo um acontecimento grave e trágico da história como os massacres causados pelas guerras, ganha leveza, porque não consegue restituir a vivacidade e as sensações de tristeza, ansiedade, medo e etc. do momento presente.

Essa constatação faz o narrador-autoral se lembrar de que, após um distanciamento no tempo, acabou por se emocionar ao visitar um livro e ver algumas

¹⁰⁷ [O fardo mais pesado é, portanto, ao mesmo tempo a imagem da mais intensa realização vital. Quanto mais pesado o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais ela é real e verdadeira.] (KUNDERA, 1985, p.11)

¹⁰⁸ [“a ideia do eterno retorno designa uma perspectiva na qual as coisas não parecem ser como nós as conhecemos: elas nos aparecem sem a circunstância atenuante de sua fugacidade.”] (KUNDERA, 1985, p.10)

fotos de Hitler e, mesmo estas lhe fazendo lembrar um tempo em que teria vivido períodos de sofrimento, de morte de parentes e presenciado as prisões em campos de concentração, apenas sentiu a nostalgia de seu tempo de infância, de seu passado que não volta mais. Incomoda a esse narrador o fato de o tempo não voltar mais e o distanciamento causar o esquecimento, o que concederia de alguma forma o perdão.

A literatura pensada como jogo e representação, de certa forma, tem a capacidade de fazer os acontecimentos históricos retornarem em um romance por meio da escrita, quantas vezes se fizerem necessárias ao escritor (Kundera faz isso se utilizando dos recursos da polifonia e da variação). Do ponto de vista de um eterno retorno, a literatura demonstraria a capacidade de tirar o peso das coisas e deixá-las mais leves. A leveza, ou ausência de peso, ocasionada por seu caráter ficcional mostra o homem (personagem) distanciado da terra, lhe fornecendo leveza. Ele pode voar, transformando-se, assim, em “semirreal”. Na escrita do passado, o homem se afasta dos problemas humanos, mas isto tem como lado ruim o fato de ele acabar por perder parte de sua realidade. Por meio da escrita literária, a memória é retomada, mas o passado, ao perder seus contornos, é ressignificado sempre que analisado à luz do presente.

No *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera fala das situações que escolhe para contexto, muitas das quais ele próprio sentiu na pele. Na voz do narrador, ironicamente, ele se questiona: “*Mais n'affirme-t-on pas qu'un auteur ne peut parler d'autre chose que de lui-même?*” (KUNDERA, 2011, v.I, p.1318)¹⁰⁹. Contudo deixa claro que no espaço do romance ele impõe a si mesmo um distanciamento, que não necessariamente o impede de se apoiar sobre fatos que ele próprio teria vivenciado, mas afirma que muitas das situações vividas por seus personagens estão para além de suas experiências. Isto porque considera que, no espaço do romance, ele pode vivenciar suas possibilidades irrealizadas.

(...) j'ai connu et j'ai moi-même vécu toutes ces situations; d'aucune, pourtant, n'est issu le personnage que je suis moi-même dans mon curriculum vitae. Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seule-roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie

¹⁰⁹ [“Mas não se diz sempre que o autor só pode falar de si mesmo?”] (KUNDERA, 1985, p.222)

humaine dans le piège qu'est devenu le monde. (KUNDERA, 2011, v.I, p.1319)¹¹⁰

Ultrapassar a fronteira para além da qual termina o seu eu é o que Kundera faz nesse romance quando retoma o passado, mas oferece outras interpretações a partir de um ponto de vista atual. Por isso, mesmo os personagens kunderianos não sendo indivíduos reais, eles se apresentam como possibilidades do homem, egos experimentais do escritor e, portanto, têm como um dos atributos que o constituem a leveza.

É pela voz do narrador, imerso em suas reflexões sobre o Eterno Retorno, que os personagens: Tomas e Tereza, protagonistas do romance, são apresentados: *“Il y a bien des années que je pense à Tomas. Mais c'est à la lumière de ces réflexions que je l'ai vu clairement pour la première fois.” (KUNDERA, 2011, v.I, p.1143)¹¹¹*. A narrativa sobre eles começa em um tempo em que Tereza era garçonete em um bar e ele um cliente desconhecido que, por força do acaso, descobre que tem mais coisas em comum com ela do que poderia imaginar: (Tomas conhece Tereza em uma cidade da Boêmia, quando aparece no restaurante onde ela trabalhava, no momento em que está tocando Beethoven, músico do qual Tereza gostava muito; ele leva em mãos um livro, Tereza gosta muito de ler; o número do quarto de Tomas é seis, exatamente como o número da casa onde morou Tereza; e para esperar Tereza sair do restaurante, ele sentou-se justamente em um banco amarelo no qual ela havia se sentado nas vésperas com um livro sobre os joelhos).

O amor dos dois nasce do acaso, das coincidências que compõem a vida. No instante em que o narrador se propõe a falar de Tomas, este está pensando se deve ou não propor a Teresa que venha se instalar em Praga. Ironicamente, Kundera coloca Tomas em uma situação “real”, na qual ele precisa considerar que, mesmo tendo medo que Tereza venha lhe oferecer toda a sua vida, sabe que se tomar a decisão errada, não terá oportunidade de revisão, já que a vida só pode ser vivida uma única vez. Tereza é

¹¹⁰ [“(…) eu próprio conheci e vivi todas essas situações; de nenhuma delas, no entanto, saiu o personagem que sou, eu mesmo, 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 temê-los ao mesmo tempo. Uns e outros travessam a fronteira que apenas me limitei a contornar. O que me atrai é essa fronteira que eles ultrapassaram (fronteira para além da qual termina meu eu). Do outro lado começa o mistério que meu romance interroga. O romance não é uma confissão do autor, mas uma exploração do que é a vida humana, na armadilha em que se transformou o mundo.”] (KUNDERA, 1985, p.222)

¹¹¹ [“Há muito tempo penso em Tomas. Mas é sobre a luz dessas reflexões que o vi claramente pela primeira vez.”] (KUNDERA, 1985, p. 12)

definida pelo narrador-autoral por meio de uma metáfora: “*Il lui semblait que c’était un enfant qu’on avait déposé dans une corbeille enduite de poix et lâché sur les eaux d’un fleuve pour qu’il le recueille sur la berge de son lit.*” (KUNDERA, 2011, v.I, p.1144)¹¹², fazendo referência ao texto bíblico sobre Moisés, o qual fala de um bebê que fora colocado em uma cesta sobre as águas de um rio para ter sua vida salva. O amor de Tomas para com Tereza é construído sobre a palavra compaixão, muito bem definida pelo narrador no capítulo 9, da primeira parte, como um *co-sentimento*, um sentimento de segunda ordem. Esse narrador diz que mais do que amor, Tereza inspirava em Tomas uma necessidade de ser cuidada, protegida.

Ao longo do romance, o narrador-autoral se dirige ao leitor para reafirmar que seus personagens são criações, que não nasceram de um corpo materno, mas de algumas palavras ou de uma situação fundamental. Ele diz, por exemplo, que Tereza nasceu de uma situação de dualidade do corpo, de ruídos de seus intestinos e da alma, causados pelo amor que tem por Tomas. A dualidade do corpo de Tereza está em se atribuir a ela uma sensação que é estritamente física, biológica e outra, que seria atribuída à alma: a capacidade de amar.

A relação dos dois personagens é narrada de maneira a manter um equilíbrio entre o romance e os acontecimentos sociais, entre o espaço público e o privado. O amor se mostra como o lugar do consentimento consigo mesmo: lugar da necessidade de se concordar consigo, primeiramente, para depois concordar com o mundo. Para Tereza, Tomas representa sua relação com o mundo e, estando eles juntos, a união dos corpos se mostra um meio de ação direta no mundo (KADIU, 2007). A percepção de mundo que Tomas e Tereza apresentam e o destino deles não estão dissociados dos acontecimentos da sociedade, que algumas vezes se manifesta em uma relação de conformidade, de conflito ou de exclusão.

Após um divórcio de dez anos e mesmo tendo optado por preservar sua liberdade, Tomas resolve se casar com Tereza. Mas mesmo morando juntos, ele não deixa de ter seus casos extraconjugais, porque sendo um sedutor, não consegue deixar para traz suas amantes. Isso faz com que Teresa sofra muito e que, à noite, tenha em seus sonhos a manifestação do “ciúme, domado durante o dia”, na forma de pesadelos.

¹¹² [“uma criança que fora deixada numa cesta, untada com resina e abandonada sobre as águas de um rio para que ele (Tomas) a recolhesse no regaço de seu leito”] (KUNDERA, 1985, p. 12)

Em um desses sonhos, ela se vê nua em volta da piscina junto a uma multidão de mulheres também nuas, imagem que lhe causava horror, porque lhe fazia lembrar a *“l’uniformité obligatoire du camp de concentration; le signe de l’humiliation”* (KUNDERA, 2011, v.I, p.1185)¹¹³. A descrição dos sonhos de Tereza e a carga de simbolismo que eles trazem, reporta o leitor a um período doloroso da história: as guerras mundiais nas quais muitas pessoas foram presas e torturadas em campos de concentração. No sonho de Tereza, Tomas era o carrasco que, com arma em punho, obrigava ela e outras mulheres a cantar e flexionar os joelhos e acabava por atirar sempre que alguma delas não fazia o que era pedido.

O drama de Tereza, no sonho, estritamente pessoal e individual, acaba por ser equiparado ao drama de quem vivenciou um acontecimento tão marcante na história da humanidade. Sofrimento, talvez, apenas conhecido pelos que sentiram na pele a guerra, não pelos que leram ou souberam do acontecido. O autor parece afirmar, com Tereza, que a verdadeira dor só é sentida pelos que estavam envolvidos. Os sonhos, muito presentes nesse romance, aparecem como a representação de um espaço próprio, subjetivo, paralelo, que possibilita à personagem uma fuga do espaço social real. Eles são o reflexo do inconsciente da personagem, seus desejos de enfrentamento mais profundos se amparam sobre suas interrogações metafísicas e suas preocupações sociais. Em muitos dos sonhos de Tereza, o que aparece em relevo é uma preocupação com o corpo, o qual sai da categoria de lugar individual e pessoal e passa para a categoria de não pertencimento, e a morte é o que o mostra tão destituído de diferenças, quando comparado aos outros que estão ao redor. Diante de situações de exposição corporal, como as que aparecem nos sonhos de Tereza, o homem com seu corpo se mostra como mais um em meio a muitos, ele deixa de ser um espaço privilegiado de individualidade e subjetividade.

Na intenção de fazer Tereza feliz, Tomas a presenteia com uma cachorrinha, a qual recebeu o nome de Karenin. Contudo, no espaço do romance, Teresa não consegue alcançar a felicidade, isso porque, de acordo com o narrador, em agosto do ano de 1968, os tanques russos ocuparam Praga. Apesar de a relação de Tomas e Tereza ser narrada em primeiro plano, o narrador coloca o leitor a par do que se passa além do interior

¹¹³[“uniformidade obrigatória do campo de concentração, o sinal da humilhação”] (KUNDERA, 1985, p. 63)

desses personagens e os coloca em um contexto dos mais significativos que, de alguma forma, influencia suas vidas diretamente.

O *Mito de Édipo*, de Sófocles, é bastante significativo para a narrativa desse romance. Conta que um bebê abandonado fora criado pelo rei Políbio, vindo depois de adulto a matar um príncipe desconhecido e a casar-se com a rainha Jocasta, tornando-se rei de Tebas. A ironia do mito é a de que Édipo não sabia que matara seu próprio pai e que casara com sua mãe. Um dia, a tragédia recai sobre Tebas na forma de doença e ao se conscientizar de que era ele o culpado pelo sofrimento da população, Édipo fura seus próprios olhos com espinhos e, cego, deixa Tebas para sempre. O *Mito de Édipo* rege a história do personagem Tomas, o qual, certo dia, escreve um artigo apresentando suas análises sobre esse mito e o envia a um semanário. Depois de fazer os ajustes pedidos pelo redator, seu texto fora publicado. Contudo, após a publicação, ele constata surpreso que seu texto havia sido alterado, pois haviam reduzido algumas de suas partes a ponto de mudar sua tese fundamental. O artigo, agora, apresentava-se como uma crítica direta aos comunistas, os quais ficaram alarmados, pois tomaram para si a ideia de que Tomas os julgava, afirmando que os culpados deveriam seguir os rumos de Édipo e furar seus próprios olhos. Depois da publicação do artigo de Tomas, a Rússia havia invadido o país e, de acordo com o narrador-autoral, isso aconteceu bem no momento em que alguns comunistas já tinham se dado conta de seu erro, mas mesmo se julgando inocentes, tinham medo da reação da população.

Esse mito serve para instituir, na narrativa, uma reflexão sobre o comunismo, assim a quinta parte do livro aparece como uma das mais importantes e mostra o quanto a história social interfere de maneira direta no rumo da história individual e, no caso do romance, na micro história dos personagens. Nessa parte, o narrador autoral, de maneira bem pontual, reforça sua crítica ao idílio, afirmando-o como uma ironia causada pela ignorância. O narrador diz que, ao contrário do que se pensa, regimes como o comunismo não foram instituídos por criminosos, mas por entusiastas que acreditavam ter descoberto o caminho para o “paraíso” e que, com essa justificativa, agiram violentamente matando muitas pessoas. Somente mais tarde, ao constatar a inexistência do “paraíso”, é que a população percebeu que esses entusiastas eram, na verdade, assassinos. Ao serem acusados pela desgraça do país, depois de o terem entregado nas mãos dos russos, os comunistas se defendiam dizendo que não sabiam o que estavam fazendo e, por isso, se diziam inocentes.

Por conta do artigo, Tomas sofre uma censura política intensa, o que mostra o regime comunista como um entrave à liberdade desse personagem. Tomas fora chamado a se retratar sobre o que supostamente escrevera, sob a alegação de que poderia sofrer represálias, tais como perder seu emprego e perder a oportunidade de se tornar chefe no hospital em que trabalhava. Sentindo-se pressionado, ele decide não assinar sua retratação, mas acaba perdendo seu emprego de médico e se torna lavador de vidros. Contudo, ser lavador de vidros, para ele, era como se libertar da opressão social, pois agora seria considerado uma pessoa sem importância socialmente e isto lhe devolveria sua liberdade. Agora ele teria mais tempo para seus encontros amorosos, coisas que a profissão de médico tornava mais difícil.

Segundo Kadiu (2007), nesse romance, os personagens se perdem em meio a um mundo contraditório, paradoxal e relativista que exige deles uma forma de apreensão mais complexa da realidade. E ela elege três contradições principais: a primeira diz respeito a tirar a responsabilidade criminal da sociedade comunista, por meio da distinção entre o ato de assassinar pessoas e a finalidade do ato, que se justifica pela utopia de uma sociedade igualitária. A segunda diz respeito às declarações públicas da sociedade totalitária, que pedem às pessoas que não se engajem e a terceira contradição está na maneira de se conservar a dissidência, necessária à sociedade. Tanto no romance *Livre du rire et du l'oubli*, quanto no *L'insoutenable légèreté de l'être* aparece a traição da revolução e há uma reflexão sobre a essência totalitária de toda a revolução. Assim como acontece na história de Mirek, no *Livre du rire et du l'oubli*, a crítica a um regime que tira a liberdade de expressão de Tomas se estende no *L'insoutenable légèreté de l'être*, para pensar a situação dos outros intelectuais tchecos: pintores, jornalistas, filósofos e escritores etc., que sofreram com a repressão.

Après l'invasion russe, ils avaient tous été privés de leur travail et ils étaient devenus laveurs de vitres, gardiens de parkings, portiers de nuit, chauffeurs de chaudières dans les bâtiments publics et au mieux, parce que ça supposait déjà des appuis, chauffers de taxis. (KUNDERA, 2011, v.I, p.1311)¹¹⁴

Cinco anos depois da Invasão Russa, o narrador-autoral afirma que Praga estava bastante mudada. Dos amigos de Tomas, alguns haviam emigrado e outros foram

¹¹⁴ [“Depois da invasão russa, todos tinham perdido seus empregos e se tornado lavadores de vidros, guardas de estacionamento, vigias noturnos, eletricitas de caldeiras em prédios públicos e, na melhor das hipóteses, quando tinham pistolão, motoristas de táxi.”] (KUNDERA, 1985, p.213)

mortos, fato que segundo o narrador-autoral não fora registrado pelos historiadores. A morte se fazia presente não só para aqueles que eram perseguidos, mas também era usada como uma tortura psíquica, na forma do desespero que tomou conta do país. Tomas e Tereza chegaram à constatação de que Praga havia ficado feia e decidiram que a melhor coisa a se fazer era ir morar no interior. Essa foi a maneira que esses personagens encontraram para se afastar da coletividade. Contudo a última parte do romance, a qual poderia ser dedicada a narrar esse período da história dos dois, acaba por focar o sofrimento e morte de Karenin, a cachorra que Tereza havia ganhado de Tomas. Uma tentativa do autor, talvez, de mostrar que seus egos experimentais, sendo a representação de seres humanos, podem tentar se afastar dos problemas coletivos, mas daquilo que acontece com cada um, pessoalmente, eles não podem fugir, como no caso da morte. O morar no interior é importante para quem está fugindo dos russos e este aparece como a representação de um lugar bom para se viver, porque ali *“Personne ne s’intéressait au passé politique de ceux qui acceptaient d’aller travailler aux champs ou dans les forêts et nul ne les envoyait”* (KUNDERA, 2011, v.I, p.1367)¹¹⁵. No interior, Tereza estava feliz, porque acreditava que ela e Tomas haviam deixado para trás um passado de traições e agora estavam sozinhos, um podendo se ocupar do outro.

A imagem que Tereza faz do campo é aquela que o compara a um paraíso, uma imagem idílica, na qual ainda predomina a ignorância sobre a própria imagem. Para falar do paraíso, o narrador se refere a Adão como aquele que ao se olhar no espelho, não se reconhecia. Ao comparar a atitude do cachorro que não se reconhece diante do espelho e a de Adão, o narrador-autoral ressalta que esta comparação:

(...) m’amène à l’idée qu’au Paradis l’homme n’était pas encore l’homme. Plus exactement: l’homme n’était pas encore lancé sur la trajectoire de l’homme. Nous autres, nous y sommes lancés depuis longtemps et nous volons dans le vide du temps qui s’accomplit en ligne droite. Mais il existe encore en nous un mince cordon qui nous rattache au lointain Paradis brumeux où Adam se penchait sur la source et, à la différence de Narcisse, ne se doutait pas que cette tâche jaune qu’il y voyait paraître, c’était bien lui. La nostalgie du Paradis, c’est le désir de l’homme de ne pas être homme. (KUNDERA, 2011, v.I, p.1380)¹¹⁶

¹¹⁵ [“Ninguém se interessa pelo passado político daqueles que aceitaram trabalhar nos campos e nas florestas e ninguém os invejava”] (KUNDERA, 1985, p.283)

¹¹⁶ [“(…) me leva a ideia de que no paraíso o homem não era ainda homem. Mais exatamente: o homem não tinha ainda se lançado na trajetória do homem. Nós outros já nos lançamos nela há muito tempo e

O homem, segundo a percepção kunderiana, é um animal, mas que por sua característica de ser racional, deveria se diferenciar dos outros animais. E quando esse homem deixa se levar pelo idílio, ele acaba por se esquecer de sua racionalidade. Quando isso acontece, sua racionalidade adquire peso e mostra ao homem que ele é o único responsável por si mesmo e por suas ações. A partir dessa percepção, a frase *“Nous autres, nous y sommes lancés depuis longtemps et nous volons dans le vide du temps qui s’accomplit en ligne droite”* (KUNDERA, 2011, v.I, p.1380)¹¹⁷ ressalta o incômodo desse narrador-autoral para com seu passado irracional, do qual, agora, ele colhe os frutos do engano. Adão, o personagem bíblico, fora expulso do paraíso porque perdera a inocência.

O narrador-autoral apresenta suas reflexões sobre o fato de o homem ocupar lugar privilegiado em relação aos animais no mundo chegando a comparar este fato aos horrores da invasão russa. O homem, que deveria cuidar dos animais, acabara por usar de sua soberania para maltratá-los. Ao observar suas novilhas que pastavam, a personagem Tereza se lembra de ter lido uma notícia no jornal que dizia que, em uma cidade da Rússia, os cachorros haviam sido dizimados. Os cachorros eram um alvo provisório que ajudava a manter a agressividade humana, antecipando a invasão e o massacre aos próprios homens, que viria depois. Com esse fato, o narrador frisa o quanto o homem é mau e que, ao assassinar outros animais, já demonstra que não teria escrúpulo para com o próprio ser humano. A partir disso, ele ressalta que a bondade, em toda sua pureza e liberdade, só pode ser manifestada justamente em relação àqueles que não oferecem perigo.

O narrador-autoral conta que Tereza tinha inveja do campo que permanecia em sua memória - das leituras que fazia -, pois constatara que sob o regime comunista sua imagem havia sido alterada, pois os agricultores não sendo mais proprietários de suas terras, não tinham mais apego, por isso o interior já não oferecia mais atração às pessoas

estamos voando no vazio de um tempo que segue em linha reta. Mas existe ainda em nós um fino cordão umbilical que nos liga a um distante e nebuloso paraíso, no qual 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.”] (KUNDERA, 1985, p.297-298)

¹¹⁷ [“Nós outros já nos lançamos nela há muito tempo e estamos voando no vazio de um tempo que segue em linha reta.”] (KUNDERA, 1985, p.297)

e “Grâce à cette indifférence, la campagne a conserve une marge considérable d’autonomie et de liberté. (KUNDERA, 2011, v.I, p.1369)¹¹⁸.

¹¹⁸ [“Graças a essa indiferença, o interior conservou uma margem considerável de autonomia e liberdade.”] (KUNDERA, 1985, p.285)

3.2 L'immortalité

Na *Œuvre* (2011), *Obras Completas* de Milan Kundera, Ricard fala sobre a grandiosidade do trabalho do escritor e, muitas vezes se remetendo ao livro de Chvatik¹¹⁹ (1995), também resgata o posfácio da edição tcheca do livro *L'immortalité*, de 1993, escrito por ele, mas agora o reproduz na íntegra, por ser ainda inédito¹²⁰ no francês e por considerar que, neste, Kundera explica bem a complexidade do romance, o que reforça a presença de uma preocupação formal e exigente em sua constituição:

Il y a des romanciers qui progressent d'une partie à l'autre, se laissant surprendre par l'aventure des personnages comme un pèlerin allant vers l'inconnu. Et puis, il y en a d'autres qui travaillent le roman comme un sculpteur sa sculpture, c'est-à-dire dès le début comme un tout, et alternativement de tous les côtés (quand un motif s'ajoute dans la dernière partie, quelque chose doit changer au commencement, etc.); j'appartiens au second groupe. L'image de l'architecture fait partie de ma première "idée" du roman; l'architecture n'est pas le résultat d'un calcul rationnel, elle est une idée fixe. De même que certains thèmes existentiels ou certains types de personnages s'imposent à un auteur, presque à son corps défendant, comme une obsession, il y a derrière toutes les architectures de mes romans une certaine forme commune, archétypale, impérative.

Les parties se distinguent les unes de les autres par le tempo et par le mode de narration. Pour ce qui est du tempo: il y a le temps lent de Sterne ou de Joyce: dix-huit heures de la vie de Bloom racontées sur des certaines de page; ou bien, au contraire, toute une vie racontée en quelques paragraphes d'une nouvelle d'Hemingway. Ce n'est pas une simple question de virtuosité formelle. Un tempo différent dévoile une problématique différente: il montre l'image microscopique d'une seconde de vie ou bien l'image télescopique d'une histoire collective, de l'Histoire. Depuis La Plaisanterie, j'ai été porté à ce que, dans chaque partie du roman, l'horloge de la narration tourne à une vitesse différente. C'est dans L'Immortalité que la différence des tempi est poussée le plus loin: seize heures pour les 55 pages (manuscrites) de la première partie ("Le visage"), deux cent ans pour les 40 pages de la quatrième partie ("Homo sentimentalis"), à peu près deux heures pour les 15 pages de la septième partie ("La Célébration"), etc.

Chaque partie est racontée sur un mode différent: "Le Visage": narration fondée sur la continuité causale des chapitres; "L'Immortalité": biographie historique avec des digressions essayistiques; "La Lutte": narration dont la continuité causale est légèrement estompée et qui contient beaucoup de digressions essayistiques; "Homo sentimentalis": essai romanesque; "Le Hasard": poliphonie pour trois voix (du point de vue de la forme, cette partie est la plus intéressante, car c'est là que le roman

¹¹⁹ Foi ele quem primeiro apresentou em seu livro *Le monde romanesque de Milan Kundera* (1995), alguns trechos do posfácio do romance *L'immortalité*, publicado em tcheco, no ano de 1993.

¹²⁰ Optamos por apresentar o *Posfácio* por completo na tese por ser inédito em português e porque este serve para exemplificar o quanto o escritor tem consciência da escolha dos métodos adotados na construção/criação de seus romances.

s'arrache entièrement à toute illusion de vraisemblance et devient pu jeu de l'imagination; trois "voix": 1) l'auteur qui est en train d'écrire la cinquième partie du roman reencontre son ami, le professeur Avenarius, et lui parle d'Agnès; 2) Agnès vit le dernier jour de sa vie en rentrant à Paris en voiture; 3) la jeune fille, dont l'histoire suicidaire entendue à la radio est restée dans la mémoire de l'auteur depuis la troisième partie, entre de nouveau dans son imagination: elle se blottit au milieu de la route et devient la cause de l'accident mortel d'Agnès); "Le cadran": narration monographique discontinuée (c'est-à-dire une narration où il n'y a pas de continuité causale entre la fin d'un chapitre et le commencement du suivant); "La Célébration": description continue d'une seule scène.

Moins il est construit sur une sévère unité d'action, plus la cohérence du roman est soutenue par d'autres unités: celle des personnages, mais surtout celle des thèmes (questions existentielles) qui traversent toutes les parties; dans L'immortalité, il y a deux thèmes fondamentaux: 1) le rapport entre l'homme et son image, et 2) Homo sentimental; s'y joignent beaucoup de thèmes secondaires dont la plupart sont définis par les titres des parties. L'unité du roman est soutenue aussi par la répétition des motifs: par exemple, le motif des lunettes cassées, le motif de la main posée sur le sein d'une jeune fille, le motif des gestes qui passent d'un personnage à l'autre, etc.

*Cette poétique romanesque est, hélas, très exigeante pour la concentration et la mémoire du lecteur, car les motifs, les idées et les situations se répondent et s'éclairent mutuellement à des distances parfois considérables, de plusieurs pages, plusieurs chapitres ou parties: ainsi, par exemple, dans la sixième partie, le lecteur reconnaît progressivement dans une luthiste inconnue, Agnès. La luthiste porte des lunettes foncées comme Agnès en portait dans la troisième partie, et son allure est celle que l'auteur a décrite à Avenarius dans la troisième partie: la tête légèrement penchée, le ventre légèrement saillant. Pendant leur dernier entretien téléphonique, la luthiste annonce à Rubens qu'elle ne veut plus le rencontrer. On ne peut comprendre ce refus inexplicable que si l'on se souvient que, dans la troisième partie, c'est-à-dire quelque 200 pages plus tôt, Agnès a fait l'amour avec un amant inconnu tout en s'observant dans la glace; effrayée par les signes physiques de son vieillissement, elle a décidé alors qu'elle allait renoncer à ses aventures amoureuses. On comprend maintenant le soupir de l'auteur dans la septième partie: "Si le lecteur saute une seule phrase de mon roman, il ne pourra rien y comprendre, et pourtant, quel est le lecteur que ne saute pas de lignes? Ne suis-je pas moi-même le plus grand sauteur de lignes et de pages?" (KUNDERA, *posfácio*, 1983 apud RICARD, 2011, p.1193-1195)¹²¹*

¹²¹ [Há romancistas que progredem de uma parte a outra, se deixando surpreender pela aventura dos personagens como um peregrino indo em direção ao desconhecido. E em seguida, há outros que trabalham o romance como um escultor, quer dizer desde o início um todo, e alternativamente de todos os lados (quando um motivo se junta na última parte, alguma coisa deve mudar no começo, etc.); eu pertencço ao segundo grupo. A imagem da arquitetura faz parte da minha primeira "ideia" do romance; a arquitetura não é o resultado de um cálculo racional, ela é uma ideia fixa. Da mesma forma que alguns temas existenciais ou alguns tipos de personagens se impõem a um autor, quase seu corpo defendendo,

Kundera inicia o posfácio (KUNDERA, 1993 *apud* RICARD, 2011, p.1193-1195) com uma crítica aos escritores que apresentam uma narrativa de personagens apoiada na pura “imaginação criadora”. Contrário à essa postura, ele se diz mais próximo ao escritor que se assemelha ao escultor, que parte de uma ideia fixa que se impõe e pensa sua arte como um todo arquitetural, no qual cada mudança em seu andamento exige do criador uma reformulação, pois o tipo de arquitetura que constrói

como uma obsessão, há atrás de toda arquitetura de meus romances uma certa forma comum arquetípica, imperativa.

As partes se distinguem umas das outras pelo tempo e pelo modo de narração. Para o que é do tempo: há o tempo lento de Stern ou de Joyce: dezoito horas da vida de Bloon contada em centenas de páginas; ou bem, ao contrário, toda uma vida contada em alguns parágrafos de uma novela de Hemingway. Não é uma simples questão de virtuosidade formal. Um tempo diferente desvenda uma problemática diferente: ele mostra a imagem microscópica de um segundo de vida ou a imagem telescópica de uma história coletiva, da História. Desde “*A Brincadeira*”, eu fui levado ao que, em cada parte do romance, o relógio da narração roda em uma velocidade diferente. É na *A Imortalidade* que a diferença de tempo é empurrada o mais longe: dezesseis horas para 55 páginas (manuscritas) da primeira parte (“*O Rosto*”), duzentos anos para 40 páginas da quarta parte (“*Homem sentimental*”), aproximadamente duas horas para as 15 páginas da sétima parte (“*A Celebração*”), etc.

Cada parte é contada de um modo diferente: “*O Rosto*”: narração fundada sobre a continuidade casual dos capítulos; “*A Imortalidade*”: biografia histórica com digressões ensaísticas; “*A Luta*”: narração da qual a continuidade casual está ligeiramente parada e que contém muitas digressões ensaísticas; “*Homem sentimental*”: ensaio romanesco; “*O Acaso*”: polifonia para três vozes (do ponto de vista da forma, essa parte é a mais interessante, pois é aí que o romance se separa inteiramente de toda probabilidade e torna-se puro jogo de imaginação; três “vozes”¹) o autor que está escrevendo a quinta parte do romance encontra seu amigo, o professor Avenarius, e lhe fala de Agnès; 2) Agnès vive o último dia da sua vida voltando para Paris de carro; 3) a moça, da qual a história suicida ouvida no rádio ficou na memória do autor desde a terceira parte, entra novamente na sua imaginação: ela se agacha no meio da estrada e torna-se a causa do acidente mortal de Agnès); “*Le Cadran*”: narração monográfica descontinua (quer dizer uma narração onde não há continuidade casual entre o fim de um capítulo e o começo do seguinte); “*A Celebração*”: descrição contínua de uma única cena.

Menos ele é construído sobre uma severa unidade de ação, mais a coerência do romance é sustentada por outras unidades: a dos personagens, mas sobretudo a dos temas (questões existenciais) que atravessam todas as partes; em *A Imortalidade*, há dois temas fundamentais: 1) a relação entre o homem e sua imagem, e 2) Homem sentimental; acrescentando-se muitos temas secundários do qual a maioria é definida pelos títulos das partes. A unidade do romance é sustentada também pela repetição dos motivos: por exemplo, o motivo dos óculos quebrados, o motivo da mão posta sobre o seio de uma moça, o motivo dos gestos que passam de um personagem ao outro, etc.

Esta poética romanesca é, infelizmente, muito exigente para a concentração e a memória do leitor porque os motivos, as ideias e as situações se respondem e se esclarecem mutuamente a distâncias às vezes consideráveis: assim, por exemplo, na sexta parte, o leitor reconhece progressivamente em uma violinista desconhecida, Agnès. A violinista usa óculos escuros como Agnès usava na terceira parte, e sua aparência e aquela que o autor descreveu para Avenarius na terceira parte: a cabeça ligeiramente curvada, o ventre ligeiramente saliente. Durante seu último encontro telefônico, a violinista anuncia a Rubens que ela não quer mais encontrá-lo. Não se pode compreender essa recusa inexplicável que se nos lembrarmos que, na terceira parte, quer dizer umas 200 páginas mais cedo, Agnès fez amor com um amante desconhecido sempre observando no espelho; chocada pelos sinais físicos de seu envelhecimento, ela decidiu então que ia renunciar as suas aventuras amorosas. Compreende-se agora o desabafo do autor na sétima parte: “Se o leitor saltar uma única frase do meu romance, ele não poderá compreender, e entretanto, qual é o leitor que não salta linhas? Não sou eu mesmo o maior saltador de linhas e de páginas?”] (Tradução nossa)

no romance *L'immortalité* mostra, não apenas uma mudança de nível da narrativa no tempo ou de novas temáticas, mas uma alternância do tempo e a mudança de princípio narrativo, tudo isso ocasionado por meio da instituição de um narrador-autoral, que se dirige ao leitor a todo o momento, conforme se dá o ato da leitura. Chvatik (1995) propõe que essa estratégia narrativa *a-causale* foi utilizada por Kundera pela primeira vez na terceira parte de *La vie est ailleurs*, mas que atinge seu ápice nas terceira e sexta partes do *L'immortalité*: “*par la structure interne en mosaïque et l’association des différentes strates temporelles du sujet*”¹²² (1995, p.171).

Na primeira parte do romance, intitulada de *Le Visage*, temos em média cinquenta páginas que relatam dezesseis horas da vida da personagem Agnès no contexto de Paris. Aos relatos se mesclam algumas observações do narrador-autor-personagem, que retoma o nascimento dela e narra alguns comentários que havia escutado no rádio pela manhã. A segunda parte, que tem o mesmo título do livro, *L'immortalité*, apresenta uma biografia histórica, acompanhada de digressões ensaística. A terceira parte, *La Lutte*, caminha de forma mais rápida e fala da relação de Agnès com sua irmã Laura. Outros personagens também fazem parte dessa narrativa. São nove capítulos da primeira parte em oposição a vinte da terceira, cada qual com seu título, seus temas e motivos que aparecem rapidamente. Na quarta parte, *Homo sentimentalis*, são apresentados, em quarenta páginas, duzentos anos de história da cultura europeia. A sétima parte, *La celebration*, aborda em quinze páginas uma única cena que dura em média duas horas. A mudança de tempo, de acordo com Kundera, desvenda problemáticas diferentes da narrativa: “*il montre l’image microscopique d’une seconde de vie ou bien l’image télescopique d’une histoire colective, de l’Histoire.*”¹²³ (KUNDERA, 1993 apud RICARD, 2011, p.1193-1195).

O escritor afirma que, quando escreveu seu romance *La plaisanterie*, o tempo da narração se passava em velocidades diferentes, mas somente no *L'immortalité* é que ele conseguiu fazer com que essa diferença de tempo se mostrasse mais ‘concreta’. Em seu livro de ensaio *Le rideau* (2011), escrito posteriormente, Kundera volta a falar dessa maneira de trabalhar o tempo, não apenas citando-o ou fazendo referência, mas representando-o dentro da narrativa na forma como ele é captado pela percepção

¹²² [pela estrutura interna em mosaico e associação de diferentes estratos temporais do tema]

¹²³ [ele mostra a imagem microscópica de um segundo de vida ou a imagem telescópica de uma história coletiva, da História]

humana de sua duração. No *L'immortalité*, além de uma mudança de tempo, tem-se também uma mudança de ponto de vista e de perspectiva, que passa do narrador ao personagem e volta para o narrador. E as descrições dos fenômenos cotidianos se alternam com as reflexões amplas sobre períodos inteiros da história da cultura europeia.

Considerado por Ricard (2011) como um livro de transição, acredita-se que o *L'immortalité* foi o último romance de Kundera escrito em tcheco e traduzido para o francês, conforme já dito anteriormente. Esse livro apresenta uma poética que acompanha o romancista desde seu início e que é explorada por ele até hoje: o romance polifônico em sete partes. A escrita polifônica realizada com essa divisão, a partir do número sete, mesmo presente em seus livros anteriores (a exceção do *La valse aux adieux*, que tem sua construção em cinco partes), nesse romance é levada mais longe. Cada parte recebeu um título e teve seus capítulos separados por números, à exceção da terceira, na qual cada capítulo também recebeu um subtítulo.

Em resumo, o livro apresenta duas narrativas principais, com histórias independentes, que se intercalam e se desenvolvem paralelamente. As partes ímpares têm como protagonista Agnès, com narrativa que se passa entre os séculos XX e XXI, enquanto as partes pares contam a história da relação de Goethe e Bettina von Arnim, que acontece em finais do século XVIII e início do século XIX. O espaço no qual se passa a história de Agnès se mostra muito concreto, com indicações precisas, como um cenário em que se desenrolam cenas curtas, que oferecem, por meio do narrador, os detalhes da vida dela ou das situações que se passam ao seu redor. A segunda narrativa do livro apresenta uma reflexão sobre o processo de reelaboração do passado, na qual o reconhecido escritor alemão, Goethe, e a escritora e romancista alemã, Bettina von Arnim, são transformados em personagens, parodiando o fato de ela ter publicado um livro contendo cartas que supostamente teriam sido trocadas entre eles. A terceira e a sexta partes do livro tratam de temas variados, que agregam significado ao romance, mostrando uma elaborada arquitetura.

Em sua estrutura polifônica e variacional, os romances kunderianos apresentam uma arquitetura quase matemática. Ricard defende que a perfeição, a partir de uma divisão rígida, confere à obra equilíbrio e coesão, podendo esta ser comparada ao que ele denomina de “cathédrales romanesques”, como “*La comédie humanine, Les*

sonnambules e À la recherche du temps perdu” (2013, p.40). Uma preocupação com a matemática na composição do romance aparece, no capítulo 11, da quinta parte do *L’immortalité*, quando a voz do autor se confunde com a voz de seu interlocutor Avenarius, no momento em que conversam sobre a importância dos instrumentos adequados para a realização de um empreendimento.

O personagem Avenarius é um professor revoltado e desiludido, que tendo declarado guerra a Satânia, no caminhar da narrativa, parece desenvolver um conceito natural do mundo, baseado em suas experiências. Apegado apenas às suas percepções e se colocando no terreno da experiência pura, ele manifesta sua mágoa na prática de furar os pneus de carros que julga tirarem a beleza da cidade, como ato revolucionário para com a modernidade. A Satânia, de Avenarius, é a representação de um lugar tomado pelos carros, símbolos da chegada da modernidade, que por se aglomerarem nas ruas de Paris, tomando o lugar das paisagens, geram situações que causam incômodo. Avenarius explica ao narrador-autor-personagem Kundera que quando havia começado a furar os pneus dos carros ainda não tinha os equipamentos, o que lhe exigiu anos de preparação porque sentia uma necessidade prática maior do que um “*certain désir de perfection, purement esthétique et presque inutile*” (2011, v.II, p.204)¹²⁴, e acrescenta que considera o instrumento menos importante que a regra de ação na execução do ato:

Je sais que depuis quelques temps, les mathématiques t’obsèdent, de sorte que tu devrais apprécier cette régularité géométrique. Je me l’impose comme une règle inconditionnelle dont le sens est double: d’une part, elle entraîne la police sur une fausse piste, puisque l’étrange disposition des pneus crevés, apparemment chargée d’une signification particulière, apparaît comme un message, comme un code que les flics s’efforceront en vain de déchiffrer; mais surtout: en respectant cette géométrie, nous introduisons dans notre action destructrice un principe de beauté mathématique, et nous nous distinguons radicalement des vandales qui rayent les voitures avec un clou et chient sur le toit. C’est en Allemagne, il y a bien longtemps, que j’ai mis au point les détails de ma méthode, à une époque où je croyais encore possible d’organiser la résistance à Diabolum. (KUNDERA, 2011, v.II, p.204)¹²⁵

¹²⁴ [“desejo de perfeição, puramente estético e quase inútil”] (KUNDERA, 2015, p.285)

¹²⁵ [“-Sei que há muito tempo você está obcecado pelas matemáticas, de modo que você deveria respeitar essa regularidade geométrica. Eu a imponho a mim como uma regra incondicional que tem duplo sentido: por um lado: ela conduz a polícia para uma pista falsa, já que a estranha disposição dos pneus furados, aparentemente carregados de uma significação especial, aparece como uma mensagem, como um código que os tiras se esforçavam em vão decifrar; mas sobretudo: respeitando essa geometria, introduzimos em nossa ação destruidora um princípio de beleza matemática, e nos diferenciávamos radicalmente dos vândalos que riscam os carros e cagam na capota. Foi na Alemanha, há muito tempo, que acertei os detalhes do meu método, numa época em que acreditava ainda ser possível organizar uma resistência a Satânia.”] (KUNDERA, 2015, p.285)

Nessa passagem, o autor fala pela boca do personagem, isso porque este demonstra conhecer intimamente seu amigo em suas particularidades, em suas preocupações matemáticas e geométricas com a escrita e composição de seus romances. Ao dizer que havia acertado seus métodos na Alemanha, Avenarius se confunde com o autor, que em seus livros de ensaio explica que os métodos da polifonia e variação, utilizados por ele, têm influência da música, principalmente de Beethoven. A estrutura musical influenciou a estrutura do romance kunderiano, oferecendo-lhe um caráter de organização quase racional. A ação do personagem se aproxima da ação do escritor quando se considera que a regularidade geométrica da narrativa é uma regra que este se impõe como uma maneira de proporcionar ao texto uma beleza formal, mas também como uma maneira de conduzir os leitores.

Kundera não desconsidera que as pistas geradas para a condução dos leitores possam se mostrar falsas quando estabelecidas por códigos ou mensagens que estes não compreendem. Essa dificuldade de entendimento da mensagem do autor no texto literário kunderiano se daria, segundo os apontamentos de Hutcheon (1991) sobre a escrita ficcional na pós-modernidade, porque na intenção de apresentar uma reflexão, a ação autoral se mostraria como destruidora das convenções de sentido, com a intenção de fazer o leitor repensar certas configurações humanas: sociais, históricas, filosóficas e políticas. No que diz respeito ao tipo de escrita que se impôs na pós-modernidade, os pensamentos de Gadamer (2005) e Hutcheon (1991) se aproximam ao afirmarem que o leitor sai da posição passiva para a ativa nos processos de significação, porque é ele quem completa as referências sociais e históricas recontextualizadas e isto serviria para distanciar e, ao mesmo tempo, envolver o artista e a plateia em uma atividade hermenêutica de participação. Assim sendo, o leitor de um texto metaficcional e reflexivo deve duvidar daquilo que está escrito e, se utilizando de sua capacidade cognitiva, precisa deixar de lado a passividade na intenção de compreender o que o autor quis dizer “realmente”.

Quando olhamos o romance kunderiano de fora, vemos uma construção clara devido à relativa autonomia das partes, que permite ao leitor, ao entrar no jogo proporcionado pela leitura, um trânsito fácil na arquitetura do livro. Todavia, se nos voltamos para sua parte interna, percebemos o quanto este pode se mostrar complexo,

por causa da sua estrutura em mosaico e de sua (auto)reflexividade. E no que diz respeito à estrutura narrativa, o narrador é peça importante na organização do romance kunderiano, porque é ele quem tem a função normativa, que assegura ao leitor a chegada bem sucedida ao fim da leitura e, conseqüentemente, ao fim do jogo romanesco estabelecido.

No romance *L'immortalité*, em vários momentos, o narrador-autor-personagem Kundera demonstra preocupação com o que forneceria a uma obra literária sua perfeição, chegando a se questionar sobre o que ofereceria a ela um valor. Essa reflexão pode ser vista na última parte, quando ele novamente estabelece uma relação da obra literária com a música e propõe uma comparação entre a composição musical e a escrita de um romance. Nessa parte, o personagem Paulo conta a seus companheiros que soube por sua mulher Laura (nessa passagem Agnès já havia morrido e ele estava casado com Laura), adoradora de Mahler, que quinze dias antes de tocar sua “Sétima sinfonia”, o músico havia se trancado em um quarto de hotel para trabalhar em sua orquestração e pressupõe que, se houvesse troca de instrumentos, caso não fosse arrumada, a sua obra poderia ter sido um fracasso. E o narrador-autor-personagem Kundera confirma: ““- *C'est exactement cela*”, *dis-je, en pensant à mon roman*” (2011, v.II, p.275)¹²⁶.

Contudo, Paulo ainda vai mais longe e diz que acredita que se a sinfonia de Mahler fosse apresentada a um público conhecedor, sem as correções feitas nos últimos quinze dias, mesmo estas sendo valoráveis, ninguém perceberia, pois, “*cette gigantesque perfection nous dépasse, elle dépasse la capacité de notre mémoire, notre capacité de concentration*” (2011, v.II, p.275)¹²⁷. O problema da perfeição para Paulo (a qual se mostra uma preocupação também de Kundera, que pode ser comprovada a partir de seus ensaios) é que as grandes obras se mostrariam como ‘catedrais’ inúteis, inacessíveis aos homens.

Depuis toujours, nous exagerons leur importante. Elles nous ont donné un sentiment d'infériorité. L'Europe a réduit l'Europe à cinquante oeuvre géniales, qu'elle n'a jamais comprises. Rendez-vous bien compte de cette inégalité révoltante: des millions d'Européens qui ne représentent rien, face à cinquante noms qui représentent tout ! L'inégalité de classes est un accident mineur, comparé à cette inégalité métaphysique qui transforme les uns en grains de sable,

¹²⁶ [“É exatamente isso, eu disse, pensando no meu romance”] (KUNDERA, 2015, p.393)

¹²⁷ [“essa gigantesca perfeição nos ultrapassa, ultrapassa a capacidade de nossa memória, nossa capacidade de concentração”] (KUNDERA, 2015, p.394)

*alors qu'elle investit les autres du sens de l'être. (KUNDERA, 2011, v.II, p.276)*¹²⁸

Percebemos, na boca do personagem, quase que um desabafar do autor, que expõe aquilo que pensa sobre a maneira como umas obras são valorizadas em detrimento de outras. O narrador se mostra triste diante da ideia de uma perfeição que não é alcançada pelos ouvintes ou leitores, os quais podem até se concentrar em partes do romance ou da música que, aos olhos do músico ou escritor, não eram importantes.

No *L'art du roman*, ao falar do último livro da trilogia *Les somnambules* e frisando a importância do caráter sintético da arte, Kundera apresenta uma crítica a Broch, ao afirmar que ao trazer para seus romances outros tipos textuais (ensaios, reportagens e etc...), o escritor não teria conseguido fazer com que estes se mostrassem como parte indispensável ao romance, comprometendo sua clareza estrutural. E, diante disso, ele propõe aquilo que considera como características importantes de uma grande obra, mas, que, justamente por isso, deixam alguma coisa inacabada. Kundera apresenta alguns pontos que considera não terem sido atingidos pelo escritor austríaco e diz que estes fazem com que ele, em seu próprio fazer literário, pense na necessidade,

1. *d'un art du dépouillement radical (ce qui permette d'embrasser la complexité de l'existence dans le monde modernesans perdre la clarté architectonique);*
2. *d'un art du contrepoint romanesque (susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit et le rêve);*
3. *d'un art de l'essai spécifiquement romanesque (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique, ludique, ou ironique). (2011, v.II, p.681)*¹²⁹

No que diz respeito à clareza do romance, em sua entrevista a Salmon (*apud* Kundera, 2011), o escritor diz que não se deve ultrapassar o limite da memória do leitor

¹²⁸ [“Sempre exageramos sua importância. Elas nos deram uma sensação de inferioridade. A Europa reduziu a Europa a cinquenta obras geniais, que ela nunca compreendeu. Você deve se dar conta dessa revoltante desigualdade: milhões de europeus que não representam nada, diante de cinquenta nomes que representam tudo! A desigualdade das classes é um acidente menor, comparado a essa desigualdade metafísica que transforma uns em grãos de areia, enquanto aos outros concede o sentido de ser.”] (KUNDERA, 2015, p.394)

¹²⁹ [“1. De uma nova arte do despojamento radical (que permita abranger a complexidade da existência no mundo moderno, sem perder a clareza arquitetônica); 2. De uma nova arte do contraponto romanesco (susceptível de soldar em uma só música a filosofia, a narrativa e o sonho); 3. De uma arte do ensaio especificamente romanesco (isto é, que não pretenda trazer uma mensagem apodíctica, mas permaneça hipotética, lúdica ou irônica).”] (KUNDERA, 1988, p.62)

e sugere a lógica da elipse e da condensação para evitar que uma obra tome uma proporção muito grande e acabe ficando inacabada. A arte da elipse seria a mais indicada, por sua capacidade de objetividade e de retorno aos pontos mais importantes do texto, deixando somente o essencial e tudo isso formando um conjunto indivisível. Por isso, o leitor de *L'immortalité* é convidado pelo narrador-autoral Kundera a exercer as funções de sua memória para não esquecer as partes da narrativa ou esta, ao final, não terá um sentido. No andamento da leitura, o leitor se depara com alguns motivos que se repetem: os gestos, os óculos escuros, a mão ao seio, entre outros, fundamentais para a construção da narrativa. Esses, muitas vezes, adquirem sentido a partir das reflexões apresentadas ao leitor na forma de ensaios, os quais tornam a narrativa mais densa, muitas vezes exigindo dele certo tempo para decodificar seu sentido e compreender a sua função. Todavia, mesmo tentando dar direcionamento à função do leitor, o narrador-autoral do *L'immortalité* concede a ele liberdade, ao deixar que escolha entre pular ou não páginas, realizando sua leitura como preferir. Diante disso, Kundera afirma que:

(...) si le lecteur saute une seule phrase de mon roman, il ne pourra rien y comprendre, et pourtant, quel est le lecteur qui ne saute pas de lignes? Ne suis-je pas moi-même le plus grand sauteur de lignes et de pages? (2011, v.II, p.276)¹³⁰

E, ao mesmo tempo em que se mostra contrário à prática de pular páginas, Kundera sabe que não há como proibir o leitor de fazer isso e ele mesmo se coloca na posição dele e se assume pulador de páginas. Talvez faça isso por ter consciência de que não há como ter o controle da leitura e interpretação do leitor, pois os textos literários, mesmo com a intenção de se constituir uma realidade autônoma, seguem a premissa de que na intenção de compreender um texto, o leitor não leva em conta a intenção de quem o escreveu, o que significa que o sentido de um texto não pode ser controlado.

Em Kundera, as reflexões estéticas, acerca do romance moderno e da própria prática enquanto romancista, se entrelaçam às reflexões de cunho existencial, o que vem ao encontro do que Hutcheon (1991) apresenta como uma das características da escrita do passado na ficção pós-moderna. De acordo com ela, houve uma mudança na maneira

¹³⁰ [“(...) se o leitor pular uma só frase de meu romance, não compreenderá nada; no entanto, qual é o leitor que não pula linhas? Eu mesmo não sou o maior pulador de linhas e de páginas?”] (KUNDERA, 2015, p. 394)

do homem reescrever sobre o passado, pois ao invés de separar teoria e prática, ele tentaria “integrá-las e se organizaria em torno de questões de (narrativa, representação, textualidade, subjetividade, ideologia e etc) que a teoria e a arte problematizam e continuamente reformulam em termos paradoxais” (HUTCHEON, 1991, p.36). O tipo de literatura que ele representa também tenta se equilibrar entre a teoria e a prática, não privilegiando uma em detrimento da outra, ou vice e versa, e essa maneira de composição dos escritores, de acordo com Hutcheon (1991), se daria porque ambas, teoria e prática, são possuidoras de uma natureza didática e autoconscientemente teórica da própria arte. Ela considera que, no momento em que a fronteira entre os gêneros textuais é ultrapassada, os textos literários se tornam mais ricos e criativos e, desta forma, “A noção de exclusividade, fechamento e autoridade, que antes se exigia da teoria (e também da arte), dá lugar ao jogo intertextual e à admissão da contingência intelectual” (HUTCHEON, 1991, p.80).

Hutcheon (1991) ainda ressalta que o discurso teórico deve ser levado em consideração para pensar a escrita pós-moderna, pois a literatura toma as características de um texto crítico, elaborado em uma forma paraliterária e, assim, este abrangeria várias áreas do conhecimento. Na literatura, esses discursos não aconteceriam gerando infração, mas ajudariam na contextualização histórica, pois uma poética do pós-modernismo, como é metaficcional, lida com a teoria (organizada) e prática (desorganizada) só pode teorizar com base em todas as formas de discurso que estejam à sua disposição. Para Kundera, um texto literário ganha ao se abrir para que outros textos possam contribuir para formar seu sentido. Por meio da voz do narrador-autor-personagem, em *L'immortalité*, o escritor constrói uma narração inseparável de uma reflexão contínua e cuidadosa sobre a prática da criação romanesca, que se impõe para pensar a posição dos personagens criados e dos temas delimitados. É clara neste livro a intenção de Kundera de (re)discutir e (re)analisar esteticamente alguns dos temas que insistem em aparecer em sua escrita ficcional e ensaística, que ao longo do processo de composição de sua obra foram tomando corpo. Temas tais como “a relação do homem e sua imagem” e “*homo sentimental*” – que de maneira direta ou indireta permeiam a obra completa do escritor -, se mostram, nesse livro, como uma reflexão existencial sobre o sentido do ‘ser’ que, conseqüentemente, desemboca sobre o próprio sentido do ‘ser escritor’.

Não podemos esquecer que Kundera começou a escrever nos anos 50, mas considera sua produção a partir dos anos 60, quando publicou a primeira versão de seu primeiro livro de contos *Risibles Amours* (1963). Essa época, Hutcheon descreve como sendo “de formação ideológica para muitos pensadores e artistas pós-modernistas dos anos 80” (1991, p.25). Ela acredita que esse momento teria fornecido a eles a base que possibilitou um conceito diferente sobre uma possível função para a arte, podendo se verificar os resultados dessa formação hoje. Em Kundera, a reflexão estética acerca do romance moderno se mescla com a reflexão existencial e muitas das estratégias que ele vinha aplicando nos seus romances anteriores acabaram por se mostrar muito mais conscientemente aplicadas no *L’immortalité*, o que se deve, talvez, ao fato de este fechar um ciclo do processo criativo do escritor, se encontrando ele em meio a incertezas quanto à continuidade de seu trabalho, já que mudara de país e, conseqüentemente, de língua. Por isso, nesse romance temos a presença de um sujeito-autor que se volta para sua obra e consegue trazer todo um apanhado de reflexões e experiências constantes – que lhe tomaram anos de vida - de uma maneira mais amadurecida.

3.2.1 Do gesto, a criação

A primeira narrativa do livro *L’immortalité* tem seu início com o nascimento de Agnès, que tal como foi dito anteriormente, se afirma no romance como ego experimental do autor e personagem fundamentada no jogo da imaginação criadora. O jogo aqui é entendido a partir do universo literário, enquanto criação poética, no qual reina uma ordem específica e absoluta. Esta ordem que o jogo impõe à poesia é a que o liga ao domínio da estética e esta ligação acontece, segundo Huizinga (2010), quando demonstra que, ordenada a criação poética, adquire um caráter de beleza, que contém em si as qualidades de ritmo e harmonia. Por sua vez, Hutcheon (1991) diz que, por meio da literatura, o indivíduo tenta dar sentido ao mundo, na intenção de pôr ordem ao caos que é a vida, organizando suas percepções em sistemas que ele mesmo cria, por isso, esses sistemas não existem exteriormente, fixos e universais, são elaborações humana e, desta forma, o sentido atribuído ao mundo vem de sua própria criação - o que pode ser visto no tipo de arte que se apresenta na atualidade.

A harmonia e o ritmo, nesse romance, são estabelecidos pela presença de um narrador, que se mascara de autor e personagem e, desde o começo, dita os rumos das histórias que se impõem. Ele aproveita para informar o leitor de que forma é pensada a trajetória de cada personagem. Cada um, assim como cada ser humano, tem suas motivações, que tem seus atos como resposta: “*J’essaye de saisir chez chacun de mes personnages son Grund et je suis de plus en plus convaincu qu’il a le caractère d’une métaphore*” (2011, v.II, p.198)¹³¹. Cada personagem é definido por uma metáfora que vai sendo construída ao longo do romance, conforme acontece no processo criativo.

Na criação de Agnès, as fronteiras entre realidade e imaginação se misturam a todo o momento, pois ela é representação do processo metafórico que corresponde ao comportamento mental do autor. Ela é ego experimental, que tem sua inspiração no humano e traz em si a crença do autor de que as causas dos atos do ser humano se encontram apenas em seu interior. Agnès surge a partir de uma imagem que o narrador observador presencia e também é ela a desencadeadora de toda uma narrativa que vai se construindo ao longo do romance. Esse processo de representar a partir das imagens da memória influencia as análises de Chvatik (1995) sobre o *L’immortalité*. Ele intitula o capítulo de seu livro, no qual se atém à estrutura desse romance de *À la recherche du geste perdu*, estabelecendo uma relação entre o romance kunderiano e o livro de Proust, *À la recherche du temps perdu*. Em suas análises, o comentador da obra kunderiana, traz à tona uma passagem em que a memória da vida passada é ativada pelo gosto de uma *Madeleine* e, ao mesmo tempo, faz referência ao inusitado nascimento de Agnès, que se efetiva a partir de um gesto, que segundo o narrador, teria sido feito por uma senhora sexagenária que este teria presenciado. A imagem poética do gesto cria para a narrativa uma estrutura na qual se desenvolve a história dessa personagem, desde sua infância até sua morte.

Assumindo a ambivalência característica da escrita romanesca kunderiana, ao mesmo tempo em que se propõe a falar de Agnès, esse narrador fala de si, pois se aproximando do escritor, fala de como vai construindo sua narrativa sobre essa personagem. Nos vários momentos em que ele se manifesta, é possível perceber que nessa aproximação há uma quase fusão e ora o narrador toma a frente, ora esse mesmo

¹³¹ [“Tento aprender em cada um de meus personagens seu *Grund* (do alemão, que significa solo e fundamento) e estou cada vez mais convencido de que ele tem a característica de uma metáfora.”] (KUNDERA, 2015, p.277)

narrador deixa sobressair o escritor, que se insere na narrativa para pensar sua construção e estabelecer o jogo da criação.

O romance se inicia com o narrador-autor-personagem posicionado no alto de um prédio moderno, a observar “*Par d’immenses baies vitrées*” (...) “*Paris tout entier*” (2011, v.II, p.5)¹³², quando percebe uma senhora, “*la dame pouvait avoir soixante, soixante-cinq ans*” (2011, v.II, p.5)¹³³ no instante em que ela tem aula de natação na piscina. Ele é um sujeito deslocado, que se coloca no alto do prédio para observar a modernidade parisiense e se vê imerso nela até ser levado, por meio da imagem que presencia e do som da respiração da senhora, a um tempo distante, esquecido, o tempo “*d’une vieille locomotive à vapeur*” (2011, v.II, p.5)¹³⁴ - tempo idílico. O ver a civilização francesa que está se transformando em fins da modernidade é o que remete esse narrador-autor-personagem ao passado, até que ele retorna do mundo das lembranças ao ser incomodado por alguém e, quando se volta novamente para sua musa inspiradora, percebe que ela está indo embora. No momento em que passa sorrindo por seu professor de natação, a senhora faz com a mão um gesto:

(...) *ce sourire et ce geste étaient pleins de charme, tandis que le visage et le corps n’en avaient plus. C’était le charme d’un geste noyé dans le non-charme du corps. Mais la femme, même si elle devait savoir qu’elle n’était plus belle, l’oublia en cet instant.* (KUNDERA, 2011, v.II, p.6)¹³⁵

Observando a sexagenária, enquanto aguarda a chegada do personagem professor Avenarius, o narrador-autor-personagem (Kundera tinha entre 59 e 60 anos quando escreveu *L’immortalité*), compreende o quanto suas lembranças também envelheceram se contrapostas ao novo mundo que se impõe, o mundo que ele pode observar daquela janela. Ele constata que o gesto da senhora se mostra cômico, por não condizer com a realidade de seu rosto. E uma reflexão se impõe logo de início na narrativa, para pensar a questão do homem dentro da história:

¹³² [“Paris inteira através de imensas janelas envidraçadas”] (KUNDERA, 2015, p.9).

¹³³ [“poderia ter sessenta, sessenta e cinco anos”] (KUNDERA, 2015, p.9).

¹³⁴ [“velha locomotiva a vapor”] (KUNDERA, 2015, p.5)

¹³⁵ [“Esse sorriso, esse gesto, eram de uma mulher de vinte anos! Sua mão tinha girado no ar com uma leveza encantadora. Como se, brincando, ela jogasse para seu amante um balão colorido. Esse sorriso e esse gesto eram cheios de encanto, enquanto que o rosto e o corpo não o eram mais. Era o encanto de um gesto sufocado no não-encanto do corpo. Mas a mulher, mesmo que soubesse que não era mais bonita, esqueceu isso naquele momento”] (KUNDERA, 2015, p.10)

Par une certaine partie de nous-même, nous vivons tous au-delà du temps. Peut-être ne prenons-nous pas conscience de notre âge qu'en certains moments exceptionnels, étant la plupart du temps des sans-âge. (KUNDERA, 2011, v.II, p.6)¹³⁶.

Kundera, em seus romances, sempre retorna aos mesmos temas que, ao longo de sua escrita, vão sendo melhor definidos. Um fator importante é que antes de escrever *Le livre du rire et d'oubli*, ele já pensava sobre a questão da imagem, o que pode ser percebido no *L'immortalité*, como uma de suas mais importantes reflexões no que se refere à maneira como o homem se percebe dentro das mudanças e transformações ocasionadas nos *paradoxos terminais da modernidade*. O objetivo maior de Kundera é pensar a existência e estando o homem localizado em um contexto que interfere em sua vida, isto o influenciaria diretamente e definiria sua maneira de se relacionar com o mundo.

O motivo do “gesto” dá um tom à narrativa e, apesar de não se constituir no tema principal, vai regendo toda uma carga de sentido que o próprio jogo do romance passa a estabelecer. A reflexão sobre o gesto instaura o caráter variacional do romance, enquanto estrutura fundamentada na experiência e vivência do autor (memória), tanto quanto em suas leituras. Discussão esta que está muito presente nos livros de ensaio de Kundera, que pensam o homem como um acúmulo de conhecimentos, de vivências, que se somam no tempo e o constituem, conhecimentos estes, que nem sempre são conscientemente adquiridos. O narrador diz que o gesto da senhora perdurou no tempo e, para além de seu significado, manteve sua atualidade; foi se resinificando. Mas seu corpo, sendo material, não manteve o frescor e envelheceu. A mensagem que ele passa é a de que o ser humano não vive além do tempo, porque o corpo envelhece mais rápido do que caminha a humanidade e sua história ou porque a história carrega consigo uma carga milenar. O gesto da senhora deslocou o narrador-autor-personagem para fora de seu tempo despertando nele uma “incompreensível nostalgia”¹³⁷.

¹³⁶ [“Por uma certa parte de nós mesmos, vivemos todos além do tempo. Talvez só tomemos consciência de nossa idade em certos momentos excepcionais, sendo, na maior parte do tempo, uns sem-idade”] (KUNDERA, 2015, p.10)

¹³⁷ Hutcheon (1991) apresenta uma crítica a Jamenson e Eagleton, por estes considerarem o pós-modernismo como uma retomada “nostálgica” do passado e afirma que, por seu caráter crítico, as artes expressivas da pós-modernidade, mesmo quando apresentam uma certa “nostalgia do passado”, não estão isentas de proporcionar uma reflexão.

O estar “além do tempo” demonstra que a consciência não está presa ao tempo presente, que o passado, sempre que ativado por vestígios da memória (como um sorriso, um gesto ou o som de uma voz) pode fazer voltar um tempo que não é mais. Com isso, Kundera parece querer mostrar que há na memória um caráter transitório, pois, se passando o tempo, os traços da senhora se apagam da memória desse narrador triádico e dessa virtualidade é que surge Agnès, como um despertar da lembrança e uma possibilidade de criação.

No embalo entre o sono e a vigília, entre as notícias que ouve no rádio e a previsão do tempo, o narrador-autor-personagem acorda: “*il était déjà presque huit heures et demie; j’imaginai Agnès. Comme moi, elle est allongée dans un grand lit.*” (2011, v.II, p.8)¹³⁸. A nostalgia suscitada pela imagem havia dado asas à imaginação e Agnès acabara se “personificando” e se mostrando nua aos olhos dele. Se pensarmos naquilo que defende Huizinga (2010), quando se refere ao jogo, poderíamos dizer que o ato de personificação, tal como ocorre na consciência do escritor, se dá porque o apreender as coisas dotadas de vida e movimento e o personificá-las em metáforas é um ato inato do espírito, estando a representação das coisas em forma humana na base da formação mítica e da poesia. A personificação é o resultado do trabalho da imaginação, que surge de uma necessidade de transmitir aos outros nossas percepções, base fundamental do jogo da criação. Ao se perceber no processo de construção da personagem Agnès, Kundera se questiona se um homem ou uma personagem poderia ser definido como um ser único e inimitável, uma vez que essa personagem lhe parecia tão singular e original.

Comment est-il donc possible que le geste observé sur une personne A, ce geste qui formait avec elle un tout, qui la caractérisait, qui criait son charme singulier, soit en même temps l’essence d’une personne B et de toute ma rêverie sur elle? (KUNDERA, 2011, v.II, p.8)¹³⁹

Todavia, ele se frustra ao constatar que não há nada original dentro do processo criativo, que todas as coisas têm uma origem que as fundamenta. E, ao voltar-se para a imagem da senhora a beira da piscina, constata que o gesto feito por ela, na verdade,

¹³⁸ [“eram quase oito e meia; imaginei Agnès. Como eu, ela está deitada em uma grande cama”] (KUNDERA, 2015, p.13)

¹³⁹ [“Como então é possível que o gesto observado em uma pessoa A, esse gesto que formava com ela um todo, que a caracterizava, que criava seu encanto singular, seja ao mesmo tempo a essência de uma pessoa B e de toda minha fantasia sobre ela?”] (KUNDERA, 2015, p.13)

não havia revelado sua essência, mas que apenas lhe tinha revelado o encanto do gesto. Isso porque haveria no mundo mais pessoas do que gestos, desta forma, um gesto seria mais individual que uma pessoa. Ele se questiona se um gesto poderia ser considerado propriedade de um indivíduo ou sua criação? E constata esta impossibilidade, visto que “(Nul n’étant en mesure de créer un geste propre, entièrement original et n’appartenant qu’à soi)” (2011, v.II, p.9)¹⁴⁰. Agnès está imersa no mundo e é por ele influenciada. Ela é feita de linguagem, constituída daquilo que o escritor possa dizer sobre ela. Pelas condições de sua criação, ela carrega em si o estigma de ser expressão, sendo a linguagem aquilo que permite distinguir, constatar e definir as coisas para designá-las, elevando-as ao domínio do espírito (HUIZINGA, 2010).

A questão do gesto, trazida para o âmbito da criação, mostra o escritor como um sujeito histórico, com vivências e experiências e o que o antecede, seja um contexto, um conhecimento, um tempo passado, preso a lembranças, influenciará e marcará de maneira significativa sua escrita. E isso remete a uma das características marcantes do processo criativo kunderiano: o esquema das variações. Assim podemos afirmar que a inovação kunderiana não está na informação que um romance possa apresentar, mas na forma como esta é apresentada. Enquanto jogo, a linguagem poética joga com as palavras colocando-as em uma ordem de maneira a alcançar uma harmonia - cada palavra ou imagem que ela suscite precisa carregar em si a solução de um enigma. O caráter lúdico da linguagem se apoia em um código de regras, que de acordo com Huizinga (2010) e Halbwachs (2006) é obrigatório e oferece possibilidade de variação quase infinita. Agnès não era dona de seu gesto, este era uma cópia do gesto de outra mulher, que soube imitá-lo com o encanto que chamou a atenção do narrador-autor-personagem. Apesar de o gesto mostrá-la como um ser criado e único por seu encanto essencial, ela é personagem, um ego experimental kunderiano.

Aos dezesseis anos, ao se despedir de um amigo (ou seu primeiro namorado), Agnès já fizera com a mão um gesto que parecia uma verdadeira obra de arte. Contudo, esse gesto era a cópia do gesto feito pela secretária de seu pai, como esta se despedia quando ia a sua casa levar alguns documentos para que ele assinasse, (...) *geste était si inattendu, si beau, qu’il resta dans la mémoire d’Agnès comme une trace d’un éclair; il l’invitait à quelque lointain voyage, il éveillait chez elle un désir indéterminé et immense.*

¹⁴⁰ [“(ninguém tem condições de criar um gesto próprio, inteiramente original e pertencente só a si)”] (KUNDERA, 2015, p.14)

(KUNDERA, 2011, v.II, p.35)¹⁴¹. Até que um dia, ela percebeu o mesmo gesto em sua irmã Laura, mais nova oito anos e sentiu-se mal, pois o gesto era adulto e não ficara bem em uma menina. Compreendeu naquele momento que o gesto é propriedade de todos, decidindo-se por não o utilizar mais e desconfiar dos outros gestos. Ela, então, deixou que o gesto adormecesse dentro dela, despertando-o um dia, quando seu pai estava pela hora da morte e ela se despedia dele depois de uma visita. Por isso, no instante em que fez com a mão o gesto, Agnès se lembrou da secretária e se surpreendeu: “*C’était comme si tout à coup, en une seconde, deux époques éloignées s’étaient rencontrées, comme si s’étaient rencontrées en un seul geste deux femmes différentes.*” (2011, v.II, p.16)¹⁴².

O gesto é retomado na narrativa em vários momentos, assim como também outras metáforas, como a mão no seio, os óculos escuros e etc. Segundo o próprio escritor, no *Posfácio* (1993), isto acontece como uma forma de fazer o leitor se manter atento aos acontecimentos da narrativa, que são sempre retomados, mas também, a nosso ver, como uma maneira lúdica, com a intenção de mostrar que os mesmos gestos podem pertencer a pessoas diferentes, uma vez que o gesto perpetua no tempo e passa a ser sinônimo do que pode se repetir por gerações. O próprio gesto se manifesta como jogo quando assume a característica de se fixar como fenômeno cultural, pois mesmo que ele se manifeste em tempos diferentes e em pessoas diferentes, “ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição” (HUIZINGA, 2010, p.13).

No romance kunderiano percebemos a visão que o autor, por meio do narrador, transmite da realidade e, mesmo que essa realidade se mostre subversiva, ela não deixa de ser, também, fruto de uma memória descontínua, registrada como manifestação criativa pelo esforço intelectual do autor que, não abrangendo todos os seus detalhes, no ato de narrar introduz uma novidade. O gesto, no sentido mais específico de gesto literário, se mostra como renovação e como aquilo que ao longo do tempo se transformou, mas que ainda conserva suas bases. Kundera acredita que “*L’esprit du roman est l’esprit de continuité: chaque oeuvre contient toute expérience antérieure du*

¹⁴¹ [“gesto que era tão inesperado, tão belo, que ficou na memória de Agnes como um traço de luz; ele a convidava para alguma viagem distante, e despertava nela um desejo indeterminado e imenso”] (KUNDERA, 2015, p.47-48)

¹⁴² [“Como se de uma hora para a outra, num só segundo, duas épocas distantes tivessem se encontrado, como se tivessem se reencontrado num gesto duas mulheres diferentes”] (KUNDERA, 2015, p.49)

roman” (2011, v.II, p.650).¹⁴³ Cabe lembrar que no *L’immortalité* há um retorno à história do gênero romanesco que se constituiu no início da modernidade. Kundera pensa o caráter existencial do romance, mas nunca o separa de uma reflexão sobre a estética romanesca, isto porque a escrita kunderiana não se fixa no passado vivido dos personagens, egos experimentais, mas busca um retorno às experiências estéticas constitutivas do romance, em sua trajetória pela modernidade. E, sendo assim, o romance também se mostra como espaço de reflexão das condições e potencialidades do próprio gênero romanesco nos paradoxos terminais da modernidade.

Kundera, em *L’art du roman* (1988) diz que o romance deve descobrir algo ainda desconhecido da existência do homem e que esta seria sua razão de ser, o que poderia livrá-lo de seu desaparecimento. Ele frisa que na modernidade, sendo esquecido pelas ciências, o ser do homem foi resgatado pelo romance. Nesse sentido, a literatura pode ser tomada como aquilo que mesmo não perdendo as características do que define o literário, não deixa de se renovar, adquirindo novas características. Isto porque ela é dinâmica e o romance pode ser pensado como “(...) uma apreensão da realidade, um fenômeno cognitivo e ao mesmo tempo a expressão de um modelo de pensar” (FERNANDES, 1996, p.35).

Ao final do romance *L’immortalité*, enquanto os personagens Kundera, Avenarius e Paulo - que se encontravam a beira da piscina onde o narrador avistara a sexagenária pela primeira vez e bebiam ao fim do romance -, se despedem, a imagem do gesto de Agnès retorna na atitude de sua irmã Laura. Ao sair da piscina,

(...) elle tourna brusquement la tête vers notre table et lança le bras en l’air, d’un mouvement si léger, si charmant, si leste, qu’il nous sembla voir un ballon doré s’envoler de ses doigts et rester suspendu au-dessus de la porte.” (KUNDERA, 2011, v.II, p.180)¹⁴⁴.

Os personagens bebiam, ao fim do romance, como se estivessem se despedindo de um tipo de romance que estava indo embora, o moderno, sem desconsiderar que outro tipo de romance estava nascendo. Essa última parte do livro, que tem por título *La Célébration*, celebra o fim de uma época, o fim do século XX e início do XXI e, para

¹⁴³ [“O espírito do romance é o espírito da continuidade: cada obra é a resposta às obras precedentes, cada obra contém toda a experiência anterior do romance”.] (KUNDERA, 1988, p.22)

¹⁴⁴ [“(...) virou bruscamente a cabeça para nossa mesa e lançou o braço para o ar, com um movimento tão leve, tão encantador, tão rápido, que nos pareceu ver um balão dourado voar de seus dedos e ficar suspenso acima da porta”] (KUNDERA, 2015, p.400)

Kundera, o fim do romance que ele escrevera durante dois anos¹⁴⁵ de sua vida, dia após dia: “*Mon roman était fini, et j’avais voulu le fêter là où était née as première idée.*” (2011, v.II, p.284)¹⁴⁶. Neste momento, com a imagem do gesto, há o fechamento do ciclo da narrativa, com um retorno ao seu ponto inicial, o clube, à beira da piscina, onde nasceu a personagem central do romance: Agnès.

3.2.2 O poema e a morte

Logo na primeira parte do *L’immortalité*, Kundera resgata o poema¹⁴⁷ *Ein Gleiches*, do importante escritor do romantismo alemão, Goethe, para ressaltar a sua complexidade métrica o que, em sua concepção, o torna “tão sublime quanto perfeitamente comum”. O poema é definido pelo narrador-autor-personagem como único, por conter uma melodia que não existe em nenhum outro poema. A apresentação do poema, logo nessa primeira parte, estabelece uma comparação entre a sua estrutura formal e a do romance que está se delineando. As reflexões que o narrador apresenta a partir dele, a nosso ver, servem, de início, para que o escritor deixe claro para o leitor que, dentro da história do romance, ele deve a outros escritores, clássicos, dentre eles, Goethe, um resgate do passado da arte. Não podemos nos esquecer de que o próprio Kundera iniciou sua carreira literária escrevendo poemas, ainda muito influenciado pelo estruturalismo tcheco.

Contudo, ao mesmo tempo em que traz o poema para a narrativa com a intenção de sacralizar o passado, Kundera o utiliza para questionar esse passado, questionar a história que ele representa. Como propõe Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica reconhece que a história não é dona de verdade alguma. O poema entra na narrativa de forma intertextual e fundamenta uma crítica ao fechamento formalista modernista,

¹⁴⁵ Segundo Ricard (2011), é a primeira vez que Kundera escreve um romance que se passa fora da Tchecoslováquia, na França contemporânea. A escrita do livro durou um ano e meio e o manuscrito tcheco foi concluído em dezembro de 1988, sendo posteriormente traduzido para o francês. O livro apareceu editado pela Gallimard, em fins dos anos 1990, avisando ao leitor da revisão feita pelo autor, atribuindo-lhe autenticidade.

¹⁴⁶ [“Meu romance estava terminado, e queria [comemorá-lo ali, onde nascera sua primeira ideia”] (KUNDERA, 2015, p.406)

¹⁴⁷ Este poema é atribuído ao escritor Goethe, sendo o segundo da obra *Wanders Nachtlied (Canção noturna do Andarilho)*, que é composta por duas poesias: *Der du von dem Himmel bist/ Tu que estás no céu*, escrita em 1776, e *Ein Gleiches Über allen gipfeln/Um outro/ Acima de todos os cumes*, escrita em 1780. O que se diz é que está última teria sido escrita na parede de um pavilhão de caça, no alto de uma montanha próxima a Weimar.

mostrando que a intertextualidade, na ficção, ao alterar a forma do romance, que perde suas margens e contornos, ganha em individualidade, adquirindo um caráter de unicidade e originalidade. A intertextualidade amplia o valor da ficção. Ao apresentar o poema, Kundera, de certa forma, resgata a história do povo alemão, que tendo perdido a guerra, acabou por ser subjugado. Este é trazido no capítulo 6, quando o autor encontra na história de guerra e dominação a descendência da personagem Agnès: “*Si Agnès n’est pas allemande, c’est parce que Hitler a perdu la guerre.*” (2011, v.II, p.24)¹⁴⁸. Ela era francesa por parte de mãe, mas tinha descendência alemã por parte de pai. O pai era quem tinha prazer em recitar para ela o poema no seu original, em alemão.

*Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch. (apud KUNDERA, 2015, p.35)¹⁴⁹*

O narrador diz que quando a personagem Agnès era pequena, ela e seu pai “*récitaient au cours de leurs promenades, en accentuant démesurement toutes les syllabes toniques et en marchant au rythme du poème.*” (2011, v.II, p.26)¹⁵⁰. A beleza do poema anuncia a atribuição à narrativa do romance de um sentido focado na arquitetura e na forma composicional, em detrimento do conteúdo propriamente dito. Isso porque Kundera sabe que não tem controle sobre o conteúdo da narrativa. Ao buscar no poema alemão os parâmetros para reger a estrutura de seu romance, Kundera estaria buscando, no passado da memória, suas referências, se utilizando da paródia, a nosso ver, como a proposta por Hutcheon (1991). Segundo ela, a paródia que pode ser vista, nas formas de expressão artísticas, é tida como aquela que se caracteriza,

¹⁴⁸ [“Se Agnes não é alemã é porque Hitler perdeu a guerra”] (KUNDERA, 2015, p.34)

¹⁴⁹ [“Sur tous les sommets/ C’est le silence./ Sur l acime de tous les arbres/ Tu sens/ A peine une souffle;/ Les petits oiseaux se taisent dans la forêt./ Prends patience, beintôt/ Tui te reposeras aussi.”] (KUNDERA, 2011, p.25) [Sobre todos os cumes/ É o silêncio,/ Na copa de todas as árvores/ Você sente/ Apenas um suspiro/ Os passarinhos se calam na floresta./ Tenha paciência, logo/ Você descansará também.”] (KUNDERA, 2015, p.35). No livro *Poesias Escolhidas*, organizado por Samuel Pfromm Netto, da Editora Átomo, temos outra tradução para o poema, feita por Pedro de Almeida Moura, que traduziu o título de *Noturno do viandante [outro]*: [Sobre todos os cimos da montanha há paz,/ Mal percebes uma aura pelas frondes;/ Emudeceram, na mata, os passarinhos –/ Espera, que, dentro em breve, também descansarás.]

¹⁵⁰ [“exageradamente todas as sílabas tônica, e andando no ritmo do poema”] (KUNDERA, 2015, p.36)

paradoxalmente, pela história e por uma investigação interna que reflete sobre os limites e possibilidades da arte, sendo aquilo que provoca:

(...) uma confrontação direta com o problema da relação da estética com o mundo de significações exterior a si mesmo, com o mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) - em outras palavras, com o político e o histórico. (HUTCHEON, 1991, p.42).

A paródia incorpora e desafia o que parodia e também obriga que as ideias de origem e originalidade sejam reconsideradas (compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo¹⁵¹ liberal). Hutcheon frisa que o tipo de paródia à que se refere não é a destituída de profundidade, com intenção de ridicularizar as teorias, mas a que proporciona “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio amago da semelhança” (1991, p. 47). De acordo com ela, a ironia, a paródia e o humor possuem potencial subversivo na contestação de pretensões universalizantes da arte “séria”, sendo que esta primeira teria papel predominante e se daria nas referências com os outros materiais antecedentes, o que proporcionaria um repensar sobre a história. Cabe frisar com Umberto Eco (*apud* HUTCHEON, 1991, p.62) que “o “jogo da ironia” está intrinsecamente envolvido na seriedade do objetivo e do tema”.

Hutcheon (1991) afirma que se questionou durante algum tempo a questão da reprodução e da paródia, pois se apoiando na ideia de confisco, tinha-se a repetição como aquilo que toma o lugar do indivíduo criador, o que enfraqueceria as noções de originalidade, autenticidade e presença. Contrária a alguns teóricos que consideram o estilo pós-moderno um pastiche¹⁵², que aprisiona o texto do passado, ela acredita que para os artistas, este estilo seria um “desafio libertador”, “que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo

¹⁵¹ A tradição humanista prega a noção de coerência do sujeito e a acessibilidade ao referente histórico. De acordo com Hutcheon (1991), os textos pós-modernos não excluem o humanismo, mas perturbam suas certezas com relação à natureza do eu e a função da consciência e da razão cartesiana ou ciência positivista, fazem isto inserindo a noção de subjetividade para, então, contestá-la.

¹⁵² Hutcheon apresenta uma crítica ao conceito de paródia apresentado por Jameson: “a paródia se encontra sem vocação”, que a define como uma “imitação ridicularizadora”. Segundo ela, ele estaria errado ao apoiar-se em uma definição de paródia como algo neutro e inexpressivo, sem levar em consideração que, o incluir a ironia e o jogo jamais implica em se excluir a seriedade e o objetivo na arte pós-moderna (1991, p.48).

a função da arte da história no pensamento” (p.29)¹⁵³. Ainda, segundo ela, a reflexão e a ironia são características marcantes na paródia largamente reivindicada por boa parte dos romances que surgiram no século XX, os quais se constituem em espaços privilegiados para a discussão que aqui se busca desenvolver. Neles, a presença do passado não se daria de forma nostálgica, mas como uma reavaliação ou reflexão crítica, por meio de um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade.

A partir dessas considerações sobre a paródia, acreditamos que, ao citar o poema de Goethe, em primeiro lugar, Kundera mostra que um dos fatores mais importantes do seu romance é a forma como ele está construído: intertextual, aberta e fragmentada. Isto acontece como uma maneira de alertar o leitor de que este deve levar isso em consideração no ato da leitura ou poderá incorrer no erro de não compreender o conteúdo do romance. Ou seja, o leitor precisa estar atento às referências que o autor apresenta no texto, para conseguir estabelecer as relações do presente com o passado e, mais do que isso, precisa demonstrar disponibilidade em entrar no jogo estabelecido pela narrativa ou não compreenderá seu significado. E, em segundo lugar, a nossa ver, a apresentação do poema dentro de uma perspectiva variacional, pode também ter a função de anunciar a presença ilustre do escritor Goethe, como um dos personagens principais do romance kunderiano, trazendo a herança do romantismo alemão para a narrativa, para proporcionar uma reflexão (crítica) de cunho histórico, mas também estético.

Apesar de o significado do poema ser preterido em relação à grande complexidade métrica sobre a qual ele foi construído, isto não nos impede de dizer que este aborda a contemplação da natureza que causa sensação de paz que silencia a alma. Nos dois últimos versos, percebemos um contraste entre essa tranquilidade e uma tormenta interior, causada pelas preocupações que afligem o homem por causa da transitoriedade da vida, da paz da alma, de uma preocupação com uma tranquilidade que, talvez, só possa ser alcançada com a morte, camuflada em descanso. O poema introduz o tema da morte no romance que tem como seu contrário a imortalidade, que dá título ao livro. Este se mostra significativo para a personagem Agnès, por estabelecer a ligação dela com seu pai, que o recitara dias antes de morrer, fazendo-a compreender

¹⁵³ Hutcheon (1991) considera que toda energia formal e temática no período que ela denomina de pós-modernismo se baseia em sua problematização filosófica sobre a natureza da referência, da relação entre as palavras e as coisas, entre discurso e experiência.

que o poema falava da morte. O narrador fala com sutil ironia que toda criança deveria aprender esse poema de cor, talvez pelo fato de a morte mostrar-se a Kundera como uma constatação humana: a de que todos morrerão um dia.

Kundera (1988) pensa o homem como um ser com um fim determinado, um sujeito para a morte: “*C’est au moment de la fin (fin d’un amour, fin d’une vie, fin d’une époque) que le temps passé se révèle soudain comme un tout et revêt une forme lumineusement claire et achevé*” (2011, v.II, p.675)¹⁵⁴. Essa ideia da morte relacionada à finitude se faz presente na sua obra como um todo, desde seus primeiros romances. No *Risibles amours*, isso já pode ser visto no conto *Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts*¹⁵⁵, no qual duas pessoas: um homem e uma mulher, que no passado haviam tido um caso amoroso, se reencontram quinze anos mais tarde. Ambos se chocam ao perceberem como haviam envelhecido e ele a reconhece apenas por causa de seu sorriso, que permanecia igual ao de antes. O reencontro entre eles se dera porque ela teria ido até aquela cidadezinha resolver problemas referentes à renovação da concessão de espaço no cemitério no qual havia enterrado seu marido, já falecido. No cemitério, ela constata que no lugar da sepultura de seu marido havia a sepultura de outra pessoa e ao reclamar com o responsável, se espanta ao saber que quando é finalizado o tempo de concessão de dez anos do espaço, a sepultura é rotamada. Ela reclama de não ter sido avisada e recebe a resposta de que “os velhos mortos deviam ceder lugar aos novos mortos”.

Essa frase enigmática norteia o conto que tem como temas centrais a morte e a imagem, entre outros. No reencontro, o homem e a mulher percebem que o tempo passou e que eles haviam envelhecido. Ao se voltarem para o passado, percebem que o presente poderia ser diferente, se tivessem feito outras escolhas. O homem tenta, de todas as maneiras, seduzir a mulher, mas ela, ao pensar em seu marido, no filho e que seu corpo não era mais o mesmo, trazendo agora as marcas da vida, em rugas e cicatrizes, tenta resistir. A imagem da velhice a incomodava, mesmo ela acreditando que o ser humano não é apenas corpo físico, mas essência, pelo que deixa para os outros: suas obras. Por fim, diante do jogo de sedução kunderiano estabelecido no conto, a mulher acaba cedendo ao seu sedutor ao concluir que o passado, monumento

¹⁵⁴ [“É no momento do fim (fim de um amor, fim de uma vida, fim de uma época) que o tempo passado se revela de repente como um todo e reveste uma forma luminosamente clara e acabada.”] (KUNDERA, 1988, p.54)

¹⁵⁵ [“*Em que os velhos mortos cedam lugar aos novos mortos*”] (KUNDERA, 1985, p.139-162)

erguido em memória de seu marido, era o que a impedia de seguir em frente e, sendo assim, este passado deveria ficar para trás e ela poderia viver o presente. A morte, nesse sentido, que aparece como inegável, chegou para os “velhos mortos” e chegará para os “novos mortos”, sendo o mais importante aceitar essa constação humana para conseguir aproveitar o presente.

A ideia de morte também rege, de maneira muito pontual, as narrativas sobre outras personagens kunderianas, como a de Tamina, no *Le livre du rire et de l'oubli*, personagem que mesmo sendo descrita pelo narrador como uma exímia nadadora, ironicamente, prefere morrer afogada a aceitar que seu passado estivesse perdido para sempre. No *L'insoutenable légèreté de l'être*, uma reflexão sobre a morte aparece na última parte do livro, quando o narrador fala dos últimos momentos de Karenin, a cachorra que Tomas havia dado a Tereza no início do relacionamento dos dois. Após dez anos de convivência, Karenin desenvolvera um câncer, que a levava lentamente à morte. No *L'immortalité*, a morte está muito presente na vida da personagem Agnès, pois diante da morte de seu pai, por exemplo, ela repensa a vida dele e, conseqüentemente, a dela. Com a morte dele, o narrador triádico diz que o silêncio toma lugar no corpo de Agnès, tal qual o poema recitado propõe e, nesse momento, ela decifra a mensagem que seu pai queria lhe passar: a de que ela deveria ser livre para viver como quisesse, coisa que ele próprio nunca conseguira.

O pai de Agnès era uma pessoa muito reservada, pouco sociável, que sempre fizera os desejos de sua mulher. Era a mãe dela quem direcionava as atitudes do pai, que era tido como um desastrado que deixara com a mulher a direção dos negócios. Sua mãe nunca deixava seu pai sozinho, por isso ele e Agnès não conseguiam conversar, raros alguns momentos em que ela tinha que se ocupar de sua irmã Laura, quando esta ainda era pequena. Quando conseguiam um tempo juntos, Agnès e ele faziam passeios pela natureza, conversavam muito sobre várias coisas e ela podia lhe fazer inúmeras perguntas. Após a morte da mãe de Agnès, seu pai resolveu que, ao invés de morar na casa da família com as filhas, como todos esperavam, venderia a casa e alugaria um apartamento pequeno no centro da cidade. Sua decisão foi uma surpresa, pois todos achavam que ele era incapaz de viver sem sua esposa. “*Pour la première fois, il apparut à Agnès comme un mystère*” (2011, v.II, p.17)¹⁵⁶. Um ano depois, ele também viria a

¹⁵⁶ [“Pela primeira vez ele apareceu para Agnès como um mistério”] (KUNDERA, 2015, p.25)

falecer e com o tempo das conversas que tinha com seu pai “(...) *ne lui restaient que de bribes, pareilles à des morceaux d’assiettes cassées que, parvenue à l’âge adulte, elle s’était éfforcée de recoller*” (2011, v.II, p.18)¹⁵⁷.

O tema da morte também aparece na quinta parte do livro, com a previsão da morte da própria protagonista e afirma o acaso como tempo do romance. O encontro do presente e do passado no romance kunderiano se mostra na conjunção de tempos, do tempo “real” da ficção e do tempo da criação. Isso para reforçar que a narrativa afirma um tempo, que pode ser o presente da escrita ou o da leitura, ou o passado do acontecido, do que se leu, ou, ainda, o tempo em que a própria narrativa se coloca. O autor-narrador-personagem diz: “*En ce moment précis, tandis que tu entres dans le bassin, l’héroïne de mon roman a enfin tourné la clé de contact et prend la route de Paris*” (2011, v.II, p.187)¹⁵⁸. O tempo de Agnès, por estar ela no nível da criação, é o tempo do acaso.

C’est ainsi que les événements se synchronisent. Chaque fois qu’une chose se passe à l’endroit Z, une autre se produit aussi aux endroits A, B, C, D, E. “Et au moment précis où...” est une des formules qui nous ensorcelle à la lecture des Trois Mousquetaires (...). (KUNDERA, 2011, v.II, p.187)¹⁵⁹

O acaso, na narrativa romanesca kunderiana, é peça importante, que pode estar apoiado em coincidências que dão sentido às histórias, podendo estas serem, de acordo com Kundera (2011), pensadas de várias maneiras: como coincidências poéticas, que dão um significado imprevisto aos acontecimentos; as coincidências mudas, de acontecimentos que não fazem sentido; as coincidências púnticas, na qual dois acontecimentos importantes da narrativa coincidem e as coincidências geradoras de histórias, estas, caras aos romancistas. Diz ele que “*la valeur d’une hasard est égale à son degré d’improbabilité*” (2011, v.II, p.189)¹⁶⁰, porque as coincidências existem, mas não se pode calcular a probabilidade de um acontecimento, uma vez que a vida humana

¹⁵⁷ [“só lhe ficaram fragmentos, semelhantes a cacos de louça quebrada, que, chegando à idade adulta, ela esforçava-se por colar novamente”] (KUNDERA, 2015, p.26)

¹⁵⁸ [“- Nesse preciso momento, enquanto você entra na piscina, a heroína de meu romance enfim girou a chave da ignição e pegou a estrada para Paris.”] (KUNDERA, 2015, p.263)

¹⁵⁹ [“É assim que os acontecimentos se sincronizam. Cada vez que uma coisa acontece no lugar Z, uma outra também acontece nos lugares A,B,C, D, E. “E no momento exato em que...” é uma das fórmulas mágicas que encontramos em todos os romances, uma fórmula que nos enfeitiça na leitura de *Os três mosqueteiros (...)*.”] (KUNDERA, 2015, p.263)

¹⁶⁰ [“o valor de um acaso é igual a seu grau de improbabilidade.”] (KUNDERA, 2015, p.265)

não é passível de ser matematizada. As coincidências são boas para se pensar a memória na narrativa e, no *L'immortalité*, estas estão muito presentes e ditam seu processo de criação. Um escritor pode retomar um fato e fazê-lo reviver no tempo de um livro e pode fazer coincidir os acontecimentos da narrativa “reais” e imaginários. Isso pode ser percebido na quarta parte do romance, a qual fala de que, ao saírem do restaurante, o narrador-autor-personagem e o personagem Avenarius procuram o carro deste e conversam sobre uma notícia que o primeiro havia escutado no rádio, a qual dizia que, durante a noite, uma moça havia se sentado na rua, escondido a cabeça entre as mãos, esperando que alguém a atropelasse.

A imagem da moça apresentada pelo narrador é a de alguém que anda em um vale e tenta falar com pessoas que não a ouvem. Seu desejo de suicídio “(...) *a été plante dans le sol de son être, il a lentement poussé en elle et s'est épanoui comme une fleur noire.* (2011, v.II, p.210)¹⁶¹. A morte para ela era como uma rejeição de si mesma, a vida era-lhe um fardo. Diante da possibilidade de suicídio, ela não pensara em mais nada além de nela mesma. Contudo, ao invés de morrer, a moça acabara por causar os acidentes de carros que tentavam desviá-la e, ao constatar que o incidente fizera com que voltasse para a realidade do mundo que havia perdido, ela se levanta e vai embora. O destino da suicida ironicamente se cruza com o de Agnès, quando essa passa pela estrada e, tentando desviá-la, acaba por sofrer um acidente de carro. Outro acaso se mostra, quando em seu ato revolucionário o personagem Avenarius sai às ruas para furar pneus de carros e acaba por furar o pneu do carro de Paulo, marido de Agnès, dificultando sua ida ao hospital, para visita-la, quando esta está entre a vida e a morte. Na impossibilidade de se dirigir ao hospital, Paulo acaba pegando uma carona com Brigitte, sua filha, mas ao chegar, fica sabendo que Agnès havia morrido há quinze minutos.

Sendo uma criação que empresta sua história para dar sentido ao livro, por decidir viver sua solidão longe de sua família, Agnès se mostrava em desacordo com o mundo e, desta forma, não poderia sobreviver ao se encerrar suas últimas páginas. Ela deu sentido aos caminhos da criação, mas enquanto criação não conseguiu sobreviver ao seu desfecho. A morte no romance kunderiano também é o desfecho que se inicia com uma sensação de estar perdendo o mundo por estar em desacordo com ele. Kundera

¹⁶¹ [“(...) estava plantado no solo de seu ser, cresceu nela lentamente e desabrochou como uma flor negra”] (KUNDERA, 2015, p.294).

(1988) diz que a modernidade só fez agravar essa condição, a partir da Segunda Guerra Mundial, quando mostrou que as catástrofes dizem respeito ao mundo inteiro e que, por isso, todos estão sujeitos às influências do mundo exterior, que não oferece possibilidade de fuga de seu destino, ideia bastante presente, também, nos *Le livre du rire et de l'oubli* e no *L'insoutenable légèreté de l'être*.

Em comparação com os outros romances kunderianos, no *L'immortalité* a ideia da morte aparece de maneira mais complexa, porque não só diz respeito ao fim de uma personagem e sua história, vista de maneira microscópica, mas faz referência ao fim de uma civilização - a moderna -, analisada em seu aspecto macroscópico. Essa pode ser pensada como o desaparecimento de determinado tipo de literatura que se apresenta em determinada época (século XVIII e XIX), o que se deve a uma mudança e a transformações da humanidade e, também, a uma mudança de comportamento e pensamento, que influenciam a escrita de romances. E, apesar de mostrar-se consciente de que essas mudanças geram uma perda do passado, Kundera, no *L'art du roman* (2011), fala com esperança de que isso apenas mostra que o tipo de literatura que se apresenta em cada época é determinado por uma necessidade humana característica daquela época, isso porque,

Quand un phénomène annonce de loin, sa prochaine disparition, nous sommes nombreux à le savoir et, éventuellement, à le regretter. Mais quand l'agonie touche à sa fin, nous regardons déjà que la rivière, le rossignol, les chemins traversant les prés ont disparu de la tête de l'homme. Personne n'en a plus besoin. Quand la nature disparaîtra demain de la planète, qui s'en apercevra? Où sont les successeurs d'Octavio Paz, de René Char? Où sont encore les grands poètes? En tout cas, changement immense dans notre Europe impensable jadis sans poètes. Mais si l'homme a perdu le besoin de poésie, s'apercevra-t-il de sa disparition? La fin, ce n'est pas une explosion apocalyptique. Peut-être n'y a-t-il rien de plus paisible que la fin. (KUNDERA, 2011, v.II, p.666)¹⁶²

¹⁶² [“Quando um fenômeno anuncia, de longe, seu próximo desaparecimento, nós somos muitos a sabê-lo e, eventualmente, a lamentá-lo. Mas quando a agonia chega a seu fim, nós olhamos adiante. A morte se torna invisível. Já há algum tempo que o riacho, o rouxinol, os caminhos atravessando os prados desapareceram da cabeça do homem. Ninguém mais precisa disso. Quando a natureza desaparecer amanhã do planeta, quem perceberá? Onde estão os sucessores de Octavio Paz, de René Char? Onde estão ainda os grandes poetas? Desapareceram ou suas vozes se tornaram inaudíveis? Em todo caso, imensa mudança na nossa Europa impensável outrora sem poetas. Mas se o homem perdeu a necessidade de poesia, perceberá ele seu desaparecimento? O fim não é uma explosão apocalíptica. Talvez não exista nada tão pacífico quanto o fim.”] (KUNDERA, 1988, p.41)

Kundera considera o fim como pacífico, porque acredita que quando algo se vai, inevitavelmente, outro toma o seu lugar.

3.2.3 Caminhos e estradas

Os caminhos da personagem Agnès têm início no passado, no qual seu pai é lembrança mais importante, seu porto de memória. Ele representava para ela seu guia, que a iniciou nos caminhos da vida, ensinou o sentido das coisas e que lhe mostrou a importância de parar para observar as flores no caminho. Contudo, os caminhos dessa personagem não estão definidos de pronto, sua história vai se delineando no momento em que sua vida vai sendo narrada, em um misto de “realidade” e imaginação (atributos do caráter romanesco), que expõem suas nuances e descobertas. O mundo dos caminhos se confunde com o mundo da narrativa kunderiana, na qual, conforme o autor vai construindo, novas observações vão surgindo e não se pode afirmar um objetivo certo; a narrativa levará o leitor em direção a um ponto indeterminado.

Na posição de caminhante, o narrador-autoral convida o leitor para que em companhia de Agnès, siga rumo a um lugar, a um tempo, onde não se pode parar, sob a pena de ser carregado pela multidão. Este pode sentir as aflições de uma cidade completamente movimentada, em processo de transformação. Essa cidade é a Paris da modernidade, que adentra a pós-modernidade e já demonstra problemas devido ao progresso. É narrada por quem a apreende, a percebe e a descreve como tal, sobressaindo aquilo que incomoda o narrador. Ao longo do romance, o narrador tem o cuidado de fornecer ao leitor muitas características verossímeis para a sua Paris, fazendo com que ela não perca sua aparência com a cidade real. A descrição não é idealizada, mesmo quando esse narrador demonstra ter consciência de que esta cidade se trata de um lugar inventado. No romance kunderiano, apesar de se falar do que se passa na cidade, o que mais importa é ver como isso interfere no modo de ser e no comportamento dos personagens, pois cada um percebe e se relaciona com essas mudanças de maneira diferente. A modernidade das estradas incomoda Agnès, que se apega à lembrança dos caminhos do pai. Ela caminha pela cidade de Paris e percebe a feiura no comportamento das pessoas, que mais se assemelha à falta de educação, e os muitos barulhos de carros, de ônibus e de motos agridem seus ouvidos.

O narrador nostálgico constata que, na modernidade, os caminhos (nos quais os homens conseguiam parar para observar o seu redor e obter prazer) desapareceram da alma humana, as paisagens desapareceram também, a vida se transformou em estrada, que apenas leva de um ponto a outro. E, no que diz respeito ao movimento dos homens, isso fez surgir diferentes noções de beleza: “*Dans le monde des chemins, la beauté est continue et toujours changeante; à chaque pas, elle nous dit: “Arrête-toi !”*” (2011, v.II, p.187)¹⁶³, contrário ao mundo das estradas, no qual é possível observar apenas pontos definidos e limitados, ficando a paisagem restrita como “*un îlot de beauté*” (2011, v.II, p.187)¹⁶⁴. A oposição entre caminho e estrada é trazida no romance kunderiano como uma crítica para expor o fato de que, na modernidade, o ritmo alucinante e as transformações não oferecem mais tempo nem espaço para que o homem consiga parar para observar a beleza da cidade e consequentemente da vida.

O que é representado na terceira parte do livro, quando o personagem Avenarius fala de seus passeios noturnos e de suas tentativas de observação da Igreja de Saint-Germain e aproveita para acusar o narrador de nunca tê-la observado realmente. Nessa passagem, compreendemos a dificuldade que a modernidade, com seu ritmo apressado, impõe àqueles que desejam observar as belezas do caminho. Avenarius tenta olhar a igreja e não consegue parar o tempo necessário para vê-la com calma e, das “olhadas fugazes” que dá, apenas consegue guardar na memória imagens deformadas, que em quase nada se parecem com a igreja. O narrador diz que, na modernidade, as ruas foram tomadas por carros que fazem com que os pedestres se amontoem nas calçadas, o que impossibilita os momentos de contemplação. E Avenarius considera que para todos os lados que se olhe, só é possível ver os canos, que acabam por esconder a beleza das catedrais.

O caminho e a estrada são, também, metáforas de construção do romance e servem para separar dois tipos de atitude criativa, referentes a tipos característicos de literatura representativos de determinadas épocas. Tem como caminho o escritor que consegue essa tranquilidade para observar a natureza, a vida e tirar dela sua matéria prima, o que, de maneira irônica, pode estar remetendo ao romantismo e a seu caráter contemplatório. A estrada, ao contrário, pode ser tida como a representação de um tipo

¹⁶³ [“No mundo dos caminhos, a beleza é contínua e sempre variada; a cada passo, ela nos diz “Pare!””] (KUNDERA, 2015, p.262)

¹⁶⁴ [“uma pequena ilha de beleza”] (KUNDERA, 2015, p.262)

de literatura caracterizada como realista, criticada por Kundera por ser um tipo de narrativa que estaria apoiada na busca de um desfecho, não importando o desenrolar da história.

3.2.4 O amor ou o convento

Uma das meditações fundamentais do romance se desenvolve na consciência de Agnès, a qual não deseja a imortalidade, mas aspira a viver sua existência de maneira plena, longe do barulho e da feiura da civilização moderna, no silêncio da beleza da paisagem suíça. Ela deseja a solidão quando medita sobre o caráter fortuito de seu rosto, de sua identidade e de sua individualidade; deseja fugir de sua própria imagem refletida pelo olhar dos outros. O narrador diz que, desde seu casamento, Agnès não sabia mais o que era estar só, não sentia as alegrias da solidão – a solidão sendo entendida como a doce ausência de olhares dos outros. Ela tem os olhares como fardos insuportáveis. A grande problemática da vida de Agnès é a sua necessidade de solidão em uma sociedade em que cada vez mais as pessoas não têm privacidade e são vigiadas, com a justificativa de que é para a sua segurança e/ou para o bem delas mesmas. Apesar de ser feliz em seu casamento, ela tinha o sonho de um dia ir morar na Suíça e lá viver longe do marido e da filha; viver sua solidão. A problemática de Agnès oferece o caráter lúdico do texto literário, gerado por uma necessidade do autor de conquistar o leitor, criando no livro uma tensão que o encanta, suscitada na transmissão de uma situação humana. Essas tensões nascem do conflito ou do amor ou da conjunção de ambos, que em seu caráter ficcional, enquadra a função poética na categoria de jogo (HUIZINGA, 2010).

No capítulo 16, da quinta parte do livro, Agnès reflete sobre qual seria a maneira de fugir ao seu destino, de se afastar do mundo dos homens: “*L’amour ou le couvent*” (2011, v.II, p.214)¹⁶⁵. Encarar a vida ou fugir dela? Uma situação também especificamente humana, que segundo o narrador-autoral, se mostra mais evidente no século XX, que se recusa a deixar as pessoas em desacordo com o mundo, acabando com os conventos em que podiam se refugiar: “*Il n’existe plus de lieux détournés du monde*” (2011, v.II, p.215)¹⁶⁶ e, para encontrar seu convento, é que Agnès viajava para a Suíça fazia sete anos, para respirar o ar das montanhas. Em *Le rideau*, analisando a

¹⁶⁵ [“O amor ou o convento”] (KUNDERA, 2015, p.299)

¹⁶⁶ [“Não existem mais lugares afastados do mundo”] (KUNDERA, 2015, p.300)

situação do personagem de Sthendal, Fabrice del Dongo, que conclui, ao final de suas aventuras, que não quer mais viver, no mundo que o cerca, e vai para um convento, Kundera diz: “*J’ai toujours adoré cette conclusion*” (2011, v.II, p.1036)¹⁶⁷. O convento de Agnès era a Suíça. Acreditava ela haver uma diferença entre viver e ser: enquanto o ‘viver’ é doloroso, se sujeitando a ser mais um, o ‘ser’¹⁶⁸ seria o atributo daquele que consegue impor sua individualidade por meio de suas escolhas.

Em viagem à Suíça, Agnès levava consigo os poemas de Rimbaud, os quais a faziam lembrar vinte anos atrás, período em que ela e seu marido Paulo percorriam toda a França em cima de uma grande motocicleta. Ao reler os versos, ela constata surpresa que os versos não tinham nenhuma relação com a viagem que fizera de moto: “*Le monde de la poésie de Rimbaud était bien plus proche des contemporains de Goethe.*” (2011, v.II, p.183)¹⁶⁹, o poeta que intencionara ser moderno, era muito mais um poeta da natureza, um poeta de caminhos. Agnès gostava dos Alpes, das montanhas, da natureza; Paulo gostava do mar e tinha um instinto de modernidade. Ele ficaria feliz se a terra fosse toda coberta de cimento, encobrindo a “força assassina viva” da natureza. Paulo é a representação do presente, do moderno desapegado completamente do passado.

Agnès está presa entre a decisão de aceitar o amor incondicional de Paulo ou ir em busca de sua solidão, transformando-se em fonte para receber aquilo que lhe está destinado, por isso toma a decisão de se instalar em outro país, longe de seu esposo e filha, para conseguir o sentido da liberdade que almejava e estava “*follement heureuse*” (2011, v.II, p.186)¹⁷⁰. Ela só não tinha certeza se conseguiria viver sem sua família, pois não se achava no direito de fazer isso, então, tentava encontrar um motivo para justificar esse desejo a eles, até que um dia seu patrão a convida para dirigir os trabalhos de pesquisa na Suíça e ela aceita prontamente. O narrador nos mostra a escolha de Agnès como uma incerteza irônica, pois mesmo deixando para traz uma vida que não a está satisfazendo para ir em busca de algo que não sabe bem o que é – mesmo escolhendo a solidão -, ela não tem certeza se alcançará a felicidade.

¹⁶⁷ [“Sempre adorei essa conclusão.”] (KUNDERA, 2006, p.128)

¹⁶⁸ Nesta parte há uma retomada da temática de outro livro de Kundera, *La insoutenable légèreté de l’être*, de maneira indireta, intertextual: “O que é insustentável na vida não é o *ser*, mas sim *ser seu eu*.” (KUNDERA, 2015, p.300)

¹⁶⁹ [“O mundo da poesia de Rimbaud estava muito mais próximo dos contemporâneos de Goethe”] (KUNDERA, 2015, p.258)

¹⁷⁰ [“loucamente feliz”] (KUNDERA, 2015, p.262)

3.2.5 Episódio - Rubens e a memória erótica

No capítulo 7, da primeira parte, temos alguns indícios de que Agnès não era fiel ao seu marido. Folheando uma revista, ela se recorda do dia em que fora flagrada por um fotógrafo, beijando um homem no hall de um hotel. Ela recusou-se a ser fotografada, mas os serviços do fotógrafo haviam sido pagos pelo hotel, que naquele dia emprestava o espaço para a realização de um Congresso. O fato de não obter sucesso em sua empreitada de não deixar se fotografar a angustiava, pois a incomodava *“l'idée qu'une seconde de vie, au lieu de se convertir en néant comme toutes les autres secondes, sera arrachée au cours du temps”* (2011, v.II, p.30)¹⁷¹. O quebra-cabeça sobre o segredo da vida íntima de Agnès só se completa na sexta parte do livro, quando um novo personagem é inserido na narrativa, seu nome é Rubens.

Kundera faz este novo personagem aparecer e desaparecer no romance, o inserindo, por meio de uma narrativa, que, aparentemente, se mostra independente, para demonstrar o quanto a história que está escrevendo não está presa a uma unidade de ação e na busca de alcançar um desfecho final, no qual se concentra o sentido de tudo. Com a interferência da narrativa sobre Rubens, ele ironiza o princípio da narrativa causal, determinista de romances tradicionais como *Les trois mousquetaires* e afirma a impossibilidade de reprodução do romance, porque acredita que *“l'essentiel, dans un roman, est ce q'on ne peut dire que par un roman”* (2011, v.II, p.198)¹⁷². Este pensamento reafirma a tese do crítico Kundera, no *L'art du roman* (2011), de que a reprodução se assemelha à redução e é um mal que assombra a vida, obscurecendo-a,

(...) je regrette que presque tous les romans écrits à ce jour soient trop obéissants à la règle de l'unité d'action. Je veux dire qu'ils sont tous fondés sur un seul enchaînement causal d'action et d'événements. Ces romans ressemblent à une rue étroite, le long de laquelle on pourchasse les personnages à coup de fouet. La tension dramatique, c'est la véritable malédiction du roman parce qu'elle transforme tout, même les plus belles pages, mêmes les scènes et les observations les plus surprenantes, en une simple étape menant au dénouement final, où se concentre les sens de tout ce qui précède. Dévoré par le feu de sa propre tension, le roman se consume comme une botte de paille. (KUNDERA, 2011, v.II, p.198)¹⁷³

¹⁷¹ [“a ideia de que um segundo de sua vida, em vez de converter-se em nada como todos os outros, seria arrancado do curso do tempo”] (KUNDERA, 2015, p.41)

¹⁷² [“o essencial no romance é aquilo que não pode ser dito senão por um romance”] (KUNDERA, 2015, p.278)

¹⁷³ [“(…) lamento que quase todos os romances escritos até hoje obedeçam demais à regra da unidade de ação. Isto é, que estejam fundamentados apenas numa sequência causal de ações e acontecimentos. Esses romances parecem uma rua estreita, ao longo da qual os personagens são perseguidos com chicotadas. A

Segundo ele, o romance deve “iluminar” o mundo da vida, protegendo-o do esquecimento. Por isso, para a proteção do próprio romance, este deve ser escrito de tal maneira que não possa ser reproduzido. Assim, ao apresentar uma narrativa descontínua, no *L’immortalité*, ele intenciona mostrar que é possível criar um romance no romance com um fim em si mesmo. E na quinta parte do livro, resgatando o que havia falado, na primeira parte, e ativando a memória do leitor para a sexta parte, que se seguirá, o narrador avisa o leitor de que,

Un nouveau personnage va surgir dans mon roman. Et la fin de cette sixième partie, il s’en ira comme il était venu, sans laisser de trace. C’est justement ce qui me plaît. Ce sera un roman dans le roman, et l’histoire érotique la plus triste que j’aie jamais écrite. Même toi, elle t’attristera. (KUNDERA, 2011, v.II, p.199)¹⁷⁴

Na parte que tem por título *Le cadran* é que surge o personagem Rubens, um conquistador e, como não poderia deixar de ser, mais um Don Juan kunderiano¹⁷⁵. A vida dele é narrada sempre fazendo menção aos seus relacionamentos amorosos, contada em uma perspectiva de passado, como se o narrador se lembrasse desses acontecimentos. As datas que marcam a vida desse personagem são fixadas na memória por uma perspectiva erótica, o que mostra a sexta parte como a mais lúbrica do livro. O narrador-autoral pede ao leitor que se junte a ele para imaginar “*le cadran de la vie de Rubens sur une gigantesque horloge médiévale, celle de Prague par exemple, sur le place de la Vieille Ville que j’ai mille fois traversé jadis.*” (2011, v.II, p.228)¹⁷⁶. Esse mostrador pode ser comparado a um relógio, que com seus ponteiros marca, não somente as horas, mas os episódios da vida dos personagens e, assim, se apresenta como uma metáfora da vida. Diz ele que o horóscopo é como um relógio e, por isso, cada vez

tensão dramática é a verdadeira maldição do romance, porque transforma tudo, mesmo as mais belas páginas, mesmo as cenas e as observações mais surpreendentes, numa simples etapa que leva ao desfecho final, onde se concentra o sentido de tudo o que precede. Devorado pelo fogo de sua própria tensão, o romance se consome como um monte de palha.”] (KUNDERA, 2015, p.278)

¹⁷⁴ [“Um novo personagem vai surgir no meu romance. E no fim dessa sexta parte ele desaparece como chegou, sem deixar traço. Ele não é a causa de nada e não produz nenhum efeito. É justamente o que me agrada. Será uma romance no romance, é a história erótica mais triste que já vi. Até você ficará triste.”] (KUNDERA, 2015, p.279)

¹⁷⁵ A tese *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético construído pela ação de Don Juan*, de Maria Veralice Barroso, defendida no Programa de pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília - UnB, em 2013, apresenta uma análise bem completa sobre a personagem de Don Juan na obra kunderiana.

¹⁷⁶ [“o mostrador da vida de Rubens sobre um gigantesco relógio medieval, o de Praga, por exemplo, na praça da Vieille Ville que atravessei mil vezes antigamente”] (KUNDERA, 2015, p.322)

que gira, mostra as influências dos astros que regem o momento em que uma pessoa nasce, o que lhe imprime uma personalidade e fornece um tema para sua vida. E a astrologia é usada para mostrar que há uma regra que rege a vida humana: ninguém escapa ao fatalismo de seu destino, “*tu n’échapperas pas au thème de ta vie!*” (2011, v.II, p.227)¹⁷⁷. Isso implica afirmar que, durante o trajeto das personagens no romance, a vida delas é regida por temas vitais que vão sendo construídos e analisados a partir dos inúmeros pontos de vista apresentados pelo narrador, o que diz muito da construção do romance kunderiano que, conforme já foi dito, tem sua estrutura narrativa apoiada sobre o tema das variações:

Telle est bien la vie: elle ne ressemble pas au roman picaresque où le héros, d’un chapitre à l’autre, est surpris par ces événements toujours nouveaux, sans nul dénominateur commun; elle ressemble à la composition que les musiciens appellent thème avec variations. (KUNDERA, 2011, v.II, p.227)¹⁷⁸

A vida sexual de Rubens é cercada de muitas mulheres, mas que têm algo em comum: todas estão unidas pelas palavras que dizem no momento da intimidade sexual. A reflexão que o narrador-autoral propõe é a de que até no ato sexual há o intercâmbio de imagens eróticas e que há um ‘telefone sem fio’ que assegura sua difusão. Em seus atos amorosos, com diferentes amantes, Rubens percebe que as metáforas que são transmitidas como em um telefone sem fio são as mesmas, mesmo partindo de mulheres diferentes. Com isso, Kundera reflete a ideia de singularidade, assim como faz com a metáfora dos gestos ou a partir da enorme quantidade de mulheres conquistadas pelo donjuanesco Tomas, em *L’insoutenable légèreté de l’être*.

Esse personagem tinha casos amorosos com muitas mulheres e procurava nelas sempre o inesperado que se escondia por traz de seu ‘eu’: “*Il n’est pas obsédé par les femmes, il est obsédé par ce que chacune d’elles a d’inimaginable, autrement dit, par ce millionième de dissemblable qui distingue une femme des autres*” (2011, v.I, p.1299)¹⁷⁹. Em seus casos amorosos, ele tinha a intenção de se apossar daquilo que estava

¹⁷⁷ [“você não escapará ao tema de sua vida!”] (KUNDERA, 2015, p.320)

¹⁷⁸ [“A vida é bem assim: não se parece com o romance picaresco onde o herói, de capítulo em capítulo, é surpreendido por acontecimentos sempre novos, sem nenhum denominador comum; é parecida com essa composição que os músicos chamam *tema com variações*”] (KUNDERA, 2015, p.320)

¹⁷⁹ [“Não era obsecado pelas mulheres, era obsecado pelo que em cada uma delas havia de inimaginável, ou melhor, era obsecado por esse milionésimo que torna uma mulher diferente das outras”] (KUNDERA, 1985, p.200)

profundamente escondido no interior de cada mulher, o que, segundo ele, só podia ser visto de fato, por meio de sua sexualidade, lugar no qual se esconde o mistério do eu. De acordo com o narrador, em suas conquistas, o que interessava a Tomas não era o prazer, mas o desejo de tomar posse desse mundo interior das mulheres, que significava um milionésimo de diferença, contra “*neuf cent quatre-vingt-dix-neuf mille neuf cent quatre-vingt-dix-neufmillionièmes de semblable*” (2011, v.I, p.1299)¹⁸⁰. O que mostra uma pessoa diferente das outras é seu “eu” individual, e esse eu, segundo o narrador kunderiano, não pode ser adivinhado, é precioso e não aparece em público, só se mostra por meio da conquista.

O narrador do *L’immortalité* diz que, quando estava no colégio, Rubens se mostrara um ótimo desenhista, mas, no vestibular, não passara para a Escola de Belas Artes, por isso, após ter seus desenhos recusados por algumas revistas, acabara por se dedicar a estudar direito. Ao constatar que um amigo seu de infância, que na época não era considerado bom desenhista, teria alcançado o sucesso em sua carreira como artista, mas, apesar disso, teria se casado com uma moça muito rica, mas também muito feia, Rubens, diante de seu fracasso com a arte, que poderia lhe apresentar à vida pública, se opusera a uma carreira e optara pela vida particular; ele escolhera o sucesso com as mulheres. Sendo assim, ele acabara se casando com uma moça muito bonita, sua ‘lindeza’, acreditando que suscitaria a inveja geral. No ato de escolher uma mulher para se casar, Rubens deixara para trás as outras mulheres, pois acima do amor físico estava o amor e era nisso que ele acreditava. Contudo, ao se apaixonar, Rubens havia regredido,

(...) son amour pour la belle ler amena à l’état de puceau, car en prononçant le mot « amour », comme je l’ai diten une autre occasion, tout Européen retourne, sur les ailes de l’enchantement, à l’état pré-coïtal (ou extra-coïtal), à l’endroit où avait souffert le jeune Werther et où Dominique, dans le roman de Fromentin, avait failli tomber du cheval. (KUNDERA, 2011, v.II, p.235)¹⁸¹

¹⁸⁰ [“novecentos e noventa e nove mil, novecentos e noventa e nove milionésimos de semelhança”] (KUNDERA, 1985, p.201)

¹⁸¹ [“(…) seu amor pela lindeza o levava de volta a adolescência; pois pronunciando a palavra “amor”, como já disse em outra ocasião, toda a Europa voltou, sobre as asas do encantamento, ao estado pré-coital (ou extracoital), ou ao lugar onde o jovem Werther havia sofrido e onde Dominique, no romance de Fromentin, quase caiu do cavalo.”] (KUNDERA, 2015, p.332)

O lugar ao qual o personagem de Goethe, Werther, e o personagem de Fromentin, Dominique, teriam voltado é o lugar do romantismo exagerado, desmedido, irracional, levado até as últimas consequências, criticado por Kundera, por se mostrar cego e delirante – lírico.

Certo dia, em meio a desavenças, Rubens e sua mulher se divorciaram, pois, o sentimento que nutria por sua lindeza havia desaparecido vertiginosamente. E a história de Agnès cruza a de Rubens no capítulo 9, da sexta parte, quando ele vai à Roma, a negócios e a reconhece, enquanto ela observava as estátuas de mármore de italianos célebres: “*Elle portait des lunettes noires.*” (2011, v.II, p.243)¹⁸² e estava em Roma, em companhia de seu marido Paulo. Rubens não lembrava seu nome, então, acabara por chamá-la de ‘a violinista’. Ele a conhecera há tempos em uma quadra de tênis, no mesmo dia em que saíram para dançar e a imagem dela ficou gravada em sua memória, por causa dos movimentos de dança ‘relativamente indecentes’ que ela fazia e que o deixaram encantado. Naquele dia, Rubens e Agnès dançaram ao som de um tango, os casais se abraçaram e ele aproveitou para colocar sua mão sobre o seio dela. Diante desta atitude, Agnès não reagiu e continuou a dançar e, ao ser perguntada se isso já lhe havia acontecido antes, teria respondido, com voz trêmula, que não. O narrador-autor-personagem diz que com a mão no seio de Agnès, Rubens testara seu pudor.

A descrição do ato de colocar a mão no seio se repete também na narrativa de Goethe e Bettina (segunda narrativa principal do romance), o que permite a Kundera apresentar uma reflexão sobre o momento que chama de “puritano século XIX”, que aconteceu na Europa. Nesse período, diz o narrador-autor-personagem, os tabus eróticos eram ainda mais poderosos, contudo, um desejo de superação já podia ser visto: “*La pudeur signifie que nous nous défendons de ce que nous voulons, tout en éprouvant de la honte à vouloir ce dont nous nous défendons*” (2011, v.II, p.246)¹⁸³.

Rubens está preso nos paradoxos terminais da modernidade e se choca com a mudança de postura das mulheres, que diferente de suas colegas de classe, que, vinte anos antes, o haviam denunciado ao diretor por espiá-las com seus seios à mostra, estas de agora não têm pudor em mostrá-los nus para o mundo inteiro. A constação de Rubens demonstra que houve uma mudança de comportamento feminino em fins da

¹⁸² [“Ela usava óculos escuros”] (KUNDERA, 2015, p.343)

¹⁸³ [“O pudor significa que nos proibimos aquilo que queremos, ao mesmo tempo que sentimos vergonha de querer aquilo que nos proibimos”] (KUNDERA, 2015, p.348)

modernidade, período no qual as mulheres deixaram de lado a passividade da espera de serem conquistadas por um Don Juan e foram para as ruas, em movimentos feministas, rasgar e queimar sutiãs em praças públicas, tendo seus seios como um símbolo de desafio a um passado de pudores. Esse acontecimento demonstra que “*sur le cadran de l’Europe, l’heure avait sonné: la pudeur avait disparu*” (2011, v.II, p.247)¹⁸⁴.

Apesar de ser um Don Juan que pertence “*à la dernière génération européenne élevée dans la pudeur.*” (2011, v.II, p.246)¹⁸⁵, Rubens é um conquistador em decadência, porque consegue perceber que, nos paradoxos terminais da modernidade, os valores estão se degradando e demonstra dificuldades de se desapegar desse, agora, velho imperativo de não ferir o pudor de uma mulher. Ele ainda procura por uma donzela a ser burlada ou conquistada. Por isso, divorciado, não viu motivo para não se aproximar de Agnès, pelo contrário, após pegar dela todos seus contatos e a promessa de que se veriam em Paris, uma semana depois se reencontram em um grande hotel parisiense. No quarto, assim que fecharam a porta, a cena se repetiu, Rubens coloca a mão sobre o seio de Agnès e “*Avait-elle honte, comme elle avait eu honte quinze ans plus tôt?*” (2011, v.II, p.249)¹⁸⁶. O narrador diz que o pudor sempre estará lá com eles no quarto do hotel.

Rubens trocara sua profissão pelo amor, mas depois de seu divórcio, ele se considerava para “além do amor”. O narrador-autoral explica que o estar além do amor não era tido como algo negativo, porque lhe dava liberdade para ser fiel apenas a si mesmo e ter as tantas mulheres que quisesse. Seu amor estava limitado à esfera erótica e, dessa forma, não influenciaria o curso de sua vida. Na concepção do narrador-autoral, o amor “*transforme la vie en destin*” (2011, v.II, p.247-248)¹⁸⁷ e o que acontece fora do âmbito do amor possui caráter episódico. Por isso, a violinista (que era como Rubens chamava Agnès) era para ele ‘uma amada para além do amor’. A imagem que Rubens tinha dela era comparada à dos quadros góticos; a de uma ‘virgem gótica’.

(...) *chez les peintres gothiques, les femmes ont le ventre légèrement saillant et la tête inclinée vers le sol. Vous avez l’allure d’une jeune vierge gothique. D’une luthiste dans une orchestre d’anges. Vos seins se tournent vers le ciel, mais votre tête, comme si elle connaissait la*

¹⁸⁴ [“no mostrador da Europa havia soado a hora: o pudor havia desaparecido”] (KUNDERA, 2015, p.349)

¹⁸⁵ [“à última geração europeia educada no pudor”] (KUNDERA, 2015, p.348)

¹⁸⁶ [“Ela sentiria vergonha como sentira a quinze anos atrás?”] (KUNDERA, 2015, p.354)

¹⁸⁷ [“transforma a vida em destino”] (KUNDERA, 2015, p.350)

vanité de toutes choses, s'incline vers la poussière. (KUNDERA, 2011, v.II, p.248)¹⁸⁸

A narrativa de Rubens entra no livro e, de início, não demonstra relação com a narrativa que está em andamento, somente no transcurso da leitura é que o leitor percebe que sua história episódica se conecta à história de Agnès e acaba por fornecer-lhe um sentido, se fazendo parte importante. O narrador, no capítulo 14, dessa sexta parte do livro, justifica a intromissão quando apresenta sua definição de episódio, inicialmente fazendo crítica à noção apresentada por Aristóteles, em sua *Poética*. Segundo ele, o sentido do acontecimento episódico é o que oferece um significado à cena de Rubens e justifica sua história dentro da narrativa. O filósofo considerou episódio aquilo que não produz nenhum efeito e está fora do encadeamento casual da narrativa, podendo ser omitido sem deixar traço algum. Contudo, o narrador-autoral propõe que o episódio é como uma mina e pode se tornar parte importante de uma narrativa, por sua potencialidade casual, pois o que é ou não episódio vai depender da forma como esse acontecimento será aproveitado na narrativa. O episódio, no romance kunderiano, está diretamente relacionado à variação, pois o narrador-autoral afirma que o que é episódico em uma narrativa pode se mostrar como ponto central de outra.

Ao se voltar para a narrativa sobre Goethe, o narrador-autoral diz que o encontro entre ele e Bettina foi tido pelo escritor alemão como um episódio sem importância, sendo deixado de fora de sua biografia. Mas, na história dos dois, o episódio mostrou seu caráter relativo (relatividade não alcançada, na concepção do narrador, por Aristóteles), pois seu encontro com Bettina, por sua potencialidade causal, mostrou-se um ponto marcante de sua vida, quando Goethe não estava mais vivo. O caso de Rubens e Agnès era episódico, até o momento em que ele a reviu, passando a ser parte da história, mas de uma história que não foi tão longe, a ponto de marcar sua vida, vindo a fazer parte de sua biografia.

(...) la luthiste correspondait à l'image d'une femme-épisode ; elle était élégante mais discrète, belle sans éblouir, portée à l'amour physique mas en même temps timide ; jamais elle n'importunait

¹⁸⁸ [“Nos pintores góticos, as mulheres têm a barriga ligeiramente saliente e a cabeça inclinada para o chão. Você tem a postura de uma virgem gótica. De uma violinista em uma orquestra de anjos. Seus seios se viram para o céu, sua barriga se vira para o céu, mas sua cabeça, como se conhecesse a vaidade de todas as coisas, inclina-se para a poeira.”] (KUNDERA, 2015, p.351)

Rubens par des confidences sur sa vie privée, mais elle se gardait aussi de dramatiser la discrétion de son silence pour le transformer en troublant mystère. (KUNDERA, 2011, v.II, p.253)¹⁸⁹

Na biografia, de acordo com Kundera, cabe apenas os acontecimentos realmente importantes e Agnès era uma ‘princesa do episódio’. Na relação entre ela e Rubens, não havia cobranças e nem responsabilidades, era o encontro de seres em um relacionamento que se satisfazia no ato sexual. Eles se encontravam duas ou três vezes por ano, quando ele ia à Paris, até que pararam de se ver e Agnès sumiu de sua memória.

Dentro da própria narrativa de Rubens, há outra narrativa que também exemplifica o episódio. Esta conta que em um café nos Alpes Suíços, Rubens conhece uma jovem australiana, estudante de artes. Marcaram um encontro para o dia seguinte e ela apareceu vestida com tamanha falta de elegância que não lhe agradou: tênis grandes e acinzentados, meias grossas, uma calça justa e um blusão. Após tentar achar um motivo para tamanha displicência, Rubens lhe diz que aquele não estava sendo um dia bom. E a moça lhe responde que “*L’amour est le meilleur antidote aux mauvais présages!* (2011, v.II, p.255)¹⁹⁰. Enquanto ele tentava compreender que amor era aquele a que ela se referia, a moça despiu-se e foi para a cama e durante o ato sexual vazio, ela pronunciara a palavra ‘amor’, deixando Rubens desconcertado. Depois que ela fora embora, ele tomara a decisão de não a ver nunca mais. Neste instante, abateu-se sobre ele “*la déchirante nostalgie de toutes les femmes qu’il avait eues dans sa vie.*” (2011, v.II, p.257)¹⁹¹.

Antes, Rubens tinha obsessão pela novidade e negligenciava o estável, agora, queria retomar o passado, explorar o que não havia explorado, “*Il comprit que les grandes excitations nouvelles, il lui faudrait aller les chercher dans le passé.*” (2011, v.II, p.257)¹⁹². Ao tentar escrever os nomes das mulheres que foram suas amantes em um papel, na tentativa de resgatar as histórias vividas, Rubens percebeu que não

¹⁸⁹ [“(…) a violinista correspondia à imagem de uma mulher-episódio; ela era elegante mas discreta, bela sem chamar atenção, dada ao amor físico mas ao mesmo tempo tímida; ela nunca incomodava Rubens com confidências sobre sua vida particular, mas também evitava dramatizar a discricção de seu silêncio para transformá-lo em um mistério instigante.”] (KUNDERA, 2015, p.359)

¹⁹⁰ [“O amor é o melhor antidoto para os maus presságios!”] (KUNDERA, 2015, p.362)

¹⁹¹ [“dilacerante nostalgia de todas as mulheres que tivera em sua vida”] (KUNDERA, 2015, p.364)

¹⁹² [“Compreendeu que as grandes excitações encontravam-se agora no passado e que, se desejasse novas excitações, teria de procurá-las no passado”] (KUNDERA, 2015, p.364)

conseguia se lembrar e não sabia nada sobre a vida delas, acabando por constatar que elas não passavam de uma ‘experiência erótica’ e sua memória conseguira guardar apenas umas poucas fotografias mentais dessas mulheres, não sobrando mais nada para justificar o fato de ter consagrado toda sua vida as suas aventuras eróticas. Diferente de antigamente, quando ele valorizava as mulheres audaciosas e bonitas fisicamente, Rubens constata, surpreso, que em sua memória ficaram as mulheres que tiveram iniciativa erótica mais discreta, como a Violinista, que ele não via há oito anos. Eles se reencontraram em um hotel de Paris, mas a imagem dela se escondeu atrás da antiga imagem que ele tinha dela: “*On peut se cacher derrière son image, on peut disparaître à jamais derrière son image, on peut se séparer de son image: on n’est jamais sa propre image.*” (2011, v.II, p.262)¹⁹³.

Diante da situação apresentada pelo narrador Kundera, percebemos uma ironia no que se refere à figura dos Don Juans que, assim como Rubens, parecem não perceber as transformações no mundo, quando demonstram acreditar, ainda, nas estratégias de conquista don juanescas, que surgiram no início da modernidade, como em *O burlador de Sevilha*¹⁹⁴. Para assumir a posição de conquistador, a personagem Rubens prefere reconhecer, na Agnès de agora, a moça inocente e tímida do passado ou não conseguiria reconquistá-la e o jogo da sedução não teria sentido.

Um dia Rubens liga para Agnès para dizer que iria à Paris, mas ela decide não o ver nunca mais, pois havia decidido colocar um fim em suas aventuras amorosas. A partir desse momento, toda a vida amorosa de Rubens pareceu ter ficado para trás, seu tempo de aventuras amorosas havia passado. Ele ainda saía com mulheres, mas isso não lhe importava mais. Quando voltou à Roma, lembrou-se de Agnès e resolveu ligar, foi quando soube por meio de seu marido que ela havia morrido.

3.3 O “Caso Goethe”

Nas segunda e quarta partes do romance *L’immortalité*, aparece a segunda narrativa do livro, nas quais Kundera apresenta um fato histórico-literário: a relação

¹⁹³ [“Podemos nos esconder atrás de nossa imagem, podemos desaparecer para sempre atrás de nossa imagem, podemos nos separar de nossa imagem: nunca somos nossa própria imagem”] (KUNDERA, 2015, p.372)

¹⁹⁴ *El burlador de Sevilla* é um romance clássico escrito por volta de 1640, por um abade chamado Tirso de Molina. Neste apareceu, acredita-se, pela primeira vez, a figura de Don Juan.

entre o escritor alemão Goethe e a novelista Bettina von Arnim, que fora trazida a público por meio de um livro de cartas (que teriam sido trocadas entre os dois), publicado por ela. Este acontecimento se mostra interessante para o escritor porque lhe abre espaço para pensar e contestar questões caras à literatura, como o problema da relação entre vida e obra e conseqüentemente o problema da biografia. Kundera apresenta ao leitor a “vida” de Goethe transformando em personagem aos seus sessenta e dois anos e, demarcando bem a data de “13 de setembro de 1811¹⁹⁵” (KUNDERA, 2015, p.57), consegue estabelecer um vínculo entre o escritor da realidade com o personagem fictício. Chvatik (1995), ao falar da história dessa relação muito conhecida pelos admiradores de Goethe, diz que Kundera, no romance, ao trazer Goethe como personagem, não tem a intenção de reproduzir a vida do grande escritor, mas de fazer de seu livro uma crítica irônica ao sentimentalismo devido, à imaturidade dos românticos, que em sua concepção é enganador, por ter como uma de suas bases a visão distorcida da realidade e analisá-lo em relação à maturidade dos clássicos. Por meio do caso Goethe, Kundera também pode pensar o lugar da história no romance e problematizar a própria possibilidade de reescrita da história, o que ele já havia feito no *Le livre du rire et de l'oubli* e no *L'insoutenable légèreté de l'être*, ao trazer para a narrativa o contexto da Invasão Russa.

Além de Goethe, mais três personagens fazem parte da narrativa: Christiane, a mulher dele e o jovem casal, Bettina e Arnim. Bettina, mesmo casada, flerta com Goethe que, apesar de conquistador, não demonstra interesse por ela. Essa narrativa se inicia com um conflito de gerações que acontece no espaço de uma exposição de quadros em que Christiane, a esposa do personagem Goethe, acompanha Bettina e seu marido Arnim. Nessa exposição, estão quadros elogiados por Goethe, mas que Christiane não compreende e, mesmo assim, faz das palavras do marido as suas opiniões. Esta atitude irrita Bettina, que a interrompe dizendo não estar de acordo, que os quadros eram impossíveis e ridículos. Ao justificar sua afirmação, “(...) *elle emploie des mots que lui ont appris des amis de son âge, des jeunes gens passés par l'université*” (2011, v.II, p.42)¹⁹⁶, palavras incompreensíveis para Christiane. Ficamos sabendo por meio do narrador-autor-personagem que a esposa de Goethe tem quarenta e

¹⁹⁵ A data apresentada por Kundera faz referência ao escritor alemão Goethe, que teria nascido no ano de 1749.

¹⁹⁶ [“(...) ela usa palavras que aprendeu com os amigos de sua idade, jovens que frequentaram as universidades”] (KUNDERA, 2015, p.58)

nove anos, Goethe teria sessenta e dois, Bettina, vinte e seis anos e seu marido, trinta anos. Bettina é a mais nova e usa óculos escuros, tidos por Goethe como uma extravagância de quem tem a intenção de afirmar sua inclusão na nova geração: “*celle précisément qui se distingue par les convictions romantiques et le port de lunettes*” (2011, v.II, p.42)¹⁹⁷.

Nas palavras de Kundera, mostrar-se filiado a nova geração é mostrar que sobreviverá aos seus predecessores. A palavra ‘geração’ demarca tipos de atitudes que estão separados por diferenças de crenças e convicções. A afirmativa de Rimbaud, “é preciso ser absolutamente moderno”, trazida por Kundera na *L’art du roman* (2011), mostra o moderno como uma atitude, como um modo de agir ou um hábito daquele que não pode ficar de fora da modernidade. Contudo, para o crítico literário Kundera, existiriam dois tipos de atitude que devem ser considerados: uma atitude moderna passiva, de pessoas que se dizem modernas e que, por isso, aceitam a modernidade, mesmo sem compreender suas implicações e transformações. Estas teriam o moderno como um imperativo irracional: “*Le désir d’être moderne est un archétype, (...) profondément ancré en nous, une forme instantane dont le contenu est changeant et indéterminé: est moderne ce qui se déclare moderne et est accepté comme tel*” (2011, v.II, p.728)¹⁹⁸. E o outro tipo de atitude seria a ativa, de pessoas que se inserem naturalmente na modernidade e, apesar de aceitarem as mudanças que esta impõe, não deixam de tentar compreender como tudo acontece. Bettina é personagem paradoxal, pois ao mesmo tempo em que demonstra um engajamento a um modo de pensamento moderno ativo, também assume um comportamento passivo, lírico, agindo como uma criança quando lhe convém. Portanto ela está entre os dois tipos de atitude. O fato de Bettina agredir verbalmente Christiane faz com que esta lhe arranque os óculos com um tapa e estes caiam no chão e se quebrem. A preocupação dos que estavam ao redor, de acordo como narrador Kundera, era saber de quem Goethe tomaria partido. Ele fica do lado de sua esposa e rompe com o jovem casal.

Por meio da narrativa, ficamos sabendo que, ao longo de suas vidas, Goethe e Bettina haviam se visto poucas vezes, ficando a sós umas três ou quatro, contudo, ela

¹⁹⁷ [“Uma que precisamente distingue-se pelas convicções românticas e pelo uso de óculos”] (KUNDERA, 2015, p.58)

¹⁹⁸ [“O desejo de ser moderno é um arquétipo, (...) profundamente ancorado em nós, uma forma insistente cujo conteúdo é mutante e indeterminado: é moderno o que se declara moderno e é aceito como tal”] (KUNDERA, 1988, p.125)

lhe escrevia muito e, por isso, acabou por enviar a ele cinquenta e duas cartas, nas quais o tratava de você e falava de amor. Mas Kundera desmente essa afirmativa e deixa o leitor em dúvida ao dizer que nada disso aconteceu realmente, chegando a se perguntar: “*pouquoi leur histoire est si célèbre?*” (2011, v.II, p.52)¹⁹⁹. E propõem que isso aconteceu por que a história deles se tratava de outra coisa que não um relacionamento amoroso.

Quando Goethe soube que, antes de visitá-lo em Weimar, Bettina ficara íntima de sua mãe, passou a se preocupar. Sua mãe morava em Frankfurt e vendo o interesse da moça por seu filho, envaidecida, contou-lhe suas lembranças durante dias. Quando contava a Goethe o que sua mãe lhe havia dito, Bettina despertava nele muitas lembranças esquecidas e histórias que não poderiam ter acontecido. Os relatos dela davam aos acontecimentos um sentido que não agradava a Goethe. A vida dele lhe era contada a partir de uma interpretação própria dela e isso lhe causava uma sensação de ameaça. Ele não simpatizava com os “*jeunes intellectuels du mouvement romantique*” (2011, v.II, p.53)²⁰⁰ com os quais Bettina convivia. Ela ambicionava tornar-se uma escritora: “*Um jour, du reste, elle lui dit sans détour: elle voulait écrire un livre à partir des souvenirs de sa mère.*” (2011, v.II, p. 53)²⁰¹. Depois que Bettina contou isto a Goethe, com o cuidado de não fazer dela sua inimiga, ele começou a se precaver e, em respostas às cartas dela, tratou de lhe enviar bilhetes amistosos e contidos, tratando-a de senhora, para excluir a intimidade.

Dentro das limitações impostas pelo próprio Goethe para se resguardar, nada poderia acontecer entre ele e Bettina, além de um relacionamento interesseiro, porque ela estava preocupada apenas com a imortalidade dele. Bettina se propôs a dizer a verdade, mas o desejo de ser imortal era maior do que seu amor por Goethe. Kundera defende a versão de que a relação entre eles não estaria apoiada no amor, mas no puro interesse dela de se tornar imortal. Ela queria manter uma relação com o escritor para poder dizer a todos que havia convivido com ele e, assim, ganhar um espaço no Templo da Glória. As cartas trocadas entre os dois foram guardadas por ela com imenso cuidado, para serem utilizadas no momento propício e mostrar a todos que ela tinha um lugar reservado na imortalidade. Por sua insistência em manter contato com Goethe e

¹⁹⁹ [“por que a história de amor dos dois ficou tão célebre?”] (KUNDERA, 2015, p.73)

²⁰⁰ [“intelectuais jovens do movimento romântico”] (KUNDERA, 2015, p.74)

²⁰¹ [“Um dia, aliás, ela lhe disse sem rodeios: queria escrever um livro a partir das recordações da sua mãe”] (KUNDERA, 2015, p.74)

por não medir esforços para alcançar seu empreendimento, de acordo com Chevatik (2005), Bettina pode ser considerada como a representação de uma sociedade ou de um grupo, que admira tanto as celebridades (escritores), que passa a interferir em suas vidas particulares, lhes tirando a privacidade e até a individualidade.

Goethe se distanciou de Bettina até o momento em que soube que ela casaria com Achim Von Arnim, pois acreditava que a existência de um marido o liberaria para apreciar seus encantos. Ele era um homem mulherengo e, estando Bettina casada, não precisava mais agir com prudência. A própria Bettina, segundo o narrador relata, teria escrito em seu livro que durante um encontro com Goethe este, imprudentemente, havia desabotoado seu vestido na altura do peito e colocado a mão sobre seu seio, momento destacado pelo narrador como “*un unique et splendide joyau d’excitation sexuelle*” (2011, v.II, p.56)²⁰² na história dos dois. Em carta, Goethe, ainda sob o encanto do encontro, teria chamado Bettina de “*la plus célèbre de toutes*” (2011, v.II, p.56)²⁰³ e lhe contado sobre a escrita de seu livro *Poesia e Verdade*²⁰⁴, pedindo que ela o ajudasse, pois, estando sua mãe morta, somente ela poderia fornecer-lhe suas memórias de juventude. E, com a intenção de desarmar Bettina, impossibilitando-a de publicar coisas a seu respeito, Goethe pede a ela que lhe envie seus escritos. O narrador se questiona se assim como Goethe, Bettina, que almejava tanto a imortalidade, estaria pensando na morte e aproveita para fazer uma crítica aos românticos, que segundo ele se mostram deslumbrados com a morte desde o dia em que nascem: “*Tous vivaient dans la transcedance, dans le dépassement de soi, les mains tendues vers le lointain, vers le terme de leur vie et même au-delà, vers l’immensité du non-être*” (2011, v.II, p.57)²⁰⁵. Paradoxalmente, a morte e a imortalidade são companheiras, onde está uma, está a outra. Com o passar do tempo, Goethe começou a sentir a proximidade da morte e passou a cuidar de sua imortalidade, o que o teria feito escrever *Poesia e verdade* e convidar Eckermann para escrever suas *Conversas com Goethe*, sob a fiscalização dele próprio.

Ao se referir ao Goethe da velhice, Kundera apresenta uma reflexão sobre a relação de oposição que existiria entre os conceitos de liberdade e imortalidade,

²⁰² [“única e esplêndida joia de excitação sexual”] (KUNDERA, 2015, p.77)

²⁰³ [“a mais querida de todas”] (KUNDERA, 2015, p.78)

²⁰⁴ GOETHE, J.W. *Memórias: poesia e verdade*. Editora Universidade de Brasília/HUCITEC, Brasília, 1986.

²⁰⁵ [“Todos viviam na transcendência, no superar-se a si, as mãos estendidas para o infinito, para o final de suas vidas, e mesmo para o além, em direção a imensidão do não ser”] (KUNDERA, 2015, p.79)

afirmando que a imortalidade escraviza o homem e este deixa de lado a liberdade para agir de modo que isso não torne sua imagem negativa. Em sua concepção, livre é o homem que chegou à sua terceira fase de vida e não se preocupa mais com sua imortalidade. Estando mais velho, Goethe preferiu a liberdade, passou a não gerenciar a sua imortalidade, deixando de considerá-la coisa séria, pois estava cansado e sua memória já estava falhando. Depois da morte de Goethe, com as cartas em mão, Bettina passou três anos reescrevendo-as, mudando o valor que o escritor as havia atribuído, conferindo-lhe a impressão de uma maior proximidade e intimidade entre os dois. Ela publicou seu livro sobre o título *de Goethes Briefwechsel mit einem Kind (1835) - (Correspondência de Goethe com uma criança)*²⁰⁶. Kundera diz que a autenticidade das cartas não havia sido colocada em dúvida até 1929, quando as correspondências originais foram encontradas e publicadas.

Há, na narrativa de Goethe e Bettina, uma reflexão sobre o conhecimento da vida do escritor ser considerado mais importante do que sua própria obra. Ao mesmo tempo em que o autor apresenta críticas a esse comportamento, ele gera no leitor a vontade de, no momento da leitura, querer saber se aquilo que é dito realmente aconteceu ou não. Como o personagem Goethe remete ao leitor o escritor Goethe que realmente existiu, porque Kundera mescla partes da vida do escritor (realidade) com a vida do personagem (criação), o leitor acaba ficando com dúvidas se o que é dito é real - baseado na biografia do escritor alemão Goethe - ou apenas pura imaginação. Contudo, o autor deixa livre para o leitor a escolha entre acreditar ou não na verdade das referências que apresenta.

3.3.1 O eterno processo

O relacionamento de Goethe e Bettina, narrado no *L'immortalité*, é a causa de o escritor alemão ser julgado em um 'eterno processo' e este julgamento agrega ao romance um exame crítico e minucioso do caso, sob as interpretações dos personagens-poetas Rainer Maria Rilke, Romain Rolland e Paul Éluard. Os personagens-poetas

²⁰⁶ O livro *Correspondências de Goethe com uma criança (1835)* foi escrito pela romancista e escritora alemã Bettina Brentano, que tem por nome de nascimento Elisabeth Katharina Ludovica Magdalena Brentano e trata-se de uma das suas obras mais populares, composta por apontamentos corrigidos da correspondência que manteve com Johann Wolfgang von Goethe. O livro, apesar de apresentar um estilo bastante lúcido é considerado fictício. Bettina foi casada com o poeta Achim von Arnim e, após sua morte, tornou-se ativista, lutando em favor dos direitos das mulheres.

expõem suas razões para considerar Goethe um romântico que se nega ao amor – crítica que se estende à estética romântica. O primeiro a testemunhar em favor de Bettina é Rilke, descrito pelo narrador como o “*le plus grand poète allemand après Goethe*” (2011, v.II, p.158)²⁰⁷. O segundo foi o romancista francês Rolland e, o terceiro, Éluard, descrito como um poeta de vanguarda, para quem poesia e amor se confundem. Rilke acusa Goethe de ter fracassado em seu amor por Bettina, por não conseguir retribuir essa voz que vinha envolvê-lo e levá-lo para a eternidade. Rolland, em seu testemunho, também demonstra simpatia por ela e critica Goethe por sua prudência e servilismo. O narrador Kundera diz que todos acabaram por ficar do lado de Bettina, acusando Goethe de rejeitar seu amor.

O fato de se colocar Goethe em um tribunal pode ser a representação daquilo que Kundera caracteriza como julgamento moral. Em *Testaments Trahis*, o ensaísta atribui a causa dos mal-entendidos de seus leitores ao humor. Muitas vezes, os leitores acabam por levar muito a sério as situações que são apresentadas no romance e, por não compreenderem sua carga irônica, acabam por fazer julgamentos apressados. Segundo ele, “*Cette fervente disponibilité à juger est, du point de vue de la sagesse du roman, la plus détestable bêtise, le plus pernicieux mal*” (2011, v.II, p.752)²⁰⁸, pois se discutindo a posição do escritor alemão, pode-se incorrer no erro de acabar por desmerecer seus livros. Kundera considera o romance um território no qual o julgamento moral deve ficar suspenso, o que possibilitaria a criação dos personagens romanescos, pois estes não devem ser construídos a partir de uma verdade preexistente, mas como seres autônomos, com leis e moral próprias. Ele diz que mais importante que atribuir ao homem direitos humanos, é o fato de ele se reconhecer como indivíduo, e o romance, nesse sentido, é território privilegiado, pois incita a curiosidade do leitor ao mostrar que a verdade não é única, que existem muitas verdades e que estas dependem do ponto de vista.

Goethe é considerado por Kundera como um personagem que encarna um paradoxo, que exemplifica atitudes contraditórias. No capítulo 12, da segunda parte, há um ensaio no qual o narrador define o escritor alemão como um personagem central da História europeia, o ponto de equilíbrio. Goethe é descrito como um pioneiro das

²⁰⁷ [“maior poeta alemão depois de Goethe”] (KUNDERA, 2015, p.217)

²⁰⁸ [“Esta fervorosa disponibilidade para julgar é, do ponto de vista da sabedoria do romance, a asneira mais detestável, o mal mais pernicioso.”] (KUNDERA, 1994, p.7).

ciências modernas e o maior dos alemães, por sua capacidade de conseguir fazer conviver os opostos, assumindo a posição de patriota e europeu, de cosmopolita e provinciano, de homem da natureza e da história, tudo ao mesmo tempo. Goethe é apresentado como homem notável por sua incrível capacidade de trânsito entre o passado e o presente, o velho e o novo (moderno), o qual viveu um momento de transição dentro da história e assimilou o desenvolvimento que este impunha, pois por sua capacidade de conhecimento, compreendia os objetos ao seu redor e podia falar deles como conhecedor.

Por outro lado, no capítulo 13, da segunda parte do *L'immortalité*, Kundera nos mostra um Goethe diferente, quando diz que Bettina, em carta endereçada a Hermann von Pückler-Muskau, após sua morte, havia narrado um fato que se passara quando ele e Beethoven andavam por uma aleia e avistaram a imperatriz e sua corte. Goethe teria parado e, em atitude de reverência, tirado seu chapéu, enquanto Beethoven teria enterrado o chapéu dele ainda mais em sua cabeça e, apertando o passo, teria se dirigido rumo aos aristocratas, sendo eles os que o cumprimentaram. Beethoven teria repreendido Goethe por sua atitude servil. A característica de ser servil atribuída a Goethe é criticada pelo personagem Beethoven, que representa sua oposição. Beethoven é descrito como aquele que vê o mundo como opaco, turvo, que por se fechar em sua nostalgia, não conseguia ouvir as vozes exteriores. O narrador diz que quem contara a Bettina o acontecido fora o próprio Beethoven, mas deixa claro que não é possível se saber da veracidade do fato, contudo, afirma que essa passagem revelaria o sentido da história do amor entre Bettina e Goethe. Ele, por ser um homem servil, em sua atitude de modernidade, aceitou a situação em que se vira preso e, por isso, não é considerado pelos poetas que o processaram como um homem sentimental, era visto como “*ennemi de l'âme, de la révolte et du sentiment*” (2011, v.II, p.67)²⁰⁹. Bettina, sendo romântica, tendo por marido um poeta e amiga de Goethe, estava entre os dois extremos, “*elle était la souveraine de deux royaumes.*” (2011, v.II, p.67)²¹⁰.

O livro que ela escrevera homenageava Goethe e ao mesmo tempo o agredia, uma vez que sendo sobre um amor não correspondido, mostrava Goethe como um covarde e vaidoso, que se recusara a paixão, preferindo a paz do casamento. Todavia, mesmo se colocando do lado de Bettina, os poetas demonstraram respeito por Goethe.

²⁰⁹ [“inimigo da alma, da revolta e do sentimento”] (KUNDERA, 2015, p.92)

²¹⁰ [“era soberana de dois reinados”] (KUNDERA, 2015, p.92).

De acordo com o narrador, apenas Éluard se mostrou mais insensível e o acusou de comodismo, de preferir o lar ao fogo da paixão, quando, o fato de se entregar a paixão por Bettina, não o tornaria menos amado enquanto escritor.

Diante das acusações contra Goethe, o narrador-autor-personagem toma sua defesa questionando sobre quem teria plantado no coração de Bettina o amor. E se este sentimento fora plantado por alguém, ela lhe fora 'imposta', acabando por mostrar-se um dever e, sendo um dever, como poderiam censurá-lo? Diante da impossibilidade racional de responder a essa pergunta, o narrador propõe uma analogia que mostra que se negando ao amor, aos olhos de Rilke, Goethe teria se mostrado um falsário. Ao analisar o amor de Bettina, Rilke diz que não há necessidade de retribuição, pois este se satisfaz a si mesmo. E diante da observação de que ela amava a Goethe e a seu marido Arnim, ao mesmo tempo, procurando *"l'aimé sous toutes les métamorphoses."* (2011, v.II, p.162)²¹¹, o narrador chega à conclusão que o amor de Bettina por Goethe poderia ser definido como um amor-sentimento, amor que *"ne connaît pas l'infidélité, car même si l'objet change, l'amour reste la même flamme."* (2011, v.II, p.163)²¹².

E a partir dessa convicção, o narrador diz que é possível compreender porque, apesar de ter trocado tantas correspondências com Goethe, Bettina lhe fizera tão poucas perguntas: *"elle ne nous apprend pas grand-chose sur Goethe, tout simplement parce que Bettina s'intéressait à Goethe beaucoup moins qu'on le croit; la cause et le sens de son amour n'était pas Goethe, mais l'amour."* (2011, v.II, p.163)²¹³. Em sua opinião, em certo sentido, Bettina se mostra mais interessante do que Goethe, devido à maneira como ela teria se comportado frente ao grande escritor, se mostrado indiscreta em suas colocações, dizendo aquilo que os outros teria mantido em segredo, por respeito a Goethe. Ela se comportava assim para mostrar que conhecia a intimidade dele, para se colocar próxima a ele. Goethe sentia-se incomodado com sua presença intrometida, mas sabendo de suas reais intenções, preferiu manter a paz a incitar a guerra.

3.3.2 *Homo sentimentalis*

²¹¹ ["o amado em todas as suas metamorfoses"] (KUNDERA, 2015, p.224)

²¹² ["não conhece a infidelidade, pois mesmo se o objeto muda, o amor continua a mesma chama"] (KUNDERA, 2015, p.225).

²¹³ ["ela não nos informa grande coisa sobre Goethe simplesmente porque Bettina se interessava muito menos do que se pensa por Goethe; a causa e o sentido de seu amor não era Goethe, mas o amor"] (KUNDERA, 2015, p.225).

Homo sentimentalis é o título da quarta parte do livro *L'immortalité*, que apresenta alguns ensaios e, também, é um dos temas-chave da composição do romance. Essa se mostra como uma das partes mais importantes do livro, dedicada ao contraste entre duas atitudes de espírito e apresenta uma crítica ao culto exacerbado da sensibilidade e interioridade. A definição da palavra *lírico*, apresentada no *L'art du roman* (2011) e já explorada por nós no início deste trabalho, nos ajuda a compreender o sentido do *Homo sentimentalis* ou homem sentimental. Ao definir essa palavra, Kundera faz uma ressalva sobre a compreensão dos franceses no que diz respeito ao seu significado, para quem esta seria pouco familiar. Motivo pelo qual, na tradução de seus romances para o francês, o escritor teria colocado o significado de “conquistador lírico”, como o “amante romântico” e o “conquistador épico”, como o “amante libertino”. No *L'immortalité*, os personagens Rubens e Agnès são conquistadores épicos, em oposição a outros personagens, como Laura e Bettina, que podem ser tomadas como conquistadoras líricas, ou amantes românticas. Finkielkraut (2011) fala que Bettina é a grande heroína do romantismo europeu, porque escreveu muitas cartas a Goethe lhe falando de amor, mas não se interessou por ele e não quis saber sobre sua vida. Por isso, ele conclui que ela ama o amor mais do que ama a Goethe, podendo ser considerada como exemplo de uma civilização que dá ao amor um lugar preponderante e central, uma civilização romântica. A personagem Bettina, em sua atitude romântica, é a representação de um tipo humano denominado de homem sentimental, o qual idealiza seus sentimentos e seu eu sensível.

No romance *L'insoutenable légèreté de l'être*, já havia a presença desses dois tipos de conquistador: um que procura em cada pessoa um ideal, o lírico, tal qual a personagem Tereza e, um que procura nas pessoas a diversidade infinita do mundo (feminino), o conquistador épico Tomas. Também em *Le livre du rire et de l'oubli*, a personagem lírica, Tamina, passa os dias finais de sua vida em busca de uma maneira de trazer de sua cidade natal os diários que continham a história de seu amor por seu marido.

Em Kundera, o lírico e o épico ultrapassam o domínio do estético, pois são duas atitudes possíveis ao homem a respeito de si mesmo, do mundo e dos outros. A

revolução, trazida para o romance *L'immortalité*, na figura do personagem Avenarius, é uma atitude lírica, esta acontece porque o homem está embriagado pelos versos que o cegam para a realidade que está por traz da inocência, quando ele deixa ser levado pelo convencimento de palavras bonitas, mas que destoam de seu verdadeiro sentido. Em Kundera, o lírico e o épico representam duas maneiras de o homem se colocar perante o mundo: tomando-o como parte de uma ilusão ou assumindo uma postura crítica. Ao falar do *homo sentimentalis*, relacionando-o ao amor, Kundera não deixa de pensá-lo e associa-lo a política, pois, segundo ele, o sentimento de um rapaz que se alista a um partido e de fizil em mão se junta à guerrilha, fascinado e deslumbrado por sua própria imagem de guerrilheiro, acreditando que isso o torna diferente dos outros, só demonstra o quanto está ele insatisfeito com sua imagem. E isso se deve ao desejo de imortalidade, a necessidade de ser percebido e de entrar para a história. Kundera ressalta que a necessidade de se exhibir no palco da história é o que tira as pessoas do comodismo.

No capítulo 7 e 8, da quarta parte do *L'immortalité*, o escritor afirma a Europa como a civilização do sentimento, que teria dado origem ao *homo sentimentalis*, ou homem sentimental. Esta civilização teria o amor como a verdade suprema, justificando as atitudes do homem o eximindo de toda culpa. O homem sentimental é tido como aquele que valorizou o sentimento o transformando em valor, em imitação. O que não quer dizer que ele não sinta o sentimento, mas que este evapora com facilidade e o que ama passa a tratar o ser amado com inexplicável indiferença: “*C’est pourquoi l’Homo sentimentalis (autrement dit, celui qui a érigé le sentiment en valeur) est en réalité identique à l’Homo hystericus.*” (2011, v.II, p.166)²¹⁴. O tema do *homo sentimentalis* trazido para o romance nada mais é do que uma crítica à noção de amor moderna do século XX, que não conseguindo se desprender da noção romântica e ridicularizando o sentimento romântico, se vangloria de ter “liberado a sexualidade”, não dando ao amor outro sentido. Kundera diz que o jovem europeu ainda está preso a esse sentimento romântico.

La notion européenne de l’amour s’enracine dans le sol extra-cítal. Le XXe siècle, qui se vante d’voir libéré la sexualité et aime se moquer des sentiments romantiques, n’a su donner à la notion d’amour aucun sens nouveau (c’est un des naufrages de ce siècle) de sorte qu’un jeune Européen, lorsqu’il prononce mentalement ce grand mot, se trouve ramené sur les ailes de l’enchantement, qu’il la veuille

²¹⁴ [“É por isso que *homo sentimentalis* (em outras palavras, aquele que institui o sentimento como valor) é na realidade idêntico ao *homo hystericus*”] (KUNDERA, 2015, p.229)

*ou non, au point exact où werther a vécu son amour pour Lotte et où Dominique a failli tomber de cheval. (KUNDERA, 2011, v.II, p.168)*²¹⁵

O escritor critica a modernidade racional na qual perdura o amor romântico. O homem sentimental não é a representação somente do homem que ama exageradamente, mas da cegueira causada por um amor que ama mais o amar do que o ser amado. Kundera traduz esse sentimento por amor à pátria, apresentando a Rússia, como país do sentimento e critica a França. Segundo ele “*La France est un vieux pays fatigué où les sentiments ne survivent qu’en tant que formes.*”(2011, v.II, p.169)²¹⁶. A música, na concepção do escritor, teria desenvolvido no europeu a sensibilidade e o ensinou a venerar o eu sensível e os sentimentos: “*L’Europe: grande musique et Homo sentimentalis. Deux jumeaux couchés côte à côte dans le même berceau.*”(2011, v.II, p.173)²¹⁷. Muitas vezes, no *L’immortalité*, Kundera retoma a questão da música europeia e fala dela com muita admiração, por causa da riqueza de suas formas e estilos. Sendo músico, ele chegou a compor uma sinfonia. Mas quando fala do sentimento que a música inspira, ele propõe que este não se deve à música em si, mas ao fato de o ouvinte, ao ouvi-la, calar sua inteligência e seu julgamento estético, porque esta teria tocado seu coração. A representação do sentimento transformado em balões coloridos insuflados que aparece mais de uma vez no romance *L’immortalité* é uma metáfora do que Kundera chama de “almas hipertrofiadas”, esses balões “*planent sous le plafond de la salle de concert et s’entrechoquent dans une incroyable bousculade.*” (2011, v.II, p.173)²¹⁸.

3.3.2.1 Agnès versus Laura

²¹⁵ [“A noção europeia de amor tem suas raízes no solo fora do coito. O século XX, que se vangloria de ter liberado a sexualidade e gosta de ridicularizar os sentimentos românticos, não soube dar à noção de amor nenhum outro sentido (é um dos naufrágios deste século), de modo que um jovem europeu, quando pronuncia mentalmente essa grande palavra, se vê transportado nas asas do encantamento, quer queira, quer não, para o ponto exato em que Werther viveu seu amor por Lotte e em que Dominique quase caiu do cavalo”] (KUNDERA, 2015, p.233)

²¹⁶ [“A França é um velho país cansado onde o sentimento só sobrevive como fórmulas”] (KUNDERA, 2015, p.234)

²¹⁷ [“A Europa: grande música e homo sentimentalis. Dois gêmeos dormindo lado a lado no mesmo berço”] (KUNDERA, 2015, p.241).

²¹⁸ [“planam sob o teto da sala de concerto e se entrechocam numa enorme confusão”] (KUNDERA, 2015, p.242)

As personagens irmãs Agnès e Laura encarnam uma oposição no que se refere ao comportamento frente ao amor. Uma é conquistadora épica, a outra, é lírica e representa a amante romântica. A personagem Laura aparece, na narrativa do *L'immortalité*, quando o narrador-autoral conta que quando pequena ela se escondia para ver o beijo entre Agnès e seu colega de infância e esperava que ela acenasse para ele ao se despedir. Até que um dia, Agnès a surpreende imitando seu gesto, achou desagradável e decidiu não o repetir mais. Diante dessa história, o narrador-autoral propõe que o mecanismo que determinava o relacionamento das duas irmãs era o fato de que *“la cadete imitait l'aînée, tendait les mains vers elle, mais celle-ci lui échappait toujours au dernier moment.”* (2011, v.II, p.770)²¹⁹. A partir desta passagem, a narrativa segue apresentando as duas irmãs e esclarecendo o porquê de serem tão diferentes, a ponto de Chvatik (1995) dizer que Laura é o oposto de Agnès. Laura tanto imitava os gestos da irmã desde pequena que acabou por se apaixonar pelo marido dela quando adulta, pois ao que nos indica o capítulo *As irmãs*, da terceira parte do romance, ela, ao conhecer Paulo, já percebe nele *“le seul homme qu'elle pouvait aimer était en même temps le seul qui lui fût interdit”* (2011, v.II, p.77)²²⁰. Contudo, o narrador diz que as duas não tinham a mesma sorte na vida em face do destino, pois enquanto Laura era “a enjeitada”, Agnès era a “favorecida da fortuna”.

Laura se casara com um homem rico, engravidara, mas perdera o bebê. Depois de seis anos seu casamento havia desmoronado, contudo lhe rendera uma boa pensão do marido, o que lhe permitiu comprar uma loja, na qual trabalhava vendendo peles. Ela, que sabia tocar piano muito bem, decidira cantar, mas por ter uma voz muito fraca, acabara fracassando em sua carreira artística. Por outro lado, Agnès, que estudara matemática, tinha potencial para seguir uma brilhante carreira acadêmica, casou-se com Paulo, acabou renunciando a tudo e indo trabalhar em uma empresa de informática, na qual era bem remunerada, mas sem perspectivas de glória. Laura censurava a irmã por ter renunciado a carreira científica. A vida das duas irmãs é resultado das escolhas que fizeram, apesar disto, uma tem dificuldade em entender os motivos da outra, o que gera desavenças entre elas.

²¹⁹ [“a caçula imitava a mais velha, estendia as mão para ela, mas esta lhe escapava sempre no último momento”] (KUNDERA, 2015, p.109)

²²⁰ [“o homem que poderia amar”, mas, que “ao mesmo tempo era o único que lhe era proibido”] (KUNDERA, 2015, p.110)

Uma distância entre as irmãs pode ser analisada a partir de uma situação que se passa na terceira parte do romance, quando o narrador-autor-personagem conta a história da morte do coelho que fora domesticado pelo casal de personagens Dalí e Gala (os quais têm sua referência no pintor Dalí e sua esposa Gala). Conta ele que, por terem de partir para uma longa viagem e não tendo a quem confiar o coelho de estimação, Gala decide preparar com ele um ensopado para o almoço. Ao perceber que comia o coelho, Dalí teria corrido para o banheiro para vomitar o animal querido. Ao contrário dele, Gala teria gostado de ter seu amado dentro de suas entranhas, pois, assim, o coelho se tornaria parte de seu corpo e ela teria a fusão dos corpos como prova de amor. O narrador mesmo estabelece a comparação: “*Laura était comme Gala. Agnès était comme Dali*” (2011, v.II, p.81)²²¹.

Enquanto para Agnès, “*Le vomissement n’était pas as vérité, masi sa poésie: la métaphore, l’image lyrique de la déception*” (2011, v.II, p.82)²²², Laura se identificava com seu corpo e tinha no vômito um sinal da não aceitação da fusão de matérias. A primeira subtrai tudo que é exterior e emprestado de seu eu na intenção de aproximar-se de sua essência pura, já a segunda, acrescenta ao seu eu novos atributos para torná-lo mais fácil de ser compreendido e amado. Contudo, no caso de Laura, é possível perceber um paradoxo, pois na tentativa de criar um eu único, adiciona, mas exalta seus atributos fazendo com que muitos se pareçam com ela, a ponto de a unicidade de seu ‘eu’ desaparecer. Laura encarna o sentimento. “*Divorcée, elle changeait d’amants, avait une réputation de maîtresse passionné et faisait semblant de porter ses amours comme une croix.*” (2011, v.II, p.79-80)²²³. Cada qual, adicionando ou subtraindo para alcançar a unicidade de seu eu, as irmãs acabam por se distanciar ainda mais.

Em relação ao tratamento da mãe, Agnès se sentia preterida à sua irmã. Em alguns momentos da narrativa, ela se pega tentando achar uma explicação para essa atitude e conclui que isso se deve ao fato de Laura ser a mais nova e, na hierarquia das idades, as crianças estarem sempre acima dos mais velhos. Os velhos são os que estão mais próximos ao chão. O narrador-autoral diz que, mais baixo que os velhos, só os mortos que estão abaixo da terra.

²²¹ [”Laura era como Gala. Agnes era como Dalí”] (KUNDERA, 2015, p.115)

²²² [“O vômito não era sua verdade, mais a sua poesia: a metáfora, a imagem lírica da decepção e do desgosto”] (KUNDERA, 2015, p.116)

²²³ [“Divorciada, mudava de amantes e tinha uma reputação de amante apaixonada e fingia carregar seus amores como uma cruz”] (KUNDERA, 2015, p.113)

A partir de seus olhos de esteta, o personagem Avenarius apresenta sua definição de Laura:

(...) son derrière doit sembler trop volumineux et un peu bas, ce qui est d'autant plus gênant que son âme désire s'envoler vers les hauteurs. Mais dans cette contradiction se résume pour moi toute la condition humain: la tête est pleine de rêves, et le derrière telle une ancre nous retient au sol. (KUNDERA, 2011, v.II, p.201)²²⁴

Em Laura, é como se a cabeça e o corpo apontassem para lados opostos e, por mais que sua cabeça esteja cheia de sonhos, sua condição humana lhe oferece peso e acaba por prendê-la ao solo. Em Laura há o predomínio do ideal, lírico.

Ao lado da definição de Laura, o narrador-autor-personagem faz um desenho no formato de cetos e, em seguida, apresenta sua definição de Agnès:

(...) chez elle, le corps s'élève comme une flamme. Mais la tête rest toujours légèrement baissée: une tête sceptique qui regarde la terre. (KUNDERA, 2011, v.II, p.202)²²⁵

Em Agnès, cabeça e corpo também apontam para lados opostos, mas a cabeça é que está presa ao chão, enquanto o corpo se eleva. Ela não sente o peso do corpo, mas a cabeça está voltada para baixo porque não almeja grandes realizações. Agnès apenas demonstra o desejo de seguir sua vida escolhendo seu destino. Contudo, o destino dela já está traçado, isso porque, como se sabe, Kundera assume para seus personagens uma visão determinista do mundo.

O fato de uma se voltar para o céu, enquanto a outra aponta para o chão, nos faz lembrar um afresco muito representativo da filosofia, *A Escola de Atenas*, pintado pelo artista italiano renascentista Rafael Sanzio, entre 1509 e 1511, tomado como uma ilustração da Academia de Platão. Esta obra de arte é considerada uma alegoria do conhecimento filosófico. Nela, é possível ver um grupo de intelectuais, de várias épocas históricas, ao redor dos filósofos Platão e Aristóteles, que se encontram no centro. O filósofo Platão segura em uma de suas mãos o *Timeu* e com a outra aponta para o alto, o

²²⁴ [“(...) seu traseiro deve parecer muito volumoso e um pouco baixo, o que é um pouco incômodo, pois sua alma quer voar para as alturas. Mas, para mim, toda a condição humana se resume nessa contradição: a cabeça é cheia de sonhos, e o traseiro uma âncora que nos prende ao chão.”] (KUNDERA, 2015, p.282)

²²⁵ [“(...) nela o corpo se eleva como uma chama, mas a cabeça continua sempre ligeiramente baixa: uma cabeça cética que olha para o chão.”] (KUNDERA, 2015, p.282)

que pode estar remetendo ao mundo das ideias, ao mundo inteligível. Já Aristóteles, que segura em uma das mãos a *Ética* e tem sua outra mão na horizontal, palma aberta para baixo, pode estar remetendo ao mundo terrestre, o mundo sensível. Ao diferenciar esteticamente as duas irmãs por meio do desenho de duas cetras que se opõem, Kundera estaria reforçando a ideia de que elas representam dois tipos de atitude ou comportamento distintos diante da vida.

3.3.3 A imortalidade

No capítulo 2, da segunda parte do romance *L'immortalité*, temos uma digressão ensaística para discutir o sentido da palavra *imortalidade*, que dá nome ao livro. A imortalidade é apresentada como uma palavra que não era temida pelo personagem Goethe. Em seu livro *Poesia e Verdade*, ele fala da cortina na qual estava representado o Templo da Glória, lembrando todos os grandes dramáticos de todos os tempos. Em meio a estes, sem lhes prestar atenção, dirigindo-se diretamente ao templo, de costas, estava Shakespeare, que “*sans précurseurs, indifférent aux grands modèles, marchait sans nul soutien à la rencontre de l'immortalité.*” (2011, v.II, p.43)²²⁶. Com essa alegoria, Kundera propõe que a imortalidade de Shakespeare é profana, diferente daquela da alma, que é para aqueles que ficam na memória da posteridade depois de mortos. A diferença entre a imortalidade profana e a da alma está diretamente relacionada à forma como o sujeito se relaciona com o seu passado. Shakespeare age com indiferença e, dando as costas ao modelo, segue sozinho rumo à imortalidade.

De acordo com Chevatik (1995), a concepção que Kundera assume no romance *L'immortalité* sobre a imortalidade é a que Goethe propõe em seu livro *Poesia e Verdade*: uma imortalidade de um mundo sem Deus, onde o homem é livre, abandonado a sua solidão, sem nada que lhe regule os sentidos. O escritor acredita que nos tempos modernos o homem começou a se achar dono e senhor da natureza e, mesmo conseguindo evolução no campo da ciência, não se deu conta de que nada lhe pertencia. Porque destrói a natureza, não pode se achar dono e senhor dela e, também, não é senhor de si mesmo, porque se deixa levar pelas forças irracionais de sua alma. O homem também não tem controle sobre a história, pois esta lhe escapou completamente.

²²⁶ [“sem percussores, indiferente aos grandes modelos, caminhava sozinho ao encontro da imortalidade”] (KUNDERA, 2015, p.60)

Diante disso, de nada adiantaria acreditar na existência de um Deus. Então, se Deus foi embora e o homem não é senhor de nada, quem assumirá essa posição? Ele diz que mesmo sem controle, o planeta segue seu rumo.

Segundo o narrador-autor-personagem, de o *L'immortalité*, a morte e a imortalidade são uma dupla inseparável, pois para se alcançar a imortalidade é necessário, antes, morrer, o que parece contraditório. E complementa que diante da imortalidade as pessoas são diferentes: há os que se tornam imortais porque permanecem na lembrança daqueles que os conheceram, e isso ele define como pequena imortalidade, já os grandes homens, ele considera aqueles que permanecem na lembrança daqueles que não os conheceram. Ele apresenta exemplos celebres para a grande imortalidade, artistas e homens de estado, como François Mitterça do Pantheon, o qual, segundo a narrativa, prostrou-se entre os túmulos de sessenta e quatro mortos ilustres e depositou rosas em três dos escolhidos. Valéry Giscard d'Estaing, que o precedeu na presidência, em 1974 e teria convidado garis para compartilhar seu primeiro café da manhã no palácio de Campos Elísios, para mostrar uma imagem de burguês sensível, preocupado em aparecer como parte das pessoas simples. Lembra, também, o presidente americano Jimmy Carter, que teve uma crise cardíaca ao posar para as câmeras de televisão como um atleta de corrida. Este último, ao invés de mostrar ao povo sua eterna juventude, passou a imagem de um homem envelhecido e azarento.

Com essa separação entre pequena e grande imortalidade, o narrador-autoral propõe que a imagem passada dita a maneira como uma pessoa será guardada na memória dos outros e os homens de estado são apresentados por Kundera como aqueles que conseguem manipular sua imagem. Há exceção de casos que, segundo ele, fogem ao controle e acabam por mostrar o homem em momentos *risíveis*, que vão contra a imagem que ele gostaria de mostrar, como o de Tycho Brahe, grande astrônomo, lembrado apenas por um jantar na corte imperial de Praga, momento em que segurou a vontade de ir ao banheiro a ponto de urinar nas próprias calças. E para não deixar de fora os artistas, ele fala do escritor Robert Musil, que morreu em uma manhã, ao levantar halteres. Para estes, a imortalidade risível estava imediatamente garantida.

Por isso, Kundera diz que *“même s'il est possible de façonner l'immortalité, de la modéler à l'avance, de la manipuler, elle ne se réalisera jamais telle qu'elle a été*

planifiée.” (2011, v.II, p.70)²²⁷. Conforme se narra a história de uma vida ou a biografia de uma pessoa celebre, não há como prever os significados que serão atribuídos aos acontecimentos ou experiências de sua vida, tudo vai depender do ponto de vista que for adotado. À personagem Bettina, por exemplo, não interessava como os personagens Beethoven ou Goethe seriam considerados depois da morte deles, com tanto que ela tivesse sua imortalidade garantida.

O narrador se pergunta se na era das câmeras (modernidade), a imortalidade mudou de características? E ele mesmo responde que não, “*car l’objectif photographique, avant d’être invanté, était déjà là en tant que sa propre essence immatérialisée.*” (2011, v.II, p.46)²²⁸. A vontade de ter a imagem preservada para a posteridade é anterior à invenção da máquina fotográfica. Era próprio dos governantes, reis ou imperadores querer que seus feitos fossem registrados. O próprio Napoleão, imperador francês, pediu ao seu conselheiro cultural que o indicasse a “*les plus hautes autorités spirituelles de l’Allemagne contemporaine;*” (2011, v.II, p.46)²²⁹. Goethe foi o indicado e, ao receber o convite de um imortal, sabendo que a morte se aproximava, já sabia que sua imortalidade estava garantida. De acordo com a narrativa, em 2 de outubro de 1808, Goethe e Napoleão se encontraram. Kundera diz que os estrategistas são mais imortais que os poetas, por isso é Napoleão quem está à frente na cena que se passa entre os dois imortais. Ele interroga Goethe e o elogia por sua idade e aparência. Napoleão já conhecia Goethe por causa de seu livro *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, pois em campanha pelo Egito, ao perceber que seus oficiais liam esse livro, os censurou por lerem “frivolidades sentimentais” e mandou que lessem livros de histórias, por serem muito mais úteis. Napoleão tinha preocupação com sua imagem e, ao presentir o medo da morte e com receio de encontrar a imortalidade com horrível barriga, emagreceu, para transmitir uma imagem mais condizente. Durante uma conversa, ele propõe a Goethe que escreva uma peça sobre a conferência de Erfurt e diz que o teatro deveria ser a escola do povo e, por isso, ele deveria dedicar a peça ao czar Alexandre, de quem Napoleão queria fazer-se aliado.

²²⁷ [“mesmo se for possível moldar a imortalidade, moldá-la por antecipação, manipulá-la, ela nunca acontecerá conforme o planejado”] (KUNDERA, 2015, p.97)

²²⁸ [“pois a objetiva fotográfica, antes de ser inventada, já existia como sua própria essência imaterializada”] (KUNDERA, 2015, p.63)

²²⁹ [“mais alta autoridade espiritual da Alemanha contemporânea”] (KUNDERA, 2015, p.64)

No capítulo 10, da segunda parte, ao falar do cuidado de Goethe para com a sua imortalidade, Kundera faz uma reflexão sobre as etapas da vida e diz que, até certo momento, nós (ele se inclui na constatação) não nos preocupamos com a morte, que nos parece ainda muito distante. Depois, quando percebemos sua proximidade, ela já está diante de nós. E estando a morte junto a nós, também está a imortalidade: “*À peine avons-nous découvert sa présence que nous commençons, fièvreusement, à prendre soin d’elle.*” (2011, v.II, p.62)²³⁰. Por isso, diante da possibilidade de escrita de sua biografia, um escritor precisa cuidar de sua imagem; de como se comporta; com quem anda e, até mesmo, com a forma como fala e com as palavras que usa, pois tudo poderá ser usado contra ele. Com isso, a imortalidade pode se fazer um peso quando pede em troca a individualidade do homem, para que ele possa ser lembrado para a posteridade. Na velhice vão se diminuindo suas forças, o cansaço se apossa dele e a morte se mostra tão próxima ao homem que é quase possível enxergá-la.

L’immortalité est une illusion dérisoire, un mot creux, un souffle de vent qu’on poursuit avec un filet à papillon, si on la compare à la beauté du peuplier que le vieil homme fatigué regarde par la fenêtre. L’immortalité, le vieil homme fatigué n’y pense plus du tout. (KUNDERA, 2011, v.II, p.63)²³¹

Para Kundera, ser velho é sentir-se livre para agir sem pensar sobre as consequências, por isso a velhice é a fase da vida em que o homem deixa de “gerenciar” sua imortalidade, deixando de considerá-la um peso em importância, só assim ele acaba por conseguir alcançar sua verdadeira liberdade.

3.3.4 Biografia ou ficção?

Ter boas recordações é uma maneira de ter fome.
Hemingway

Quando fala do romancista e diz que a vida dele não é destinada a ser pública, interessando a seus leitores apenas o que consta no romance, Kundera (2011) se mostra contrário à biografia, porque acredita que expor a vida do escritor pode-se acabar por

²³⁰ [“Mal descobrimos sua presença, começamos, febrilmente, a cuidar dela”] (KUNDERA, 2015, p.86).

²³¹ [“A imortalidade é uma ilusão derrisória, uma palavra vazia, um sopro no vento, que se persegue com uma rede de pegar borboleta, se a comparamos com a beleza do álamo, que o velho cansado vê pela janela. A imortalidade, o velho cansado não pensa nela absolutamente.”] (KUNDERA, 2015, p.87)

desfazer sua obra. O problema da biografia, para ele, está no fato de ela não ser escrita pelo próprio escritor, mas por alguém que se acha com liberdade e direito para falar o que pensa, acredita ou quer sobre os escritores, muitas vezes falando coisas que não são verdadeiras. Em *Le rideau*, Kundera propõe que isto acontece porque “*l’homme est séparé du passé (même du passé vieux de quelques secondes) par deux forces qui se mettent immédiatement à l’œuvre et coopèrent: la force de l’oubli (qui efface) et la force de la mémoire (qui transforme)*” (2011, v.II, p.1042)²³², constatação que faz ver o quanto as certezas sobre o passado não são eternas e como por traz de muitas verdades, há muitos mal entendidos, isto porque o esquecimento tem o poder de nublar os acontecimentos e torna-los fantasmagóricos.

No *L’immortalité*, uma crítica às biografias aparece no capítulo 14, da segunda parte, quando fala do “mito literário” gerado por escritores que expõe a vida das pessoas célebres a partir de seus pontos de vista, criando para eles uma personalidade que pode atrapalhar o sentido de sua obra, por não corresponder com as expectativas geradas, podendo até reservar para eles uma imortalidade risível. O “mito literário” é formado por “verdades” que se propagam por meio da biografia de um artista. E quando a obra não corresponde àquilo que consta nesta biografia, esta pode desaparecer. Neste caso, como fica a imortalidade do escritor diante da biografia? As biografias são feitas por pessoas que descrevem suas percepções sobre o escritor, de como ele viveu sua vida, o que pensava, porque agia de determinada maneira etc. Isso é visto por Kundera como negativo, pois sendo ele um escritor que expõe seus pensamentos e reflexões em seus livros, espera apenas uma interferência do leitor com sua capacidade de interpretação. Como ele respeita muito o leitor, sente receio de que o pensamento do biógrafo se coloque no meio dessa comunicação, alterando seu sentido. Este comportamento do biógrafo, em sua concepção, mataria o autor.

Há muitos momentos no livro *L’immortalité* em que Kundera expõe sua crítica às biografias, afirmando ser a vida dos escritores, na maioria das vezes, mais lida do que suas próprias obras. No início do livro, já na primeira parte, o narrador ouve no rádio que acaba de aparecer mais uma biografia do escritor Hemingway, “*la cent vingt-*

²³² [“o homem é separado do seu passado (mesmo do passado de alguns segundos atrás) por duas forças que entram em ação imediatamente e cooperam entre si: a força do esquecimento (que paga) e a força da memória (que transforma)”] (KUNDERA, 2006, p.138)

septième”. (2011, v.II, p.7)²³³, e que sua importância estava no fato de trazer as informações de que o escritor nunca havia dito uma palavra verdadeira, fazendo maior o número de seus ferimentos e fingindo ser um grande sedutor, quando estava, fazia muito tempo, completamente impotente. E o radialista, personagem que dá a notícia, no auge de sua ironia, diz: “*Mais si...*” (2011, v.II, p.7)²³⁴. O comentário dele é feito por alguém que se dá o direito de julgar, a partir do pouco que sabe, a vida de alguém, apenas porque este teria sido um alguém conhecido, no caso, um escritor famoso.

Essa passagem é seguida por uma crítica feita com sutil ironia pelo narrador-autoral, o qual conta que o radialista comenta uma outra notícia, que segundo ele havia emocionado toda a França: a de que a organização encarregada de representar os consumidores havia proposto filmar no futuro todas as intervenções cirúrgicas, isto porque um paciente havia morrido por causa de uma anestesia malfeita. A organização acredita que essa seria a única maneira de uma pessoa morta defender-se na justiça. Contrapondo-se o caso de Hemingway e o do paciente morto pela anestesia mal feita, percebemos uma grande semelhança no que se refere ao poder de defesa. Cogitava-se para o paciente desconhecido, morto por uma anestesia, o direito a defender-se, enquanto ao escritor famoso morto, por ser ele uma celebridade e, portanto, imortal, tiravam-lhe o direito de defender-se, mesmo que das calúnias dos radialistas.

Na última parte do romance, na qual é celebrado o encontro de três personagens importantes da narrativa: o narrador-autor-personagem Kundera, Avenarius e Paulo, este primeiro frisa sua crítica a biografia. No momento em que os personagens Avenarius e Kundera estão conversando, chega Paulo. Avenarius diz a ele que Kundera era autor de um livro chamado *La vie est ailleurs* e pergunta se ele o havia lido. Paulo responde que não gostava de romances, preferia os livros de memórias e as biografias. E, diante disso, afirma que lera a biografia de Hemingway, acabando por expor suas observações sobre o escritor, baseadas nas coisas que lera: “*Ah! Celui-là quel imposteur. Quel menteur. Quel mégalomane [...] Quel impuissant. Quel sadique. Quel macho. Quel érotomane. Quel misogyne.*” (2011, v.II, p.275)²³⁵. Paulo é criticado por Kundera narrador-autor-personagem porque, mesmo sendo advogado e defendendo assassinos, não se mostrava capaz de defender os autores, os quais não têm culpa das

²³³ [“a centésima vigésima sétima”] (KUNDERA, 2015, p.12)

²³⁴ [“Mas é verdade...”] (KUNDERA, 2015, p.12)

²³⁵ [“Esse aí, que impostor. Que mentiroso. Que megalômano (...). Que impotente. Que sádico. Que machão. Que erotômano. Que misógino.”] (KUNDERA, 2015, p.393)

coisas que são ditas ou escritas sobre eles. O personagem Paulo fala da biografia como resultado do ódio revolucionário da escória: ódio pelas obras dos considerados grandes autores. Ele defende que ler sobre Hemingway é mais divertido do que ler Hemingway, assim ele poderia contrapor vida e obra para verificar se a obra não é nada mais que a vida do autor camuflada e, assim, compará-lo a um ser humano comum. No instante em que fala, ele se mostra contra os imortais com suas arrogâncias. E bêbado de tanto vinho, celebra o fim de uma época.

Uma das passagens mais interessantes do livro para pensar a questão da biografia, gênero literário que surge na modernidade e criticar o voyeurismo do leitor que ao invés de amar a obra de um escritor, prefere ler sua biografia, é narrada no capítulo 16, quando Kundera faz se encontrarem os personagens-escritores Goethe e Hemingway no *post-mortem*, e estes falam do horror de terem sua imortalidade mal compreendida - uma imortalidade que faça cair a obra no esquecimento e exponha ao público a vida privada dos grandes escritores. Hemingway já estava morto há 27 anos e, Goethe, há 156 anos²³⁶.

No capítulo 17, da segunda parte, o narrador-autor-personagem se dirige ao leitor para falar de sua escolha de juntar os dois escritores. Ele afirma que pensou no encontro deles na intenção de oferecer a Goethe uma amizade desinteressada, de afastá-lo dos românticos e que, sendo admirador das Américas, Hemingway poderia cativá-lo. Como este encontro se deu no além, cada imortal pôde se vestir da forma que quisesse, por isso, o personagem Goethe escolheu o aspecto de seus últimos anos de vida: sem dentes, sem cabelo e com uma viseira verde acima dos olhos, optando por assumir um aspecto que fizesse com que as pessoas fugissem dele. O personagem Goethe diz que sua principal intenção era afugentar Bettina. Nesta conversa, os dois escritores famosos falam das acusações que recheiam suas biografias, escritas por pessoas que dão mais importância a vida do escritor do que a seus livros e que tomam para si a posição de juízes da verdade. O narrador diz que, percebendo a preocupação de Hemingway com o preço e com o quê seria dito de sua imortalidade, Goethe lhe conta um sonho que tivera: enquanto recitava seu texto de *Fausto*, tendo por personagens marionetes, que ele

²³⁶ Interessante pensar que em se tomando as datas de morte desses escritores e se somando o tempo de morte apresentado pela narrativa, teríamos o ano de 1988, ano em que o romance kunderiano fora escrito, trazendo para a narrativa a marca do escritor.

próprio conduzia, notara a sala de espetáculos vazia, até perceber que os espectadores se encontravam atrás do palco, junto dele, observando-o com curiosidade. O espetáculo que eles (os espectadores) queriam assistir era o próprio Goethe. Ele se assustara com o acontecido e fora embora, ao chegar em casa, se escondera dos olhares alheios, cobrindo sua cabeça com um lençol.

E quando os dois escritores saem para passear, Hemingway demonstra surpresa com a roupa elegante agora trajada pelo jovem Goethe, pois imaginara que ele compareceria ao ‘eterno processo’ usando sua viseira verde e chinelos. Goethe diz que se apresentara a Hemingway como gostaria que ele guardasse a sua imagem, como o implacável sedutor e lembra-lhe que, por desprezo, nunca havia dito uma só palavra no eterno processo, mas que fora punido apenas por escrever livros. Com essa afirmação, Kundera reforça sua crítica a situação do escritor, que tem sua vida nas mãos dos críticos e biógrafos que se sentem no direito de construir uma imagem deles que não é a real para passar as pessoas, isto porque os homens se interessariam mais pela vida dos escritores do que por seus livros. Sendo assim, os livros que deveriam ser eternos correm o risco de desaparecerem em função das biografias. Kundera diz que aquele que tenta conhecer um autor, por meio de sua biografia, corre o risco de perdê-lo completamente, pois morrendo o biografado não restará dele mais nada. Talvez o único espaço que o autor possa ocupar de fato seja o espaço do seu livro e, mesmo assim, nada garante que ele permanecerá depois de morto.

Hemingway questiona a Goethe o fato de ele ter se preocupado muito com sua imagem em vida, a ponto de convidar um biógrafo para ficar em sua casa e de escrever o livro *Poesia e Verdade*. Para Goethe a preocupação com a imagem faz parte da imaturidade do homem, mas a maturidade só é conquistada muito depois de sua morte, coisa que Hemingway não consegue compreender, por estar morto há menos tempo e ainda não entender como é não ser mais, para compreender a experiência humana mais elementar que é a morte. Kundera diz que “*L’homme ne sait pas être mortel. Et quand il est mort, il ne sait même pas être mort.*” (2011, v.II, p.182)²³⁷.

Nessa parte do romance, de maneira irônica, o jogo da metaficção é visível, pois Goethe e Hemingway demonstram estar conscientes de pertencerem ao mundo da ficção e que sua conversa não é nada mais do que a fantasia e imaginação de um escritor, o que

²³⁷ [“O homem não sabe ser mortal. E quando morre, nem sabe ficar morto”] (KUNDERA, 2015, p.253).

fica claro quando Hemingway pergunta a Goethe se ele sabe ficar morto e este lhe responde que:

Vous savez bien que nous ne nous sommes en ce moment que la fantaisie frivole d'un romancier que nous fait dire ce que lui-même veut dire et ce que nous n'aurions probablement jamais dit. (KUNDERA, 2011, v.II, p.182)²³⁸.

Em seu livro *Paris é uma festa* (2014), Hemingway retrata a Paris da década de 1920 e fazendo um *tour* que se equilibra entre um trabalho e outro de escritor e as aventuras pela cidade das luzes, ele relembra os contatos que teve com os escritores, que na época não passavam de grandes promessas. Sua vida pobre de dinheiro, mas rica em felicidade, estava apoiada no olhar otimista de quem consegue aproveitar o pouco que tem para conhecer muitos lugares, comer bem e beber suas bebidas preferidas. Nesse livro, vemos um Hemingway que deixa de lado o sentimentalismo e encara a vida com esperança de conseguir melhorar seu trabalho de escritor a cada dia, devotado e focado, que tenta sempre que pode não se desligar da literatura e das pessoas (promessas de escritores) que poderão lhe oferecer a sabedoria das coisas da escrita. Os nomes de Gertrude Stein, James Joyce, Ford Madox Ford, Ezra Pound e F. Scott Fitzgerald fazem parte do ciclo de amizades de Hemingway, que apresenta suas análises de cada uma dessas personalidades e faz suas considerações sobre serem ou não bons escritores, tanto aos olhos dele mesmo, como levando em conta as opiniões de seus amigos e convivas. Mas não deixa de falar também de tipos populares, como os barqueiros, os atendentes de bares e restaurantes, os serviçais e etc.

Este livro nos apresenta um escritor preocupado com a arte de escrever, mas que tenta com todos seus esforços manter-se fiel a si mesmo. Após ficar sabendo de Fitzgerald que este escrevia seus contos e, quando fossem muito bons, lhes transformava, deixando-os ruins para que fossem aceitos para publicação em revista, Hemingway pede a ele para que escreva seus contos de maneira honesta, que não se preocupe se não os conseguiria vender, afirmando que o importante era que fosse fiel a sua arte.

²³⁸ [“Você sabe que no momento não somos senão a fantasia frívola de um romancista que nos faz dizer aquilo que provavelmente nunca dissemos”] (KUNDERA, 2015, p.253).

Hemingway demonstra muita gratidão a Paris, por tudo que esta cidade antiga proporcionava aos jovens, quando mostrava que nada ali era simples. A beleza da cidade com seus encantos e novidades era complementada com as leituras dos livros que ele tinha a oportunidade de fazer, após emprestá-los na *Shakespeare and Company*, a famosa livraria de Paris, que na época pertencia a Sylvia Beach e leva-los aos lugares “desses mundos novos recém-descobertos”. Diz ele:

Ter descoberto esses novos mundos da literatura, com tempo de sobra para percorrê-los e morando numa cidade como Paris, onde havia possibilidade de trabalhar e viver como eu queria, independente de ter ou não dinheiro, era como ter recebido um grande tesouro (HEMINGWAY, 2104, p.158).

Após narrar em seu livro alguns de seus momentos ao lado do escritor Fitzgerald, Hemingway fala de um episódio que teria acontecido muitos anos mais tarde, tempos depois da segunda Guerra Mundial, quando ao entrar em um bar, o barman-chefe Georges lhe pergunta sobre quem havia sido Fitzgerald, de quem tantas pessoas o haviam perguntado. Hemingway lhe pergunta o que ele responde quando lhe perguntam sobre Fitzgerald, após ele afirmar não lembrar-se do escritor. Georges responde: “- Invento algo interessante que possa agradar aos curiosos” (HEMINGWAY, 2014, p. 228). Apesar de constatarem que ‘toda aquela gente’ que frequentava o bar já havia morrido, os dois chegaram a conclusão de que as pessoas não se esquecem das outras pessoas só porque morrem e, nem por isso, deixam de perguntar sobre elas.

Depois da insistência do barman-chefe em saber sobre Fitzgerald, Hemingway fala que escreverá um livro sobre seus primeiros tempos em Paris e descreverá seus encontros com o escritor de interesse pessoal. Georges mostra-se feliz com a promessa de escrita do livro, pois assim poderia dar mais informações aos curiosos e, partir do escrito, poderia se lembrar de Fitzgerald, já que era frequentador do bar. Mas, ao final da conversa, Georges, ainda não convencido, pergunta:

- (...) Mas você tem certeza mesmo de que ele frequentava este bar?
- Tenho. Vir aqui era muito importante para ele.
- Então escreva as recordações que tem dele e assim, se ele tinha o hábito de vir aqui, conseguirei lembrar-me dele.
- É o que quero ver – respondi. (HEMINGWAY, 2014, p.230)

O barman-chefe espera construir a imagem do escritor Fitzgerald a partir da leitura do livro que Hemingway se propõe a escrever.

Hemingway é exemplo daqueles escritores que libertaram a ficção, deixando de lado a vontade de convencer seus leitores de que suas histórias eram verdadeiras ou que estas falavam de pessoas reais. A ficção romanesca, desde seu início é paradoxal. A partir do momento em que se diferenciaram dos gêneros literários que proclamavam uma referencialidade, os escritores fizeram com que seus leitores aceitassem o estatuto imaginários dos personagens, que agiam em um espaço possível de ser associado a realidade. Para isso, a ficção teve que se distanciar tanto da verdade, como da mentira. Desta forma, o romance se distanciou dos significados de dissimulação, engano, mentira para tornar-se um gênero literário autêntico.

E, ao pensarmos na citação do livro de Hemingway que diz que: “Ter boas recordações é uma maneira de ter fome”, uma cena do capítulo 5, do *L’immortalité*, vem a nossa mente. Esta cena que se repete outras vezes na narrativa é a do pai de Agnès sentado diante da mesa da sala, inclinado sobre um monte de fotografias rasgadas. Essa atitude do pai foi recriminada por Laura, irmã de Agnès, que não aceitava que ele tivesse rasgado as fotos de família. Laura não compreendia como o pai podia rasgar as últimas lembranças de sua mãe. As fotos significavam para ela a presença na ausência, mas para o pai estas eram uma maneira de tirar dos mortos sua privacidade. Mais adiante, no capítulo 13, da quinta parte, isto é justificado a partir de uma observação do narrador sobre a impossibilidade de defesa dos mortos diante das calúnias, quando suas vidas são expostas e suas lembranças: cartas, álbuns e etc, que pertenciam apenas às eles, tornam-se públicas, passando a não lhes pertencer mais. E Kundera confirma que a atitude do pai de rasgar a fotografias aconteceu porque ele tinha medo de que suas lembranças fossem vasculhadas e expostas depois de sua morte, então as havia destruído, contra a vontade e entendimento de Laura. O narrador diz que ela sentia um desejo faminto de “*manger les morts*” (2011, v.II, p.209)²³⁹, porque acreditava que pertenciam aos que ficavam as lembranças daqueles que desapareciam da terra.

3.3.5 Ser romancista

²³⁹ [“comer os mortos”] (KUNDERA, 2015, p.291)

No *L'art du roman* é apresentado um dicionário que Kundera teria feito a pedido de Pierre Nora, quando este teria percebido a enorme preocupação do escritor para com uma tradução precisa de suas palavras, buscando sempre aquelas que fossem capazes de restituir o significado²⁴⁰ apreendido por ele no conjunto de sua obra. Por ser muito exigente para com o que escreve: artigos, ensaios ou romances, o escritor demonstra uma preocupação muito grande com as palavras e com o seu significado, a ponto de comparar o ato de escrever ao de um pastor que corre atrás de um 'rebanho de carneiros selvagens'. Esta postura fez com que ele acompanhasse de maneira próxima a tradução de todos os seus trabalhos.

Uma das palavras definidas por Kundera nesse dicionário é *destino*, que longe de ter seu significado apoiado na previsão de um futuro vindouro, faz referência à imagem. A imagem da qual ele se refere é aquela que se transforma, talvez contra a vontade do sujeito e que, quando separada da própria vida, independente, passa a domina-lo. A preocupação com a perda do controle sobre a imagem já estava presente em seu primeiro romance, *La plaisanterie*, na preocupação do personagem Ludvik com a imagem que fizeram dele ser mais autêntica e real do que ele mesmo, acabando por torna-lo a sombra de si mesmo, assim como a do personagem K, de Kafka, o qual toma para si a responsabilidade de um crime que não cometeu porque teria acatado a imagem que seus juízes teriam feito dele. Em *L'insoutenable légèreté de l'être*, Tomas tem medo por sua imagem, não quer voltar atrás pelo que escreveu em seu artigo porque assim estaria agindo contra seus princípios e indo contra o que acreditava ser.

Em Kundera, a imagem está diretamente relacionada com a palavra destino, pois o destino do sujeito depende da forma como ele será reconhecido no futuro, em como ele será guardado na memória, resguardando sua imortalidade. Mas viver se preocupando com isto é transformar a vida em um destino que escraviza e que pesa, tal qual o de Mirek, personagem de *Le livre du rire et de l'oubli*, que tenta de todas as maneiras não ser esquecido por sua luta política, mas que por outro lado, quer que sua vida amorosa passada seja esquecida, por ter se relacionado com uma mulher feia. Kundera acredita que o esquecimento é um problema humano e que o homem tem desejo de mudar seu passado para alterar sua biografia, deixando o que quer ressaltar e apagando os vestígios do que precisa esconder ou quer que seja esquecido.

²⁴⁰ "(Rejeito a própria noção de sinônimo: cada palavra tem seu sentido próprio e é semanticamente insubstituível.)" (KUNDERA, 1988, p.127)

Como propõe Chvatik (1991), Kundera se coloca no livro *L'immortalité*, como narrador-personagem, talvez, para mostrar que tem noção de que será um dia feito personagem e que as pessoas - os entrevistadores, comentadores, críticos e leitores - dirão o que quiserem sobre sua vida, mesmo contra sua vontade.

*“Vous êtes communist, monsieur Kundera? – Non, je suis romancier.”
“Vous êtes dissident? – Non, je suis romancier.” “Vous êtes de gauche ou de droite? – Ni l’un ni l’autre. Je suis romancier.” (2011, v.II, p.853)²⁴¹*

Esta fala de Kundera nos dá ideia do quanto ele é idealista em sua definição do papel do romancista. Mais do que ser praticante de determinado gênero literário, a atitude do romancista seria a de assumir um posicionamento que exclui uma identificação política, religiosa, moral, ideológica, colocando-se de maneira resistente, desafiadora e revoltada. Este posicionamento, de certa forma, irônico, possibilita ao escritor se assumir como instância subjetiva e afirmar um relativismo moral intrínseco a sabedoria do romance. Essa maneira indireta de meditação impõe uma fachada lúdica que permite dissimular suas intenções. O escritor, na percepção de Kundera (2009), foi bem definido por Sartre, em “Que é escrever?”, como aquele que tem ideias originais e uma voz inimitável. Este pode utilizar qualquer meio textual marcando tudo com seu pensamento.

²⁴¹ [“O senhor é comunista, senhor Kundera? – Não, sou romancista.” “O senhor é dissidente? – Não, sou romancista.” “O senhor é de esquerda ou de direita? – Nem uma coisa nem outra. Sou romancista.”] (KUNDERA, 1994, p. 143)

CONSIDERAÇÕES

A tese que hora se apresenta, mais do que esperar “concluir” algo, teve a intenção de apresentar um “problema” e, a partir dele, analisar os romances do escritor Milan Kundera. Na literatura as coisas não são afirmadas, estas podem ser discutidas e analisadas simplesmente pelo desejo, ou necessidade, de se tentar decifrar os enigmas dos textos ficcionais. Apoiando-nos na fala do filósofo e epistemólogo Henri Bergson, podemos dizer que em nossa pesquisa “trata-se bem mais de encontrar o problema e, por conseguinte, de formulá-lo, que de resolvê-lo” (2006, p.20)²⁴². E qual seria o nosso “problema”? A constatação de que nos caminhos e descaminhos da escrita ficcional kunderiana acontece a união do que poderíamos considerar memória (no sentido daquilo que se transforma) com as formas de conhecimento objetivo, e que este conjunto de informações agrega ao romance, sem descaracteriza-lo. A memória, em uma concepção mais ampla, seria a soma de tudo que constitui o sujeito, porque guarda em um todo fragmentado as vivências, experiências e conhecimentos que ele acumula ao longo da vida e, no ato da escrita - no caso do escritor literário -, esta aparece, fornecendo os materiais para que ele possa criar.

Em nossa pesquisa, adotamos de partida a ideia de memória como aquela que se organiza de duas maneiras: a primeira, guardando as imagens que dizem respeito diretamente ao pessoal e individual, apoiada no ponto de vista do próprio sujeito, e outra, que guarda as imagens que são importantes para um grupo. O primeiro tipo é denominado de memória individual e foi muito bem analisado pelo filósofo Bergson, para quem esta memória tem um lugar no contexto da personalidade do indivíduo, porque este apenas guarda aquilo que lhe interessa. Por outro lado, a memória coletiva, apresentada por Maurice Halbwachs, seria aquela que evoca lembranças impessoais, na medida em que estas interessam a um grupo. Apesar de no contexto romanescos kunderiano os dois tipos de memória poderem ser identificados e analisados separadamente, na maioria das vezes essas duas memórias aparecem misturadas, o que evidencia a crença do escritor de que o mundo exterior influencia as ações do sujeito e, desta forma, aquilo que vem de fora é incorporado à substância do ser individual.

Por constatar a enorme riqueza dos escritos kunderianos é que sentimos a necessidade de ampliar essa visão da memória na obra. Kundera não é um escritor que

²⁴² Henri Bergson. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

podemos enquadrar em tipos literários como *memórias* ou *autobiografia*, pois como mostra uma das epígrafes da tese, tirada de uma entrevista fornecida por ele a uma revista, ele considera que os escritores destes tipos textuais podem ser “excelentes escritores, mas não são romancistas de puro-sangue”. Então, por considerar que ele almeja um tipo ideal de romancista, mostrava-se um desafio *compreender como a memória aparece no tipo de literatura que Milan Kundera constrói, sem descaracterizar sua natureza ficcional*.

Relendo a obra kunderiana para encontrar algo que indicasse os tipos de memória presentes, chamou-nos a atenção uma relação bastante significativa entre os três livros que compõe a segunda fase de produção do escritor Milan Kundera: *Le livre du rire et de l'oubli* (1979), *L'insoutenable légèreté de l'être* (1984) e o *L'immortalité* (1990). Isto porque, de início, ao nos pautarmos em uma definição ontológica de memória como sendo esta pertencente a um sujeito vivente, não desconsideramos que uma mudança na vida deste sujeito-escritor pudesse interferir de maneira direta em sua escrita. Estes três romances foram escritos em momentos distintos, mas apresentam uma proximidade grande de pensamento, por causa da exploração dos mesmos temas, característica que permite classifica-los como uma trilogia.

O período da escrita do primeiro romance, *Le livre du rire et de l'oubli*, demarca uma fase difícil e importante da vida do escritor, que teria recém chegado à França, após um exílio voluntário que se deu por conta de uma necessidade dele de continuar afirmando suas convicções. Kundera era escritor reconhecido em seu país, ativista e consciente de seus problemas políticos. E após a Invasão Russa, ele se mostrou descontente com a maneira como seu país estava sendo governado e, por ser ele a favor da independência e liberdade do povo tcheco, acabou sendo repreendido e passou a sofrer perseguições, ficando impedido de trabalhar e tendo a publicação de seus livros proibida. Talvez por isso, a personagem Tamina, de *Le livre du rire et de l'oubli*, enquanto ego experimental do escritor, carregue consigo uma necessidade latente de recuperar e agarrar o passado deixado para trás, na ânsia de protegê-lo da perda total e do olhar e julgamento dos outros. Ela havia deixado seu país por causa da Invasão Russa e deixara para trás escritos que registravam sua vida ao lado do marido que havia morrido.

Neste romance composto de várias narrativas que se complementam, outros personagens também se relacionam com a memória (ou o esquecimento) de diferentes maneiras. O personagem Mirek, por exemplo, tem necessidade de alterar a sua memória do passado, porque sente vergonha dela. Ao final do romance, em uma alegoria, Tamina acaba morrendo ao tentar fugir de seu destino. A morte dela acontece porque não recuperando seus escritos ela deixava pouco a pouco de “ser”, comprovando a tese de que o ser é a soma de suas lembranças. A memória é sombra na vida desta personagem e se caracteriza por uma preocupação que a aflige e ela só consegue ver a morte como possível solução.

Este livro foi um divisor de águas na carreira do escritor, pois pela primeira vez na constituição de seus romances, evidencia a presença da intertextualidade na narrativa que fornece ao narrador o respaldo para suas exposições e comentários. Com isso, o narrador-autoral ganha maior liberdade para transitar nos espaços do romance e se expressa de forma mais racional, o que se amplia no *L'insoutenable légèreté de l'être* e tem seu ápice no *L'immortalité*, pela maturidade narrativa alcançada. Esse narrador traz como característica marcante uma preocupação com o futuro, que pode lhe apagar das memórias todas as referências.

O romance *L'insoutenable légèreté de l'être*, escrito mais ou menos cinco anos depois, considerado o mais importante para a carreira do escritor, já mostra um narrador mais distanciado, que de fora apresenta uma multiplicidade de pontos de vista. A vida dos quatro protagonistas deste romance está condicionada por seus relacionamentos amorosos que acontecem no contexto tumultuado da Invasão Russa, que impõe um regime opressor. As mesmas discussões que aparecem em *Le livre du rire et de l'oubli*, no qual o narrador se mostrava ainda muito nostálgico, voltam a aparecer neste livro, mas se ampliam, fazendo sobressair um narrador mais atuante. Contudo, por mais que a invasão Russa e a Primavera de Praga voltem a aparecer, são apenas contexto que permite ao narrador expor suas reflexões e opiniões. Agora, ao tomar distância dos acontecimentos, esse narrador-autoral percebe que estes se tornaram mais leves, que a memória com o distanciamento no tempo vai perdendo seu peso e que a escrita não é capaz de restituir o momento presente. A oposição peso/leveza é metáfora da oposição realidade e ficção. O personagem Tomas traz em si a representação do intelectual (tcheco) e tal qual o próprio escritor Milan Kundera, passa pela experiência de ter sua liberdade de expressão cerceada.

O terceiro livro, que escolhemos como nosso objeto principal de análise, o romance *L'immortalité*, é extremamente rico para se pensar o processo criativo, não apenas do escritor Milan Kundera, mas da ficção na contemporaneidade. Este apresenta uma densidade de escrita que não aparece nos romances kunderianos posteriores, rediscute os mesmos temas, mas sobre outros enfoques, mudando inclusive o contexto, que passa a ser a Paris da modernidade. O narrador sabe o que se passa no interior do romance e “fora dele” e, por isso, tem em suas mãos o controle das situações, sendo ele quem instaura na narrativa o jogo, porque apresenta a característica de ser fundamentalmente estratégico. A estratégia narrativa deste romance está apoiada sobre uma reflexão profunda que se equilibra entre as discussões sobre os temas existenciais e o próprio fazer literário. A imortalidade, palavra que dá nome ao romance, pressupõe uma preocupação do autor com o futuro. Um escritor, segundo Kundera, deve ser conhecido por meio de seus livros e não pelo que falam sobre ele. Por isso, neste livro critica os biógrafos que descrevem percepções individuais, os quais podem incorrer no erro de se colocar entre o leitor e a obra e acabar por desmerecê-la, diminuindo, ou, até, anulando seu valor, o que em sua concepção mataria seu autor.

Por isso, a definição da criação artística enquanto jogo proposta por Hans-Georg Gadamer nos ajudou na medida em que propõe haver uma estreita relação entre aquele que escreve (ou joga) e suas experiências e, paradoxalmente, possibilitou dissociar autor e obra, ao afirmar que no espaço ficcional, ao ser representado, o mundo material ganha sua própria verdade. Em uma perspectiva de estudo da memória que considera o narrador como instância representativa do autor, os conceitos de jogo e (auto)representação tirados da teoria gadameriana nos ofereceram respaldo. O jogo é considerado por nós como o romance, o jogador, o autor e o sujeito do jogo, o narrador. As funções de autor e narrador no romance kunderiano são complementares e muitas vezes se mostram tão próximas, que no *L'immortalité* Kundera acaba por nomear seu narrador com seu próprio nome. O conceito de jogo reforça a ideia de que no espaço de jogo (romance) o jogador-escritor precisa deixar um pouco de si, ou não estará jogando com seriedade, apesar de seu descompromisso para com a verdade. A experiência estética acontece quando o escritor tira da vida sua matéria, guardada em imagens na memória e aplica sua subjetividade, ao escolher narrar certas situações em detrimento de outras. Como afirmamos no decorrer desta tese, Milan Kundera faz uma literatura que pode ser caracterizada como metaficção historiográfica, problematizando em sua

escrita a relação entre linguagem e realidade, fictícia ou literária e demonstra que há uma relação de referência com o mundo, mesmo que problemática.

O jogo é que dita o caminho que o escritor vai seguir no espaço lúdico, mas se amplia ou se limita pela disposição dele de jogar, pois é ele quem escolhe que comportamento quer assumir frente ao jogo, ou seja, que imagem quer passar. Fazendo isso, o jogador-escritor constrói a vida ficcional de um sujeito que pode parecer distinto dele, pois o jogo só alcança sua idealidade quando se mostra para além daquilo que o jogador quis representar. Neste momento é que a identidade do jogador se dissipa e acaba ficando somente o escrito. O escritor, na posição de jogador, se auto-representa, ele tem uma intenção (um projeto estético) e se comporta de acordo com seus objetivos, mas tem dificuldade de dissimular sua imagem, que muitas vezes acaba se parecendo com a real. Desde *Le livre du rire et de l'oubli*, Kundera discute a questão da imagem, que aos poucos e ao longo das discussões na trilogia se voltam para uma reflexão sobre a imagem do autor e de como ele quer ser visto a partir de sua obra.

Como o escritor escreve para ser lido, ele tem necessidade de dissimular sua imagem, por isso se disfarça e, para isso, pode se utilizar da máscara. A máscara entra como um disfarce e instaura um mistério que faz com que o leitor tenha interesse em saber o que se esconde por trás dela. No fundo, o interesse do leitor não é descobrir a verdade, mas identificar o mascarado que ao entrar no jogo se mostra outro. Assim, podemos afirmar que há um sentido cognitivo nesta tentativa de identificação, porque para que ela aconteça precisa haver o reconhecimento, mas para além do reconhecer algo nela, este leitor precisa identificar mais do que o já conhecido, pois o ser da representação se mostrará mais do que o ser que lhe serviu como parâmetro. Então, podemos afirmar que, ao escrever, o escritor transcende, o que faz parte do processo ontológico da representação e pertence ao jogo. Então, na escrita kunderiana o subjetivo e o cognitivo se misturam a todo o momento, e o valor de verdade é insinuado e restringido, assim, ao mesmo tempo em que Kundera quer ser reconhecido como outro, tirando de suas costas a responsabilidade pelo que diz, as referências trazidas à narrativa ajudam a oferecer credibilidade ao texto ficcional.

Quando trazemos para o trabalho um comparativo entre as pinturas retratistas de Francis Bacon e a escrita kunderiana, fazemos isso na intenção de ressaltar o caráter de duplicidade que há na literatura e evidenciar que a representação do “retratado” é

altamente filtrada pelos pressupostos estéticos ou discursivos daquele que escreve. Desta maneira, o sentido de *portrait*, de Gadamer, exemplifica o conceito de *ocasionalidade* que algumas obras de arte reivindicam. Este pode ser comparado aos romances que apresentam referências conhecidas em suas narrativas, fazendo com que o leitor busque pelo original que está por traz dessa referência. Mas isto deve acontecer somente se houver pretensão de sentido, sendo o mais importante reconhecer que o significado de uma obra se encontra nela mesma. Quando coloca na obra sua subjetividade, aquele que representa acaba por representar sua individualidade, não existindo verdade externa que possa ser comprovada, sobressaindo a natureza discursiva de todas as referências. Assim, podemos afirmar que a identidade estética é construída, o que justifica o fato de Kundera afirmar que deseja ser conhecido por meio de seus livros e não pelo que dizem sobre ele, criticando, inclusive, as biografias, um dos temas bastante discutidos no romance *L'immortalité*. As questões de referência e originalidade nos servem para pensar o papel do narrador do romance kunderiano que, enquanto representação do autor, nasce da relação inegável entre memória e identidade, pois é ele quem direciona o jogo-romance e sendo parte do discurso, possibilita ao autor se expressar.

Na construção arquitetural dos romances de Milan Kundera, a memória assume papel importante na narrativa, pois o escritor demonstra por meio do narrador que tem consciência de sua obra e que tem controle sobre ela - até certo ponto. Seu controle está voltado para a narrativa, mas se perde com as reflexões que permeiam o texto e, contraditoriamente, reafirma sua liberdade discursiva, quando joga com as convenções do realismo literário, como quando o próprio autor aparece como narrador-personagem e o nomeia com seu próprio nome (Kundera). Assim, a narrativa de *L'immortalité* mexe com a curiosidade do leitor atento a como deve considerar a presença ilustre do autor no texto, que está ali para afirmar que o que diz é verdade, ou, justamente, para descaradamente brincar com o leitor, o qual não percebe que na posição de personagem, o autor tira de suas costas a obrigação de narrar aquilo que poderia ser real ou verdadeiro. O narrador é recurso ficcional estratégico importante, este representa a subjetividade do autor quando estabelece o jogo e, por meio das oposições, críticas e ironias, desestabiliza o leitor. Por isso, o leitor kunderiano precisa juntar as peças do romance para estabelecer as relações de significado e, mostrar-se curioso e crítico para

compreender, com o uso da inteligência e perspicácia, os paradoxos e oposições estabelecidos por esse narrador-autoral.

No *L'immortalité*, Kundera retrata o fim do século XX, apresentando um romance que nada mais é do que a busca pela beleza presente na narrativa de seus personagens, que alcançam o final de seus caminhos como última consolação e como sinal de uma possível libertação. Neste romance, ele demonstra que não é de hoje que a literatura pretende revelar em um mesmo gesto a intensidade do eu e a imensidão do mundo. O romance é fruto da vontade de revelar a verdade sobre o nosso tempo. Desta forma, o paradoxo maravilhoso do romance é que a descoberta da devastação é, ao mesmo tempo, uma experiência da beleza jamais vista e, por isso, tão próxima ao homem, porque jorra da realidade da existência humana, assim que a liberta do lirismo, moral ou ideológico, tão criticado por Kundera.

Nos três romances analisados, a memória aparece representada em suas diferentes formas, na tentativa de resgatar, mudar e esquecer o passado e etc. Contudo, no romance kunderiano a memória está para além da definição de ser “aquilo que é trazido do passado para o presente”, esta não se mostra apenas na história de personagens que se lembram de seu passado, mas aparece embrenhada nas variações da narrativa, muitas vezes disfarçada nas entrelinhas em que o autor se esconde e nas várias perspectivas que a polifonia proporciona. Ao nos apoiarmos na Epistemologia do Romance para analisar o romance kunderiano, considerando, além do que é intrínseco a ficção - como a sensibilidade, subjetividade e a imaginação -, sua racionalidade, percebemos que a memória, na estrutura textual kunderiana (fragmentada, polifônica e variacional), se mostra também na imensa gama de outros textos que são trazidos para o espaço do romance, gerando uma intertextualidade, que além de fornecer riqueza contextual ao que está sendo narrado, fundamenta as reflexões do narrador.

Nesta tensão do intertextual e extratextual também está presente uma contestação à ideia de representação, o que acontece porque a história por si só já constitui um texto. Sendo o romance de Milan Kundera autoreflexivo, mostra um escritor consciente de sua herança literária e dos limites da mímesis e, mesmo assim, estabelece vínculo entre o leitor e o mundo que está fora das páginas, quando fala das realidades política e histórica. Nos romances analisados, as lembranças históricas (o que chamamos de conhecimentos objetivos) são presença marcante e se assemelham a

memória coletiva porque são memórias tomadas de empréstimo, são fatos históricos que chegam ao sujeito por meio do que ele ouve ou lê, e são reproduzidos no tempo. Por isso, estes nada mais são que auxiliares da memória, pois fazem demarcações precisas no relógio da vida, mas que, por isso mesmo, desconsideram seu movimento contínuo, o que evidencia que o tempo social é exterior a consciência.

O escritor tem uma estética que se fixa na modernidade, contudo, por causa de seu apego a inovação no campo do romance, a ultrapassa e acaba por fazer um romance com características que são atribuídas a um tipo de literatura considerada pós-moderna. Broch é um de seus grandes inspiradores, por ter inaugurado um novo campo para a forma romance. No papel de ensaísta, Kundera propõe que a memória tem mais a ver com o romance porque ela se transforma dando asas a imaginação, assim, o recordar um fato passado na literatura não teria importância por transmitir referências a dados concretos, que podem também ser inventados, mas por transmitir a luz que ilumina a mente do escritor, que ao escrever está subordinado ao passado, até certo ponto, quando se emancipa no momento em que cede a vez a imaginação e acaba por ultrapassá-la. Para o escritor, a beleza do romance é inseparável de sua arquitetura, mas esta não está relacionada ao ‘saber fazer’, é parte de sua identidade, sendo a descoberta e a transformação da forma, inseparáveis.

Assim, a memória, em Kundera, não é apenas tema, é motivo. Ele escreve para fixar, rever, reviver, repensar, refletir, mudar, transformar, criar e ser. Mais do que lembrança, a memória é o passado transformado, porque liga a narrativa ao contexto da grande História. A nosso ver, amparados pela Epistemologia do romance, a maestria do escritor estaria no fato de ele considerar que a arte não está separada da vida e que a “emoção” (sentimento) e a ‘transpiração’ (conhecimento) são requisitos essenciais de uma obra, mas que estes aspectos precisam estar em constante equilíbrio para que possam se comportar como complementares. O romance é considerado por ele como aquele que tem como função restituir a memória a partir de seu ser temporal, contudo, um escritor pode pesquisar os fatos objetivos e com a ajuda da imaginação transformar os eventos em ficção.

No trabalho de artistas como Milan Kundera, a mão mostra o traço de uma mente imprevisível, pois mesmo mostrando-se um escritor racional, que agrega conhecimento a narrativa de personagem, ele não deixa de considerar a interferência da

subjetividade em seu processo criativo. Ao que nos parece, Kundera quer despojar a literatura daquilo que a torna pesada, deixando-a mais leve. As metáforas tiram o peso, elas são como aves que escapam ao menor cochilo do observador. E é aí que está sua beleza, na fluidez que sobrevive na impossibilidade de dizer o mundo. Talvez ele acredite que seja esse o papel do escritor, tomar para si uma carga de conhecimentos que se perfazem em fundamentos de sua escrita e criação e tirar-lhes o peso para que possam caber no espaço subjetivo do romance. E, por isso, ao entrar no espaço ficcional aquilo que é a verdade do mundo se transforma em representação e acaba por criar outro mundo. As experiências, ideologias, crenças e etc, que se mostram no espaço do romance kunderiano, não podem ser relacionadas a aquele que escreve, mas passam a fazer parte da constituição de uma figura que surgiu com a modernidade, como um dos recursos mais importantes do romance: o narrador.

A ludicidade, no romance kunderiano se dá em função do narrador, que sendo irônico, se aproxima do autor, para, além de fornecer credibilidade ao que escreve, tomando o lugar do criador, estabelecer toda uma reflexão que vai sendo construída ao longo da narrativa. Por um lado, o narrador se beneficia da autoridade daquele que cria, por outro, ele se certifica de seu status e de seu mundo fictício (relativista) para expor suas ideias aos leitores. Ao mesmo tempo em que sendo narrador-autoral, Kundera oferece credibilidade a história narrada, ao escolher um narrador onisciente, ele ganha flexibilidade e tira de suas costas a responsabilidade de narrar a verdade. Contudo, quando a fronteira entre narrador e autor fica confusa, o problema da onisciência perde a relevância. Encarregando-se o autor do papel da narração, o narrador aparece fortemente onipotente e onisciente, mas ao mesmo tempo, ele não é mais que um recurso formal fictício que necessita do autor para existir, não existindo um sem o outro. Sendo assim, o leitor pode optar por respeitar a intenção do autor que estabelece o jogo da ambiguidade, ou tomar as palavras do narrador como se fossem as daquele que escreve, o escritor.

Ao analisarmos o problema da utilização da memória junto aos conhecimentos objetivos nos romances kunderianos, sem que isto transforme o romance em outra coisa que não um romance, fica mais evidente a falta de valor de verdade atribuída à literatura, que deveria apenas aspirar a um prazer estético, não ao conhecimento. Todavia, a escrita kunderiana, ao evitar a separação entre o cognitivo e o romanesco faz com que a verdade seja evidenciada e escondida ao mesmo tempo. Na escrita

kunderiana, a memória que é trazida para o espaço ficcional, mesmo que amparada sobre fatos históricos, ou outros conhecimentos, ajuda a dar credibilidade, quando fornece ao romance um valor de verdade que favorece ao leitor uma identificação com o mundo.

REFERÊNCIAS

Romances de Milan Kundera

KUNDERA, Milan. *Milan Kundera Œuvre* (Obras Completas). François Ricard (org). Paris: Gallimard, 2011.

KUNDERA, Milan. *Le livre du rire et de l'oubli*. IN: Milan Kundera Œuvre. v. I, François Ricard (org). Paris: Gallimard, 2011.

KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*. IN: Milan Kundera Œuvre. v. I, François Ricard (org). Paris: Gallimard, 2011.

KUNDERA, Milan. *L'immortalité*. IN: Milan Kundera Œuvre. v. II, François Ricard (org). Paris: Gallimard, 2011.

KUNDERA, Milan. *Risíveis Amores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *Insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *A Brincadeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *O livro do riso e do esquecimento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *Jacques e seu amo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988. Trad. Raquel Ramallete.

_____. *A valsa dos adeuses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da. e Bruno, Anne-Marie.

_____. *Imortalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da. e Andrada, Ana Lucia Mojen de.

_____. *A imortalidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *A vida está em outro lugar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Trad. Barreto, Denise Rangé.

_____. *A lentidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *A identidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *A ignorância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *A festa da insignificância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

Ensaaios

KUNDERA, Milan. *A arte do Romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da. e Mourão, Vera.

_____. *Testamentos traídos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *A cortina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.

_____. *Um encontro*. Portugal: Dom Quixote, 2011. Trad. Isabel St. Aubyn.

Sobre Milan Kundera

ARRABAL, Fernando, KUNDERA, Milan. *Defensa Kundera & Arrabal*. Espanha: Libros del Inabordable, 2008.

BANERJEE, Maria Nencova. *Paradoxes Terminaux*. Les romans de Milan Kundera. Paris: Gallimard, 1993.

BARROSO, Wilton, BARROSO, Maria Veralice. *A emergência da entidade dom Juan na obra de Milan Kundera*. Artigo publicado na Revista Anpoll de Literatura, nº 28, de 2010, ISSN 1982-7830.

BARROSO, Wilton. *Elementos para uma epistemologia do romance*. Crátilo, Brasília, v.7, pp. 1-12, junho, 2003.

_____. *A voz filosófica do narrador kunderiano*. Congresso Internacional ABRALIC: USP, 2008.

BARROSO, Wilton, BARROSO, Maria Veralice, PAULINO, Itamar Rodrigues. *A questão do narrador e as duas insustentáveis levezas do ser: no romance e no filme*. Artigo publicado na revista Todas as letras: Revista de Língua e Literatura, nº 2, v. I. 14, de 2012, ISSN 1980-6914.

BOISEN, Jorn. *Une fois ne compte pas*. Danemark: Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen, 2005.

BOYER-WEINMANN, Martine. *Lire Milan Kundera*. Paris: Armand Colin, 2009.

CHEVATIK, Kvetoslav. *Le monde Romanesque de Milan Kundera*. Paris: Ed. Arcades/Gallimard, 1995.

FINKIELKRAUT, Alain. *Et si l'amour durait*. Éditions Stock: 2011.

IVANOVA, Veliska. *Fiction, utopie, histoire*. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera. Paris: L'Harmattan, 2010.

KADIU, Silvia. *George Orwell – Milan Kundera*. Individu, littérature et revolution. Paris: L'Harmattan: 2007.

LE GRAND, Eve. *Kundera ou la mémoire du désir*. Paris: L'Harmattan, 1995.

LIEHM, Antonin. J. *Milan Kundera: Czech Writer*. Czech Literature Since 1955: A Symposium. Eds. Willian E.

MAFFEI, Marcos (org). *Os escritores: As históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

O'BRIEN, John. *Dangerous intersection: Milan Kundera and Feminism*. St. Martin's Press, 1995.

RICARD, François. *Le dernier après-midi d'Agnès*. Paris: Galimard, 2003.

ROTH, Philip. *Conversa com Milan Kundera*. In: Entre nós: um escritor e seus colegas falam de trabalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOVAI, K. *Momento ontológico de Milan Kundera*. In: Convivium: Revista Bimestral de Investigação e Cultura. São Paulo: Editora Convivio, 1983.

THIROUIN, Marie-Odile, BOYER-WEINMANN, Martine. *Désaccords parfaits*. La reception paradoxale de l'oeuvre de Milan Kundera. Grenoble: ELLUG – Université Stendhal, 2009.

WOODS, Michelle. *Translating Milan Kundera*. Canadá: Multilingual Matters LTD, 2006.

Geral

ARCHIMBAUD, Michel. *Bacon: Retratos y autorretratos*. Madrid: Editora Debate, 1996.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. vl.1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BODEI, Remo. *Livro da memória e da esperança*. São Paulo, EDUSC, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. *Dialética: Teoria e Práxis*. São Paulo: Editora da USP, 1977.
- _____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. *Entre a Literatura e a História*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRESCIANI, Estela, NAXARA, Márcia (org). *Memórias e (Res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. São Paulo: Editora da Unicampi, 2004.
- BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*. São Paulo: Benvirá, 2014.
- BROUÉ, Pierre. *A primavera dos povos começa em Praga*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1969.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CANDAL, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CANDIDO, Antônio [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.
- CARLOS, Ana Maria, ESTEVES, Antonio R (org). *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. São Paulo: UNESP, 2009.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DILTEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. São Paulo: EdUNESP, 2010.

- DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo*. Belo Horizonte: Autentica Editora; Crisálida, 2013.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.
- ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1996.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- FERREIRA, Lucia M. A., ORRICO, Evelyn G. D. (org). *Linguagem, identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FUENTES, Carlos. *Em 68: Paris, Praga e México*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- _____. *Eu e outros ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I e II*. São Paulo: Editora Vozes e EDUSF, 2004.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Memórias: poesia e verdade*. v. I. 1 e 2. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.
- GOLDFEDER, Sonia. *A primavera de Praga*. Brasiliense, Série Tudo é História, vl. 26.
- GONDAR, Jô. *Quatro posições sobre memória social*. In: GONDAR, Jô, DODEBEY, Vera (orgs). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&K, 2005.
- HAMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HAVEL, Václav. *Poesia & Teatro*. São Paulo: Annablume, 2010.
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Tempos fraturados. Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Novo Século Editora, 2011.
- JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem*. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. NORONHA, Jovita Maria Gerhein (Org.)
- JOBIM, José Luís. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés: EDUERJ, 2012.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*. Estudos sobre a história. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.
- KRYSINSKI, Wladimir. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LAPLACE. *Ensaio filosófico sobre as probabilidades*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicampi, 2006.
- _____. *A história Nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Mímesis e modernidade: forma das sombras*. São Paulo: Graal, 2003.
- _____. (org). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*. Brasília: EDU/Editora Universa, 1998.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. São Paulo: Manole, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *La teoria de la novela*. Buenos Aires: Grijalbo, 1975.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- NIETZSCHE. *Para a Genealogia da Moral*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. *Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extra-moral*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983 d.

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

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (org) *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLMI, Alba. *Dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RAMOS, Graciliano. *Viagem*. Rio de Janeiro: Ricord, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Editora da UNICAMPI, 2007.

_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

ROSENWEIN, Barbara H. *História das emoções: problemas e métodos*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos Santos. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHOPENHAUER. *Sobre a morte*. Pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SCIACCA, Michele Frederico. *Morte e imortalidade*. São Paulo: Realizações Editora, 2010.

SILVA, Márcio Seligmann (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da UNICAMPI, 2003.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman au XX siècle*. Paris: Pierre Belfond, 1990.

TIGRID, Pavel. *A primavera de Praga*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora e Editora Laudes, 1968.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

UPDIKE, John. *Bem perto da costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como si*. Chapecó: Argos, 2011.

VOLVELLE, Michel. *A Revolução Francesa explicada à minha neta*. São Paulo: UNESP, 2007.

WEINHARDT, Marilene. *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.