



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

LUCAS FERNANDO GONÇALVES

**O *KITSCH* COMO FORMA ESTÉTICA DO IDÍLIO EM
A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER,
DE MILAN KUNDERA**

BRASÍLIA/DF
2020



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

LUCAS FERNANDO GONÇALVES

O *KITSCH* COMO FORMA ESTÉTICA DO IDÍLIO EM
A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER,
DE MILAN KUNDERA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais (PÓSLIT) da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula A. Caixeta

BRASÍLIA/DF
2020

LUCAS FERNANDO GONÇALVES

O *KITSCH* COMO FORMA ESTÉTICA DO IDÍLIO EM
A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER,
DE MILAN KUNDERA

Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Aprovada em 27 de abril de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta
(UnB/ PÓSLIT) – Presidente

Profa. Dra. Florence Marie Dravet
(UCB) – Examinadora externa

Prof. Dr. Evaldo Sampaio da Silva
(UnB/PPGμ) – Examinador externo

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira
(UnB/ PÓSLIT) – Examinador interno

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho
(UnB/ PÓSLIT) – Suplente

Gk

Gonçalves, Lucas Fernando

O kitsch como forma estética do idílio em A Insustentável Leveza do Ser, de Milan Kundera / Lucas Fernando Gonçalves; orientador Ana Paula Caixeta. -- Brasília, 2020.

269 p.

1. Kitsch. 2. Idílio. 3. Milan Kundera. 4. A Insustentável Leveza do Ser. 5. Ontologia. I. Caixeta, Ana Paula, orient. II. Título.

*Ao fundador do Grupo de Pesquisa
Epistemologia do Romance:
Wilton Barroso-Filho
(in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

Esta é uma pesquisa na qual houve contribuição de pessoas e instituições para a realização de sua escrita, as quais listo os meus agradecimentos.

À orientadora Ana Paula Caixeta, por acreditar no meu trabalho para a realização desta pesquisa acadêmica.

Aos membros do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance, em especial à Maria Veralice Barroso, por transmitir seus conhecimentos acerca da obra de Milan Kundera e pelo tempo despendido na leitura de minha tese. Muito obrigado pelas correções do texto, de nossas conversas e escutas que tivemos neste período em que realizei o doutorado.

Sou grato aos professores Danglei Pereira e Evaldo Sampaio, pelas observações pontuais que fizeram no meu texto de qualificação.

À FAPDF – Fundação de Apoio a Pesquisa do Distrito Federal –, pelo imprescindível apoio financeiro, sem o qual a realização dessa pesquisa teria sido, no mínimo, mais difícil.

Ao DPG / UnB – Decanato de Pós-Graduação –, que me viabilizou a participação em congressos acadêmicos no exterior.

À DDS / UnB – Diretoria de Desenvolvimento Social –, que me possibilitou o auxílio moradia.

À Sara Lelis, pela revisão da versão final da tese.

Aos professores que passaram e estão em minha vida, em especial ao amigo José Moacir de Aquino.

Aos amigos que dividiram comigo as preocupações existenciais, em especial Chico Sarmiento, Daiane Soares, Will Paiva, Dirceu C., Kátia B., Dadá Lima, Bete Barros, Osmilto Moreira, Jorge André e Juan S.T.

Aos familiares, em especial: Marlene de Cássia Gonçalves – querida mãe; tia Socorro (*in memoriam*), tia Fátima Albano, tia Tânia e tio Helmer; os padrinhos de batismo: Rubens Queiroz e Neuza Antunes. Em toda a minha existência, eles se fizeram por acompanhar e me animar para a efetivação de minha realização humana.

Por fim, e de modo muito gracioso, agradeço ao Sagrado Mistério Místico.

MEMORIAL

Neste memorial, há uma pequena retrospectiva de como cheguei aos estudos epistemológicos do romance em Milan Kundera.

No ano 2012, época em que morava em Campo Grande, eu cursava o mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) e, em uma aula de Literatura Contemporânea, da professora Rosana Zanelatto, nos foi falado sobre a obra *A Insustentável Leveza do Ser*. Lembro de ter lido este livro em menos de uma semana. Fui tomado pela sedução do narrador e deus personagens, ou melhor, egos experimentais. Dias depois do término da leitura, estive com o amigo Paulo Benites. Na época, éramos colegas do departamento, e hoje ele é professor doutor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

Em nossa conversa, ele propôs que escrevêssemos um artigo juntos sobre o conceito de *kitsch* presente no texto de Milan Kundera. Porém, a proposta ficou no habitual gesto que nós brasileiros costumamos ter: “vamos nos falando...” ou “a gente combina certinho, depois...”. Na verdade, o que houve foi a necessidade de terminarmos as nossas dissertações. Junto a isso, cada um tinha sua vida existencial para além do currículo lattes.

Havia, no entanto, algo em mim que queria estudar Milan Kundera. Em 2014, confidencio ao mesmo amigo que havia tomado uma decisão: iria estudar, fazer o doutorado em Kundera ou sobre José Saramago (outro autor que é caro para mim e, sem dúvida, para a história da literatura contemporânea).

Foi aí que Paulo me falou sobre o professor Wilton Barroso, pois ele havia visto alguns de seus textos on-line. Meu amigo sugeriu, então, que eu viajasse para Brasília e tentasse fazer parte do grupo de estudos Epistemologia do Romance.

Fiquei feliz em saber que havia, no Brasil, — ou melhor, há — um grupo consolidado nas pesquisas acerca da literatura de Milan Kundera. Entretanto, fiquei com receio, pois, quando vi o currículo do professor Wilton, o fato dele ter feito graduação em física, mestrado em filosofia, doutorado em epistemologia e ter publicações na área de crítica literária me fez pensar em como faria para entrar em contato com ele. Pensei: “sou um mero rapaz nascido no interior de Minas Gerais, no sertão...”. Assim, cogitei que seria bastante desafiadora uma conversa com o prof. Wilton.

Para não entrar num complexo de inferioridade, o de se achar incompetente para o árduo estudo sobre Milan Kundera, esqueci por um tempo esse assunto e continuei meus estudos de mestrado sobre Luiz Vilela, um autor mineiro de Ituiutaba.

Mas, de todo modo, houve um acaso. O meu orientador, Rauer Ribeiro, havia convidado o Wilton Barroso para a minha defesa de mestrado que ocorreu em agosto de 2014. Quando soube desta notícia, fiquei impressionado, pois eu não havia dito nada sobre o meu interesse sobre Milan Kundera e meu desejo de poder conhecer o fundador da Epistemologia do Romance. Na verdade, Rauer e Wilton eram amigos há um tempo e eu não sabia.

No momento em que soube da participação do Wilton em minha banca de mestrado, comentei com o Paulo e ele também ficou surpreso. Estava claro que teria então uma ótima oportunidade de apresentar o meu projeto de vida acadêmico para o novo mentor que o destino se encarregara de fazer cruzar em meu caminho.

Entretanto, nem foi preciso eu conversar com o professor, pois no término da defesa do mestrado, após as fotos tiradas com a banca examinadora, Wilton me chamou para tomar um café ali mesmo nos corredores da UFMS e me disse que estaria interessado em orientar um trabalho meu no doutorado sobre Milan Kundera. Vejam bem! Eu ainda nem tinha tomado a iniciativa de propor isto a ele, uma vez que ainda estava na emoção de ter concluído o mestrado e ainda tímido de falar com aquele sujeito de terno escuro e cavanhaque grisalho — um camarada aparentemente excêntrico.

Obviamente, disse sim à proposta dele, pois como dito antes, era este o meu sonho. Então, em 2016, me mudo para Brasília, com mil e umas preocupações (financeiras, sobretudo). Mas, como Tereza (personagem do livro *A Insustentável Leveza do Ser*), me refugiei nos livros para esquecer da pobreza em que me encontrava e, de vez em quando, me aventurava na tentativa *don juanesca*, semelhante a de Tomas, e como ele acabava sendo fígado pelo romantismo de um amor ideal que me tirava sonos e tranquilidade idílica da alma.

Em paralelo a esta confusão pessoal, assisti duas aulas sobre o *kitsch* na UnB. Uma, ministrada por Ana Paula Caixeta (na época professora do Instituto Federal de Goiás), e a outra por Maria Veralice (naquele momento, realizava o seu pós-doutorado pelo Departamento de Metafísica da UnB). Ambas as pesquisadoras foram convidadas para apresentarem os seus estudos acerca desse conceito para os alunos de graduação do prof. Wilton. Foi a partir dali que tive claro o que realmente significava o *kitsch* para Milan Kundera, e isto facilitou o

empreendimento da minha tese, pois ficou traçado os referenciais bibliográficos que poderiam me ajudar no objetivo desta pesquisa: o de estudar o *kitsch* como forma estética do idílio.

A primeira versão deste trabalho tinha como título: *O kitsch do idílio: aspectos epistemológicos do romance em Milan Kundera*. Entretanto, na apresentação da qualificação, repensei todo o texto devido aos necessários reajustes observados pelos professores Evaldo e Danglei.

Desse modo, no processo final da escrita da tese, compreendi que *O kitsch como forma estética do idílio em A Insustentável Leveza do Ser, de Milan Kundera* mereceria ser o título de minha pesquisa tendo em vista que Milan Kundera reelabora, para fins literários, as palavras “idílio” e “*kitsch*”. O idílio significa, na perspectiva kunderiana, a busca existencial pelo equilíbrio, harmonia, serenidade, felicidade. Logo, nega o sofrimento e tudo aquilo que gere conflitos na vida humana. O *kitsch* é apresentado pelo escritor como a estética da negação da merda.

Meses depois da minha qualificação, foi notificado o falecimento de Wilton Barroso. O acontecimento foi em maio de 2019. Esse foi um momento doloroso para todos do Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance.

Diante desse fato, foi preciso formalizar uma nova orientação e coube à professora Ana Paula Caixeta realizar esta missão. De bom grado, ela assumiu a orientação da orfandade wiltoniana e tornou-se líder do Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance.

Desse modo, a presença de Wilton Barroso na memória da Epistemologia do Romance assemelha-se a de Sigmund Freud na Psicanálise, ou de Edmund Husserl na Fenomenologia, sendo sempre o ponto de partida da teoria. Seus primeiros textos serão a fonte mestra para pensarmos a racionalidade de uma obra literária. Entretanto, será inevitável a obtenção de novas reflexões não pensadas pelo nosso fundador. Longe de significar afronta ao mestre, as possíveis inovações epistêmicas do estético surgirão pela necessidade e compromisso que os membros do Grupo Epistemologia do Romance têm para com a Arte e, em especial, para com a Literatura.

Montes Claros – MG, 13/05/2020

ROMANCE. A grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência.

KITSCH. Quando eu escrevia “A insustentável leveza do ser”, fiquei um pouco inquieto por ter feito da palavra kitsch uma das palavras-pilar do romance.

(Milan Kundera)

Os personagens de Kundera giram em torno deste dilema: ser ou não ser no sistema do idílio total, do idílio para todos.

(Carlos Fuentes)

GONÇALVES, Lucas Fernando. O *kitsch* como forma estética do idílio em *A Insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera. Brasília/DF, 2020, 269f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

RESUMO

Esta tese tem como *corpus* literário o romance *A Insustentável leveza do Ser*, de Milan Kundera, e está desenvolvida com o objetivo de compreender a estética do idílio presente na obra. Deslindamos esse enredo de substrato filosófico no âmbito teórico-literário da Epistemologia do Romance. Esta análise busca mostrar, a partir da método do *serio ludere*, os elementos estéticos que compõem o *acordo categórico do ser* nos *egos experimentais* de *A Insustentável leveza do Ser*. A análise parte, especialmente, das proposições metodológicas apresentadas pelos estudos referentes à Epistemologia do Romance e dos ensaios *A Arte do Romance*, *Os Testamentos Traídos*, *A Cortina* e *Um Encontro*, também de Milan Kundera, com o objetivo de procurar entender a arquitetura literária do escritor. A partir de uma abordagem epistemológica, em um segundo momento, procurou-se pelas relações estabelecidas entre o idílio e o *kitsch*. Na última parte da tese, interligando o estético e o epistemológico, a partir de uma perspectiva hermenêutica do *serio ludere*, buscou-se realizar uma análise do romance *A Insustentável leveza do Ser*. A escolha dessa obra deveu-se a sua condição temática acerca do *kitsch* como forma estética do idílio. Assim, defende-se que, para Milan Kundera, o *kitsch* é a forma estética do idílio. O presente trabalho de pesquisa compreende que *A Insustentável leveza do Ser* é um tributo à estética do *kitsch* e que, a partir dele, é possível estabelecer um diálogo profícuo com o todo da obra romanesca de Milan Kundera.

Palavras-chave: Milan Kundera. *A Insustentável leveza do Ser*. *Kitsch*. Idílio.

ABSTRACT

This thesis has as its literary corpus the novel *The Unsustainable Lightness of Being*, by Milan Kundera, and is developed with the objective of understanding the aesthetics of the idyll present in the work. We unravel this plot of philosophical substrate in the literary-theoretical scope of the Epistemology of Romance. This analysis seeks to show, based on the *serio ludere* method, the aesthetic elements that make up the categorical agreement of being in the experimental egos of *The Unsustainable Lightness of Being*. The analysis starts, especially, from the methodological propositions presented by the studies related to the Epistemology of Romance and the essays *The Art of the Novel*, *Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts*, *The Curtain* and *An Encounter*, also by Milan Kundera, with the aim of trying to understand the writer's literary architecture. From an epistemological approach, in a second moment, we looked for the relations established between idyll and *kitsch*. In the last part of the thesis, linking the aesthetic and the epistemological, from a hermeneutic perspective of the *serio ludere*, we sought to carry out an analysis of the novel *The Unsustainable Lightness of Being*. The choice of this work was due to its thematic condition about *kitsch* as an aesthetic form of idyll. Therefore, it is argued that for Milan Kundera, *kitsch* is the aesthetic form of idyll. The present research work understands that *The Unsustainable lightness of Being* is a tribute to the aesthetics of *kitsch* and from which it is possible to establish a fruitful dialogue with the whole of Milan Kundera's novelistic work.

Keywords: Milan Kundera. *The Unsustainable Lightness of Being*. *Kitsch*. Idyll.

RESUMEN

Esta tesis doctoral tiene como *corpus* literario la novela *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera, y se desarrolla con el objetivo de comprender la estética del idilio presente en dicha obra. La trama, de sustrato filosófico, se desenreda en el ámbito teórico-literario de la Epistemología de la Novela, la cual propone revelar, a través del método *serio ludere*, los elementos estéticos que componen el acuerdo categórico del ser en los egos experimentales. El análisis resulta, especialmente, de las proposiciones metodológicas presentadas por los estudios referentes a la Epistemología de la Novela y de los ensayos *El arte de la novela*, *Los testamentos traicionados*, *El telón*, *Un encuentro*, también de Milan Kundera, con el objetivo de entender la arquitectura literaria del escritor. Con base en un abordaje epistemológico, en un segundo momento se buscaron las relaciones que se establecen entre el idilio y el *kitsch*. En la última parte de la tesis, enlazando lo estético y lo epistemológico, fundamentado en una perspectiva hermenéutica del *serio ludere* se buscó llevar a cabo un análisis de la novela *La insoportable levedad del ser*. La elección de dicha obra resulta de su condición temática acerca del *kitsch* como forma estética del idilio. De esa manera, se defiende que, para Milan Kundera, el *kitsch* es la forma estética del idilio. El presente trabajo de investigación comprende que *La insoportable levedad del ser* es un tributo a la estética del *kitsch* y que, mediante él, se vuelve posible establecer un diálogo proficuo con el todo de la obra novelesca de Milan Kundera.

Palabras clave: Milan Kundera. *La insoportable levedad del ser*. *Kitsch*. Idilio.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
PRIMEIRA PARTE – A ARTE DO ROMANCE.....	24
Capítulo I: Epistemologia do Romance.....	25
1.1 Epistemologia.....	27
1.2 Estética.....	31
1.3 Hermenêutica.....	37
1.3.1 <i>Serio Ludere</i> : Método Hermenêutico.....	42
Capítulo II: Descartes e Kundera.....	45
2.1 <i>Cogito, Ergo Sum</i>	46
2.2 Ego Experimental.....	51
Capítulo III: Sabedoria da Incerteza.....	60
3.1 Nihilismo: Filosofia Experimental de Nietzsche.....	61
3.2 Romance que Pensa.....	64
3.2.1 “Romance Filosófico”.....	66
3.2.2 “Romance Psicológico”.....	69
3.2.3 “Romance Histórico”.....	72
3.2.4 Polifonia Bakhtiniana de Kundera.....	73
3.2.5 Moral do Romance.....	77
3.3 Possibilidade Onírica do Romance.....	79
3.3.1 Verossimilhança: concepção aristotélica de arte.....	81
3.3.2 Inverossimilhança: sonho e “surrealismo” do romance.....	83
3.4 Kundera “antecede” Husserl e Heidegger.....	94
SEGUNDA PARTE – ACORDO CATEGÓRICO DO SER.....	101
Capítulo IV: Idílio: Negação dos Conflitos.....	102
4.1 Epicuro: Filósofo da Felicidade.....	106
4.2 Eixo Estético da Obra Kunderiana.....	109
Capítulo V: <i>Kitsch</i>: Ocultação da Merda.....	119
5.1 <i>Kitsch</i> no contexto histórico: de Moles a Broch e Kundera.....	122
5.2 Ontologia <i>Kitsch</i>	129
Capítulo VI: “Teologia” Idílica do Ser <i>Kitsch</i>.....	131
6.1 <i>Homo Sentimentalis</i>	133
TERCEIRA PARTE – <i>KITSCH</i> COMO FORMA ESTÉTICA DO IDÍLIO.....	137
Capítulo VII: O Insustentável Idílio da Existência.....	138
7.1 Eterno Retorno: Experimentando Nietzsche.....	143
7.2 Idílios de Tomas.....	152
7.2.1 Sedução idílica: <i>leveza</i> de ser <i>Don Juan</i> libertino.....	157
7.3 Sabina e a Estética <i>Kitsch</i>	164
7.4 Tereza: Sonho do Matrimônio Idílico.....	173
7.4.1 Corpo e Alma: Crítica de Nietzsche a Platão.....	177

7.4.2	<i>Peso do Corpo vs. Ser da Alma</i>	179
7.4.3	Idílio do Amor.....	183
7.5	Conflito de Tomas: <i>peso</i> de ser Tristão.....	189
7.5.1	Memória Poética: Interpretação <i>Kitsch</i> dos Acasos.....	192
7.5.2	Insustentável Idílio: <i>peso</i> de ser Romântico.....	198
7.6	Franz: Idílio de Ser Romântico.....	204
	Capítulo VIII: A Insustentável Felicidade Humana	209
8.1	Grande Marcha <i>Kitsch</i>	212
8.2	Eterno Retorno Narrativo Kunderiano.....	216
8.3	Compaixão: <i>peso</i> de Tomas.....	220
	Capítulo IX: Cenários Idílicos com Estética <i>Kitsch</i>	227
9.1	O Paraíso Rural.....	228
9.1.1	Kariênin: Idílio de Tereza.....	229
9.1.2	Mulher Ideal de Tomas.....	233
9.2	A Paz na Casa dos Mortos.....	235
9.2.1	Chapéu-coco: Elemento <i>Kitsch</i> de Sabina.....	235
9.2.2	Traição: Entre o <i>peso</i> e a <i>leveza</i> existencial de Sabina.....	237
9.2.3	Cemitério: Elemento Idílico de Sabina.....	241
9.3	Fé: Idílio Cristão de Simon.....	243
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	248
	REFERÊNCIAS	256
	ANEXO – CRONOLOGIA DA VIDA DE MILAN KUNDERA	267

INTRODUÇÃO

Nunca falarei mal da crítica literária. Pois nada é pior para um escritor do que se defrontar com sua ausência. Refiro-me à crítica literária em seu aspecto de meditação, de análise; da crítica literária que sabe ler várias vezes o livro do qual quer falar (como grande música que podemos reescutar infinitamente, também os grandes romances são feitos para leituras repetidas); da crítica literária que, surda ao implacável relógio da atualidade, está pronta pra discutir as obras nascidas há um ano, trinta anos, trezentos anos; da crítica literária que tenta captar a novidade de uma obra para desse modo inscrevê-la na memória histórica. Se uma tal meditação não acompanhasse a história do romance, hoje nada saberíamos sobre Dostoiévski, sobre Joyce ou sobre Proust. Sem ela, toda obra está entregue aos arbitrários e ao esquecimento rápido.

(Milan Kundera)

A presente tese, que tem por título *O kitsch como forma estética do idílio em A Insustentável Leveza do Ser, de Milan Kundera*, é uma crítica literária da obra de Kundera, especificamente de *A Insustentável Leveza do Ser*, seu quinto romance publicado originalmente em 1983. O objetivo desta pesquisa consiste em estudar o *kitsch* como forma estética do idílio. Em seu ensaio *A Arte do Romance*, de 1986¹, Milan Kundera (1929 –) apresenta os elementos estéticos que fizeram por constituir o referido romance. O escritor entende, por elementos estéticos, temas² existenciais da condição humana: vertigem, compaixão, morte, amor, erotismo, traição, fidelidade, entre outros³. Dentro deste escopo temático, o próprio romance apresenta o idílio e o *kitsch* como temas centrais de seus personagens.

O idílio significa, na perspectiva kunderiana, a busca existencial pelo equilíbrio, pela harmonia, serenidade, felicidade, etc. Logo, nega o sofrimento e tudo aquilo que gera conflitos na vida humana. O *kitsch* é apresentado pelo escritor como a estética da negação da merda. Entendemos, por “merda”, o aspecto literal do termo e também a conotação metafórica que a palavra gera, pois o *kitsch* é a negação de tudo aquilo que é desagradável

¹ Nesta tese, todos os anos de publicação referem-se à obra na língua em que foi escrita.

² Um tema é uma interrogação existencial (KUNDERA, 2016, p. 90).

³ O romance é construído sobre estas poucas categorias como uma casa sobre pilares. Os pilares de *A Insustentável Leveza do Ser*: o peso, a leveza, a alma, o corpo, a Grande Marcha, a merda, o *kitsch*, a compaixão, a vertigem, a força, a fraqueza (KUNDERA, 2016, p. 90).

para a condição humana. Exemplos: sentimentos hostis, doenças, feiura, desordem social, caos nas relações humanas, desequilíbrio emocional e assim por diante.

Destarte, Milan Kundera reelabora, para fins literários, as palavras *idílio* e *kitsch*, compreendendo que ambos os elementos fazem parte intrinsecamente da ontologia⁴ humana, ou seja, do ser dos homens e das mulheres. Isto significa que é inevitável alguém existir como humano e não ter em seu ser vontades idílicas.

Entretanto, Milan Kundera não se propôs a fazer um tratado filosófico sobre a metafísica do homem-*kitsch* ou, como ele mesmo conceituou, *Kitschmensch*⁵. No entendimento do escritor tcheco, a filosofia trata abstratamente dos temas da existência humana, de modo que o romance pode pensar de forma autônoma, sem precisar ser filosofia, as questões acerca do sentido da vida e explaná-las através de egos experimentais⁶.

“Ego experimental” é um termo cunhado pelo próprio Kundera e que, superficialmente, significa “personagem”. “Ego experimental”, na concepção de Kundera, trata das possibilidades existenciais do ser-no-mundo⁷ vivido pela condição humana. O escritor não se identifica com obras literárias em que o “eu” do escritor esteja sendo revelado na obra. O ego de seus personagens é pensado por ele a partir de três elementos: experiência, observação e imaginação. O próprio Kundera, em seus ensaios, deixa claro que a sua grande busca é compreender a existência humana. Para ele, os romancistas modernos desde Miguel de Cervantes (1547 – 1616), passando por Gustave Flaubert (1821 – 1880), Franz Kafka (1883 – 1924) e Marcel Proust (1871 – 1922) discursaram acerca da condição humana, do ser humano, de modo que ele discorda do fenomenólogo Martin Heidegger (1889 – 1976), por exemplo, de que o Ocidente tenha se esquecido do ser⁸. A filosofia sim, afirma Kundera, esqueceu, mas a história do

⁴ O termo ontologia é originário da filosofia. Ontologia é um ramo da filosofia que lida com a natureza e a organização do ser. Esse termo foi introduzido por Aristóteles em *Metafísica*, IV, 1. No contexto da pesquisa em “ontologia”, filósofos tentam responder às questões “O que é um ser?” e “Quais são as características comuns de todos os seres?” (MAEDCHE, 2002)

⁵ “A necessidade *kitsch* do homem-*kitsch* (*Kitschmensch*): é a necessidade de se olhar no espelho da mentira embelezante e ali se reconhecer com comovida satisfação” (KUNDERA, 2016, p. 135).

⁶ “Cada romance, queira ou não, propõe uma resposta à pergunta: o que é a existência humana e onde reside sua poesia?” (KUNDERA, 2016, p. 160)

⁷ Heidegger caracteriza a existência por uma fórmula conhecida: *in-der-Welt-sein*, estar-no-mundo. “O homem não se relaciona com o mundo como um sujeito com o objeto, como o olho com o quadro; nem mesmo como um ator no cenário de um palco. O homem e o mundo estão ligados como o caramujo e sua concha: o mundo faz parte do homem, ele é sua dimensão e, à medida que o mundo muda, a existência (*in-der-Welt-sein*) muda também” (KUNDERA, 2016, p. 43).

⁸ Em sua obra *Ser e Tempo* (1926) Heidegger tem como principal objetivo fazer uma apresentação sobre a questão do ser, investigando seu sentido, procurando através da ontologia diferenciar *ser* e *ente*, e demonstrar o tempo como horizonte de compreensão do ser.

pensamento ocidental, defende Kundera, não se restringe aos filósofos. Pois a literatura contempla muitas reflexões sobre este ser ignorado pelos filósofos.

Sendo assim, quando Kundera afirma que sua busca romanesca, ao escrever ficção, é a de conhecer melhor a existência humana, não significa que ele esteja fazendo existencialismo⁹. Pelo contrário, em seu entendimento, a corrente filosófica existencialista foi precedida pela literatura, pois os romancistas já falavam há séculos sobre a existência humana.

Em *A Arte do Romance*, o autor aponta que há quatro tipos de romances: romance filosófico, romance histórico, romance psicológico e romance que pensa. Para esta tese, *A Insustentável Leveza do Ser* é um romance que pensa o *kitsch* como forma estética do idílio, de modo que a pergunta norteadora de minha pesquisa se centraliza na seguinte questão: como a forma estética do idílio, representada pelo *kitsch* em *A insustentável leveza do ser*, contribui para um lugar de pensamento acerca da ontologia do ser-no-mundo dos egos experimentais do romance? Como hipótese geral, a presente tese procura responder a essa pergunta, perpassando o lugar do romance enquanto um lugar de pensamento: o romance que pensa o acordo categórico com o ser e o *kitsch*.

Diante da complexidade dos romances kunderianos, a Epistemologia do Romance, formulada por Wilton Barroso (1954 – 2019) e apresentada no texto *Elementos para uma Epistemologia do Romance* (2003), apresenta 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 em uma racionalidade. Essa racionalidade, a nosso ver, aparece nos romances de Milan Kundera como um projeto estético pensado pelo próprio autor.

Na *PRIMEIRA PARTE – A ARTE DO ROMANCE* da presente tese, temos no *Capítulo I: Epistemologia do Romance* a apresentação desta abordagem teórica. 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: estética, hermenêutica e epistemologia. Portanto, a teoria da Epistemologia do Romance

⁹ O existencialismo é uma corrente filosófica fundada pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905 – 1980). Entretanto, Sartre atribui a paternidade do pensamento existencialista ao filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard (1813 – 1855). A obra *O Ser e o Nada* (1943), de Sartre, é um ensaio de ontologia fenomenológica acerca da angústia, liberdade, má-fé e projeto de vida.

compreende a necessidade de conhecer aquilo que está para além do *corpus* literário, mas que permitirá entender melhor o objeto de estudo. No caso desta tese, entender *A Insustentável Leveza do Ser*.

Com a Epistemologia do romance, Barroso propõe uma metodologia de análise do texto literário, denominada por ele de *serio ludere*, que ocorre a partir da decomposição da obra no intuito de conhecer quais os elementos estéticos estão implicados desde o início do processo de criação até a finalização de um romance ou conjunto de obra de um determinado autor. Este(s) elemento(s) é o que se perfaz como tema escolhido intencionalmente pelo escritor e que possibilita 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. O *serio ludere* é um método hermenêutico da Epistemologia do Romance. Pela Epistemologia do Romance podemos nos perguntar: “o que posso saber acerca de uma obra literária?”. Destarte, compreende-se que um texto ficcional proporciona conhecimento. Sendo assim, a arte é compreendida pelos epistemólogos do romance como espaço de pensamento racional.

Perante a obra *A Insustentável Leveza do Ser*, a primeira pergunta foi movimentada pelo *serio ludere*, que induziu ao gesto de leitor-pesquisador¹⁰: “o que posso aprender com esse romance?”. Para não correr o risco de responder de modo meramente subjetivo, nos ancoramos no entendimento epistemológico de que há, no romance, um eixo estético central. Para isto foi feita uma segunda pergunta: “quais os temas centrais do romance?”. Entende-se, por tema, os elementos estéticos que perpassam toda a narrativa.

Para responder a pergunta acima foi necessária a leitura de todos os romances do autor: *A Brincadeira* (1967), *A vida está em outro lugar* (1973), *A Valsa dos Adeuses* (1976), *O livro do riso e do esquecimento* (1978), *A Insustentável Leveza do Ser* (1983), *A Imortalidade* (1990), *A Lentidão* (1995), *A Identidade* (1997), *A Ignorância* (2000) e *A Festa da Insignificância* (2014). Ademais, dos seus quatro ensaios: *A Arte do Romance* (1986), *Os Testamentos Traídos* (1993), *A Cortina* (2005) e *Um Encontro* (2009). Tendo

¹⁰ “Leitor-pesquisador: sujeito que, enquanto estudioso do texto literário, articula o(s) conhecimento(s) presente(s) na obra literária no âmbito das reflexões da Epistemologia do Romance. Busca responder à pergunta kantiana “o que eu posso saber?”, empregada no objeto estético/literário. Sua técnica de interpretação baseia-se no *serio ludere*. O leitor-pesquisador assume a tarefa de decompor o texto literário a fim de nele encontrar seu fundamento epistemológico. Para tanto, desconfia sempre do que parece óbvio e natural, e afasta-se das possibilidades de fundir-se ao jogo do criador do objeto estético/literário” (BARROSO e LELIS, 2019, p. 115).

como base a teoria da Epistemologia do Romance e as reflexões teóricas de Milan Kundera acerca do seu próprio processo de escrita romanesca, foi possível constatar que há, em seu conjunto de obra, temas escolhidos de modo racional pelo próprio romancista. Sem uma noção de conjunto de obra, é salutar uma reflexão acerca das escolhas estéticas de Kundera como a reflexão sobre o *kitsch*, por exemplo. Desse modo, o objetivo da Primeira Parte desta tese foi o de entender a arquitetura literária de Milan Kundera.

Os textos ensaísticos de Kundera possibilitaram a tessitura de dois capítulos para a 1ª Parte: *Capítulo II: Descartes e Kundera* com o objetivo de compreender o conceito de ego moderno, e *Capítulo III: Sabedoria da Incerteza* com o objetivo de aproximar a compreensão de romance para Milan Kundera. Em ambos os capítulos, temos a concepção kunderiana acerca da História da Filosofia e da História do Romance Moderno. Nosso autor tcheco não poupa críticas aos filósofos e legitima a necessidade do reconhecimento do pensamento autônomo contido nas obras romanescas. Em seu entendimento, o romance é o espaço possível de pensamento e de sabedoria, sabedoria esta sem verdades absolutas uma vez que o romance que pensa é sempre questionador e nunca doutrinário. A sabedoria do romance está na sua capacidade polifônica, isto é, de permitir a convivência de diferentes perspectivas e de divergentes ideias num mesmo enredo.

A polifonia possibilita a heterogeneidade discursiva, mas provoca conflito. É, neste aspecto, que se insere o tema do idílio, pois em um mundo sem polifonia não haveria divergências de ideias. Pessoas que pensam homogeneamente não têm necessidade de desentendimento. O escritor Carlos Fuentes (1928 – 2012), em seu livro *A Geografia do Romance*, de 1993, apresenta um ensaio sobre o autor tcheco: *Milan Kundera: o idílio secreto*. Foi a leitura e as releituras deste texto que nos possibilitou o entendimento do idílio como tema central na obra de Kundera, compreendendo a ironia kunderiana em tratar o tema do idílio como utópico e de risco para as liberdades individuais tendo em vista que o idílio, ao ser implementado, torna-se totalitário — não necessariamente no sentido político.

Na *SEGUNDA PARTE – ACORDO CATEGÓRICO DO SER* apresenta-se, no *Capítulo IV: Idílio: A Negação dos Conflitos*, a origem etimológica do termo idílio e os seus desdobramentos literários e filosóficos ao longo da história. Milan Kundera compreende que Epicuro (341 – 270 a. C) foi um dos primeiros filósofos a se preocupar com a felicidade. Neste sentido, Kundera trata com humor e ironia a proposta ética epicurista. O objetivo deste capítulo foi o de apresentar o pensamento kunderiano acerca

do idílio como negação do(s) conflito(s). No *Capítulo V: Kitsch: Ocultação da Merda* temos a apresentação da origem da palavra *kitsch* e de sua inserção no debate da História da Arte. Em um primeiro momento, a palavra *kitsch* significa falseamento da beleza, cópia ou imitação. Entretanto, Kundera reelabora o termo de cunho estético para uma compreensão também ontológica. É, neste sentido, que o objetivo deste capítulo foi o de pensar o *kitsch* como negação da merda. No *Capítulo VI: “Teologia” Idílica do Ser Kitsch* temos a apresentação da relação estética entre idílio e *kitsch*. Em *A Insustentável Leveza do Ser*, o narrador deixa claro que tanto o idílio como o *kitsch* advêm do acordo categórico do ser. As pessoas que se julgam virtuosas, boas, harmônicas ou que buscam a serenidade e o equilíbrio existencial precisam realizar um acordo ontológico consigo mesmas. O imperativo categórico do acordo do ser é a crença teológica do bem supremo, de modo que todo o mal que coabita na condição humana precisa ser negado. Neste sentido, o idílio do acordo categórico do ser, ao ser estetizado, se torna *kitsch*. O *kitsch*, portanto, é um recurso estético da crença no idílio, pois o *kitsch* é a forma estética do idílio. O *kitsch* está para a estética assim como o idílio está para a existência. Através de diferentes acordos categóricos do ser é que podemos ter as mais variadas formas *kitsch* do idílio.

Nesse sentido, foi desenvolvida a *TERCEIRA PARTE – O KITSCH COMO FORMA ESTÉTICA DO IDÍLIO* em três capítulos: *Capítulo VII: O Insustentável Idílio da Existência*, *Capítulo VIII: A Insustentável Felicidade Humana* e *Capítulo IX: Cenários Idílicos com Estética Kitsch* com o objetivo de apresentar a análise literária do romance *A Insustentável Leveza do Ser* sob a perspectiva do *kitsch* como forma estética do idílio. Por meio do *serio ludere*, apresento a estética *kitsch* dos seguintes protagonistas: Tomas, Tereza, Sabina e Franz. O narrador de *A Insustentável Leveza do Ser* coloca-se neste romance como um observador de seus personagens, como um comentarista de seus atos. Essa técnica permite-lhe fazer digressões sobre problemas do relacionamento humano, principalmente sobre o desejo deles de serem felizes.

O tema do *kitsch* aparece inicialmente nas falas da personagem Sabina. Ela é artista plástica e projeta superar a estética dos comunistas da URSS. O enredo do romance passa-se nos 60 e 70 em Praga, Boêmia, Zurique e Genebra. Como pano de fundo da narrativa, os acontecimentos históricos envolvem a invasão da União Soviética na Tchecoslováquia. Entretanto, a obra não tem como foco a política. A própria protagonista afirma que seu inimigo não é o regime totalitário do stalinismo, mas sim o *kitsch*. Desse modo, o narrador conduz a obra para mostrar que os regimes políticos são apenas uma forma do acordo categórico do ser *kitsch*.

Kundera caracteriza o “idílio” como a idealização do melhor mundo possível. Em *A Insustentável Leveza do Ser* o conceito é abordado, também, como uma nostalgia do paraíso perdido. A narrativa cita a passagem bíblica do Gênesis em que narra o mito do mundo perfeito do Jardim do Éden. O acordo categórico do ser é sustentado na crença judaico-cristã deste lugar do sumo bem. O filho de Tomas, Simon, simboliza o ego experimental da fé idílica em Deus. No último tópico da terceira parte da tese, analisa-se o *Kitschmensch* cristão de Simon.

Sendo assim, a relevância da pesquisa está no fato de apresentar a multiplicidade hermenêutica do *kitsch* na obra *A Insustentável Leveza do Ser*. Há, ironicamente, polifonias idílicas que divergem entre os egos experimentais, ironia esta do próprio autor tcheco. Este é o diferencial entre o romance que pensa e a filosofia. Em um tratado filosófico, o que predomina é a seriedade e o peso dos conceitos. Contrariamente, na obra de Kundera, encontramos um pensamento coeso com intuito de ser cômico para com a tragédia humana.

Em uma leitura fenomenológica¹¹, o fenomenólogo poderá afirmar que o fenômeno do acordo categórico do ser é um modo existencial¹² da condição humana ou, ao menos, o sentido do ser dos egos experimentais da obra *A Insustentável Leveza do Ser*. Possivelmente seja esta a originalidade de Milan Kundera: apresentar, por meio da arte romanesca, uma novidade ontológica da condição humana confirmando, novamente, que a literatura antecede a filosofia no quesito temático da existência humana.

Conclui-se que o desejo de leveza para a vida humana é meramente idílico e que, após a morte, permanece o *kitsch* como condição estética para evitar o esquecimento dos falecidos. É, graças à beleza proporcionada pelo *kitsch*, que a condição humana tem a sensação de imortalidade. É esta falsa sensação que possibilita aos escritores e demais artistas o impulso estético criativo para com a busca pela eternidade do próprio ser. Desse

¹¹ Edmund Husserl (1859 – 1938) usou o termo “fenomenologia”, pela primeira vez, nas *Investigações Lógicas* (1901), em lugar da expressão “Psicologia Descritiva”, que usara até então. A consciência funda sentido como compreensão de algo que é (sentido do ser), através da intencionalidade, ou seja, através de sua orientação intencional para encher o vazio. Para Husserl, a fenomenologia é uma descrição da estrutura específica do fenômeno (fluxo imanente de vivências que constitui a consciência) e, como estrutura da consciência enquanto consciência, ou seja, como condição de possibilidade do conhecimento, o é na medida em que ela, enquanto consciência transcendental, constitui as significações e na medida em que conhecer é pura e simplesmente apreender (no plano empírico) ou constituir (no plano transcendental) os significados naturais e espirituais (ZILLES, 2007).

¹² Heidegger identifica, através de sua fenomenologia ontológica, traços fundamentais característicos do ser, aos quais denomina existenciais. O primeiro existencial é o ser-no-mundo (mundo no que se refere a “tudo”: círculo de conhecimentos, afetos, interesses, desejos, preocupações, etc.); ou seja, o ser está sempre em relação com algo ou com alguém.

modo, enquanto houver leitores de *A Insustentável Leveza do Ser*, haverá vida longa para Milan Kundera na memória dos vivos.

PRIMEIRA PARTE
A ARTE DO ROMANCE

Um romancista que fala da arte do romance não é um professor discorrendo de sua cátedra. Vamos imaginá-lo mais como um pintor que o recebe em seu ateliê, onde, de todos os lados, os quadros, encostados nas paredes, olham para você. Ele falará de si mesmo, mas ainda mais dos outros, dos romances que ama e que estão secretamente presentes na sua própria obra. Segundo seus critérios de valor, ele irá remodelar diante de você todo o passado da história do romance, e com isso fará que você descubra sua própria poética do romance, que não pertence senão a ele e naturalmente, portanto, se opõe à poética de outros escritores.

(Milan Kundera)

...encontro de minhas reflexões e de minhas lembranças; de meus velhos temas (existenciais e estéticos) e de meus velhos amores (Rabelais, Janáček, Fellini, Malaparte...)...

(Milan Kundera)

(...) um escritor incapaz de falar de seus livros não é um escritor completo.

(Milan Kundera)

CAPÍTULO I: EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE

A Epistemologia do Romance é uma proposta teórica que visa estudar, refletir e pesquisar, por meio da literatura, questões da condição humana. Compreende-se, portanto, que o “romancista não é nem historiador e nem profeta: ele é explorador da existência” (KUNDERA, 1988, p. 43). A proposta acadêmica de uma abordagem epistemológica na literatura teve seu início com o professor Wilton Barroso-Filho (1954 – 2019) a partir da publicação de seu artigo *Elementos para uma epistemologia do romance* (2003)¹³.

O fundamento epistemológico engendra-se através da pergunta kantiana “o que posso saber?” acerca de uma obra ficcional. A proposta da Epistemologia do Romance, corroborando com a citação acima de Kundera, é a de propor, ao leitor-pesquisador, o conhecimento da existência humana por meio de narrativas literárias ao mesmo tempo em que “a leitura do literário é um elemento de transformação para quem lê” (BARROSO, 2015, p. 31).

¹³ Em 2011, foi constituído oficialmente o grupo de estudo Epistemologia do Romance, na UnB. O site <http://epistemologiadoromance.blogspot.com/> disponibiliza artigos, monografias, dissertações e teses com os mais variados estudos literários sob a ótica epistemológica romanesca.

A proposta da Epistemologia do Romance fundamenta-se a partir dos elementos estéticos, hermenêuticos e epistemológicos de uma obra literária de modo que,

Interligando os componentes **estéticos**, **hermenêuticos** e **epistemológicos**, três importantes braços da Filosofia, as reflexões em torno da Epistemologia do Romance, que aqui se encaminham, passam pela compreensão de ser o romance literário um solo fecundo para se conhecer e refletir acerca da condição humana (BARROSO, W.; BARROSO, M., 2015, p. 2, grifos nossos).

Em conformidade com tal proposição, a pesquisa constitutiva desta tese toma como pressuposto teórico de que a Epistemologia do Romance é “pautada numa perspectiva que entende o texto artístico como criação que envolve sensibilidade e razão, amparado por discussões de cunho literário, histórico, filosófico-existencial-estético” (BARROSO, W., 2014, p. 8). O pesquisador Wilton Barros-Filho compreende o trabalho literário como um processo elaborado racionalmente, tendo em vista que a atividade estética da escrita é um trabalho realizado de modo pensado, ou seja, o escritor realiza escolhas estéticas conscientes acerca da composição do seu romance, poema ou conto.

Sobre a perspectiva de racionalidade no processo de criação do estético, Milan Kundera reforça o entendimento de Barroso-Filho. Ao analisar a obra de Fiódor Dostoievski (1821 – 1881), o autor tcheco destaca que: “(...) todos os romances de Dostoievski são baseados nos mesmos princípios de composição. (...) cada romance de Dostoievski tem a sua arquitetura inimitável” (KUNDERA, 2006, p. 143). Kundera observa que há, no escritor russo, uma originalidade própria que torna perceptível a constatação do estilo singular na obra de Dostoievski e, por isso, é inimitável. A atividade artística é esse trabalho árduo de criar o próprio estilo. Para Kundera, o estilo é o que torna artístico a composição de um romance: “Essa importância excepcional da composição é um dos signos genéticos da arte do romance” (KUNDERA, 2006, p. 142). Barroso, por sua vez, ampara-se em Kundera para esse lugar de reflexão. A partir das leituras de Denis Diderot acerca da enciclopédia, o fundador da Epistemologia do Romance nomeia este modo de “composição estética de invariância”, pois é aquilo que não varia dentro da obra do autor entendendo-se, por obra, o conjunto de textos literários publicados ao longo da vida de um escritor.

1.1 Epistemologia

A etimologia da palavra “epistemologia”, segundo Isidro Pereira (1984, p. 220 e p. 350), deriva do substantivo feminino grego *Epistémē* [ἐπιστήμη], que significa conhecimento, saber, aplicação mental, entendimento; e do termo *logos* [λόγος], que significa fundamento, estudo, atividade, razão de uma coisa, explicação, justificação, inteligência, discurso em oposição à *doxa* [δόξα]. *Logos* é a estrutura que fundamenta um argumento. Heráclito (535 – 475 a. C.) usou o termo para um princípio de ordem e conhecimento. *Logos* é a lógica por trás de um argumento.

Em Platão (428/7 – 348/7 a. C.), segundo Giovanni Reale (1987), tem-se a divisão do conhecimento como *episteme logiké* (as ciências puras ou formais), *episteme physiké* (as ciências da natureza) e *episteme ethiké* (as ciências do espírito). Além da tabela epistêmica de Platão, temos também a caracterização feita pelos estoicos acerca da Ética, Lógica e Física. No entendimento desta tradição helênica, a base de tudo é a física (Universo). O estoicismo é determinista ao expor a física, já que viver segundo a natureza é viver segundo o *Logos*, pois é o *Logos* que ordena todo o Universo. Razão Universal, de modo que viver que, de acordo com o *Logos*, é viver de acordo com a ética¹⁴.

Na modernidade é que a epistemologia se torna uma disciplina consolidada em forma de método. A principal referência epistemológica para a Epistemologia do Romance é Immanuel Kant (1724 – 1804). Segundo Kant, na *Crítica da Razão Pura*, de 1781, há uma diferença entre conhecer e pensar. No primeiro, podemos realizar ciência e no segundo, especular questões metafísicas¹⁵ como: quem é Deus? Ele existe? Somos

¹⁴ Aqui, não debateremos os detalhes do pensamento epistêmico na tradição filosófica da Grécia Antiga, pois não seria condizente com o tema delimitado da presente tese. Apenas deixaremos indicados alguns textos fundamentais para debates sobre o multifacetado tema, comentários e interpretações que figuram entre uma infinidade de outros trabalhos igualmente relevantes: (org.) INWOOD, Brad. *Os Estóicos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006; HADOT, Pierre. *Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

¹⁵ O ensaio do pesquisador Hans Reiner (1896 – 1991): *O surgimento e o significado original do nome Metafísica*, apresentado publicamente no ano de 1939 pelo próprio autor em uma conferência sobre o conceito da Metafísica na seção de Halle e Kassel da sociedade, Kant afirma que: “O conceito ‘Metafísica’ origina-se sabidamente da obra de Aristóteles que nos foi transmitida com esse nome. É também sabido que esse nome não ocorre nos textos do próprio Aristóteles que nos foram conservados. Ele antes designa a ciência da qual trata a sua assim chamada Metafísica como ‘Filosofia Primeira’ (Φιλοσοφία Πρῶτη), também como ‘Teologia’ (Τεολογία) ou pura e simplesmente como sabedoria (σοφία)” (REINER, 2005, p. 93). A metafísica, desde Aristóteles, é o estudo da essência do ser. Na tese de doutorado *Nietzsche e a Grande Política da Linguagem*, Viviane Mosé sintetiza sobre o assunto: “A metafísica de Aristóteles parte do estudo dos primeiros princípios e as causas primeiras de todas as coisas, investigando “o ser enquanto ser”. Dentre os diversos sentidos que a palavra ser adquire, ele privilegia um: o sentido de substância (*ousia*). A essência ou *ousia* é a realidade primeira e última de um ser, aquilo sem o qual um ser não poderia

imortais? Qual o fundamento do Universo? São perguntas que podemos pensar, mas não podemos conhecer as respostas epistemologicamente válidas. Para Kant, só é possível conhecimento do mundo fenomênico. Kant afirmou a existência de uma realidade externa (metafísico) e independente do sujeito, designando-a por as *coisas em si* ou *númenos* (*noumena*). Apesar de ser um realista metafísico¹⁶, negou a possibilidade de conhecer as *coisas em si*.

Há três perguntas fundamentais na filosofia de Kant: “todo interesse de minha razão (tanto o especulativo quanto o prático) concentra-se nas três seguintes perguntas: “1. Que posso saber? 2. Que devo fazer? 3. Que me é dado esperar?” (KANT, 1988, p. 833, grifos do autor). Na primeira, está a questão epistemológica acerca das condições de possibilidade do conhecimento. Na segunda pergunta, temos a reflexão moral e que foi desenvolvida na *Crítica da Razão Prática*, de 1788. Por fim, temos o tema da esperança que, segundo Kant, diz respeito às religiões.

Para Kant, a epistemologia é o conhecimento filosófico ou a fundamentação filosófica acerca das ciências. Uma ciência é um conjunto sistemático de axiomas, postulados e definições que determinam a natureza e propriedades do seu objeto, e demonstram a relação de causalidade que rege o objeto investigado. Portanto, epistemologia tem relação necessária com a atividade do pensamento científico. Por meio da atividade epistemológica, epistemólogos debatem entre si sobre a validade dos axiomas postulados pela comunidade científica, analisa as definições propostos pela ciência e outras possíveis variáveis.

Barroso-Filho, de modo kantiano, entende que há, na obra literária, possibilidades para a aquisição do conhecimento. Podemos, diante de uma obra literária, nos perguntar “*o que podemos saber?*” empregada no objeto romanesco. Para tanto, é necessário desconfiar sempre do que parece óbvio e natural. Nesta concepção, é preciso ler um romance não por entretenimento ou por mero juízo de gosto, mas como um leitor-pesquisador. Para Caixeta (2016),

A Epistemologia do Romance funciona a partir de um olhar atento, de leitor-pesquisador, que, como um arqueólogo do texto, procura por vestígios deixados pelo autor, que conduzem a formação da obra como

existir ou deixará de ser o que é. Ao contrário de seus antecessores, Aristóteles considera que as essências estão nas próprias coisas, e é possível conhece-las através do pensamento” (MOSÉ, 2018, p. 139).

¹⁶ “O realismo metafísico afirma que as coisas existem fora e independente da consciência ou do sujeito” (MORA, 1982; p. 346). O realismo é a “concepção segundo a qual o mundo externo existe por si mesmo, independentemente de que alguém o perceba ou pense nele” (BUNGE, 1986, p. 165).

um conjunto ligado por um **eixo estético**. Dessa forma, fica claro que, a investigação epistemológica no romance precisa de dois pressupostos básicos: um leitor atento, cuja leitura literária, além de sensível, precisa ser dialógica teoricamente; e a ideia de obra como conjunto de textos, pois, entende-se que, para se buscar elementos norteadores e que se repetem formando uma estética, é imprescindível que o autor estudado permita condições para se pensar em elementos, que só existirão quando se tem um olhar gestáltico do conjunto de obra (CAIXETA, 2016, p. 50, grifos nossos).

O conjunto de obra de um autor pode ser entendido como a totalidade de seus escritos, por pesquisar o eixo estético e, sobretudo, algumas das possibilidades de leitura do processo interno de produção de uma obra é um caminho investigativo que se presta a desvendar a pergunta kantiana que move a nossa busca investigativa sobre “o que posso saber?”. O eixo estético anuncia o conhecimento racional que é possível obter de uma obra literária, pois uma vez que o leitor-pesquisador apreende os elementos invariantes, aquilo que não muda numa obra de um romancista, está sendo apreendido o processo racional de escrita deste artista da palavra.

Compreendendo a obra literária como atividade racional, tem-se como objetivo pesquisar as regularidades formais, bem como as escolhas estéticas que fundamentam o texto literário e a invariância da obra de um autor específico. No caso da presente pesquisa, serão apresentados os elementos do *kitsch* e do idílio como algo que se repete em todo o romance *A Insustentável Leveza do Ser* e nas demais obras de Milan Kundera.

Percebemos, por meio da Epistemologia do Romance, a articulação do romancista com o movimento de um espaço e de um tempo que permite ao autor observar uma dada época por meio de seu objeto de criação, isto é, o modo como se dá a relação do escritor com sua contemporaneidade. Vale ressaltar a proposição, o modelo de análise, da Epistemologia do Romance:

Quero mostrar a eficácia das colocações epistemológicas para a teoria do romance; falo da genética do texto literário. Proponho uma epistemologia com sensibilidade histórica, tendo como objetivo declarado, comum à dimensão filosófica e histórica, esclarecer o processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de um romance ou de uma obra literária. Fazendo com que progressivamente, com o auxílio de aspectos sociológicos, antropológicos e culturais, fiquem esclarecidos e entendidos os procedimentos formais contidos na gênese da criação literária, seja do ponto de vista das condições genéticas, seja do ponto de vista da história da sua constituição (BARROSO, 2014, p. 290).

No texto *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário* (2015), de Wilton Barroso e Maria Veralice Barroso, há o pressuposto de que, na arte literária, existe a racionalidade como elemento primordial para a composição da obra. Este elemento é compreendido como condição de escolhas estéticas de um autor e que se torna temas invariantes ao longo de sua obra, pois são temas que se repetem em cada novo texto ficcional publicado. Logo, “no fazer literário de modo geral, há algo que não se modifica, que é perseguido pelo escritor e que é reconhecido pelo leitor” (BARROSO, W.; BARROSO, M., 2015, p. 9). Esta invariância, o(s) elemento(s) que não muda(m), perpassa toda a obra de um autor e resulta da escolha estética do escritor, podendo constituir-se no fundamento da obra.

[...] a existência de elementos comuns e invariáveis no conjunto da obra de cada autor, é outro fator para o qual as proposições teóricas acerca da Epistemologia do Romance denunciam seu interesse. Os estudos epistemológicos desenvolvidos no âmbito do romance literário se encaminham, então, no sentido de considerar que, o reconhecimento da obra de um autor, enquanto conjunto dar-se-á a partir do reconhecimento de regularidades formais, bem como de escolhas estéticas os quais, pela recorrência – pode ser um personagem, uma situação, uma construção formal do texto, a opção pelo narrador... –, passam a constituir-se em fundamentos da obra (BARROSO, W.; BARROSO, M., 2015, p. 10).

Para nós, enquanto pesquisadores da Epistemologia do Romance, interessa-nos observar e analisar o que perdura no tempo, o que dialoga com outras obras e o que se repete nas obras de um autor. Buscamos o elemento que perpassa mais de um de seus textos, um eixo temático que denominamos de “projeto estético” ou “racionalidade da obra” de quem trabalha com o texto de ficção, uma vez que esse eixo permite pensar questões do estético que abarcam o conflito humano, que promovem o conhecimento através da arte, e que permitem entender um pouco melhor a ciência que postula a sensibilidade e a criação através de uma forma.

A Epistemologia do Romance aponta para a necessidade de se repensar e reorientar a perspectiva epistemológica quando se trata de objetos resultantes da criação sensível. Lidar com o conjunto da obra observando, nele, as repetições ou “invariâncias” — algo colhido por Barroso Filho na Enciclopédia de Diderot¹⁷ —, buscar por meio de

¹⁷ É a partir da definição de poesia e literatura como atividades artísticas e racionais, apresentada nos manuais enciclopédicos do século XVIII por Denis Diderot que encontramos as condições para pensar em Filosofia e História da Literatura (BARROSO, M.; BARROSO, W., 2015, p. 9).

uma assunção hermenêutica uma decomposição da obra que lhe permita compreender seu funcionamento, bem como o jogo que a constitui. As questões podem levar ao entendimento das escolhas efetuadas pelo criador e, a partir disso, assumir como orientadora da análise a pergunta kantiana (2015): “*O que posso saber?*”. Na presente pesquisa, suscita-se a seguinte pergunta: o que podemos saber ao realizarmos a leitura, enquanto leitores-pesquisadores, do romance *A Insustentável Leveza do Ser?*

1.2 Estética

A *aisthesis* conduz a discussão principal do que dá sentido à filosofia da arte (ou a anterior sinalização de uma filosofia do belo). Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762), seguidor das ideias de Gottfried Leibniz (1646 – 1716), foi o primeiro filósofo da Modernidade a empregar esforços na compreensão de uma epistemologia que pudesse incluir processos estéticos, artísticos, do belo e da sensibilidade (PAULINO, 2019). Em sua obra *Estética – A Lógica da Arte e do Poema* (1735), trouxe ao panorama filosófico uma primeira investitura argumentativa sobre o termo *estética*, vinculando-o ao conhecimento sensorial e contrapondo-o à lógica como articulação do saber cognitivo. A obra, ainda que seja avaliada como incompleta, serviu de base fundante para a teoria sobre o juízo do gosto, desenvolvida por Immanuel Kant, pois Baumgarten vinculou a estética à apreensão do fenômeno da beleza que se apresenta a nós por mediação dos sentidos (PAULINO, 2019). Nestes termos, Baumgarten tece uma averiguação bastante elucidativa sobre o conhecimento filosófico mediado pelo estético e se torna, com sua obra, um dos primeiros pensadores a iniciar o debate sobre a relação entre o sensível e o epistêmico (ROLET, 1998). Tais considerações se fortalecem nas palavras de Caixeta ao apresentar o conceito de estética considerando os vieses da Epistemologia do Romance.

Estética: gr. *Aisthethiké*; fr. *Esthétique*: sentir, perceber (gr. *Aisthesis* = estesia, sensibilidade). “Ciência do conhecimento sensitivo”, conforme definição de Baumgarten (1993, p. 95); é considerada uma disciplina filosófica basilar para os estudos da Epistemologia do Romance. Suas principais acepções apontam-na como a filosofia do belo e da arte. Lalande (1993, p. 343) a descreve como “ciência que tem por objeto o juízo de apreciação”. Do ponto de vista da ER, entretanto, a Estética conduz aos primeiros passos de análise da obra literária – em consequência, de outras artes – considerando aspectos que vão desde o processo inicial de relação com a arte, como o efeito estético, às etapas de fruição, interpretação e construção de conhecimento por meio do

contato com questões provenientes da percepção sensível. Sua relevância para a teoria em questão, a qual se apresenta enquanto estudo crítico comparado e interdisciplinar, vale-se especialmente na necessidade desta em lidar com um esforço sensível e consciente acerca dos elementos que circundam o processo de subjetivação, apreciação e pesquisa de objetos de arte. Por meio de um gesto estético, a ER busca ampliar o olhar acerca daquilo que faz parte do objeto de criação estética, da sua gênese à recepção (CAIXETA, 2019, p. 77-78, grifos da autora).

As considerações conceituais de Caixeta referentes à Estética no âmbito da Epistemologia do Romance permitem dar continuidade às reflexões que aqui se pretende desenvolver. Pela perspectiva da Epistemologia do Romance, a estética possibilita o entendimento da relação entre forma e conteúdo presente numa obra literária. No nosso caso, *A Insustentável Leveza do Ser*. Por meio de um gesto estético é possível acessarmos os elementos tematizados no nosso *corpus* literário, de modo que o tema do idílio, presente na obra kunderiana, parece-nos ser estetizado pelo *kitsch*.

Segundo Baumgarten, pesquisar o belo, a arte e o sublime é a mais precípua finalidade da Estética. Em 1735, ano em que defendeu sua dissertação *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Baumgarten utilizou o termo para designar *uma ciência de como as coisas são conhecidas por meio dos sentidos*, e que anos depois, com a publicação de *Aesthetica*, recebeu a definição de ciência da cognição sensível (PAULINO, 2019).

Baumgarten (1993) conceitua “estética” como uma teoria do saber sensível, que ele próprio colocara em uma posição de inferioridade em relação ao conhecimento racional. Todavia, na nossa compreensão, isso não implica que a Estética seja uma área inferior de apreensão cognitiva do objeto, mas que o mundo das impressões particulares, em sua perspectiva, seja fundamentado pelo inteligível (KIVY, 2008). Por isso, ele descreve na sua obra *Estética* que a arte, lugar da sensibilidade por excelência, resulta de atividades intelectuais e sensitivas. Com essa postulação, a concepção subjetiva do belo ganha espaço, ou seja, diferentemente da ontologia clássica que apresenta o belo como propriedade objetiva e perfeita do ente, na postulação baumgartiana, o belo passou a ser visto como algo que resulta da obra do sujeito, deixando de ser apenas uma propriedade objetiva das coisas (PAULINO, 2019).

Em termos temporais bem mais próximos de nós, Gilles Deleuze (1925 – 1995), assim como Baumgarten, compreende a estética como uma atividade de saber sensível. Entretanto, não aborda a atividade do artista como algo intelectualmente inferior às outras

áreas de conhecimento. Ele caracteriza três formas de pensamento, todas elas com o seu poder criativo. São elas: filosofia, ciência e arte. A novidade interpretativa do pensador francês é a de que não há nenhuma hierarquia axiológica entre estes três tipos de pensamento tendo em vista a peculiaridade de cada um e a possibilidade de interdisciplinaridade entre eles. Deleuze afirma que a arte, neste caso específico a literatura, é o pensamento da sensibilidade (DELEUZE, 1992). A filosofia, diferentemente da arte, é caracterizada como pensamento de conceitos, e a ciência como pensamento da funcionalidade. Roberto Machado, tradutor e intérprete de Deleuze no Brasil, comenta sobre a perspectiva teórica de Deleuze, “criar, em todos esses domínios, é sempre ter uma ideia. Pensar é ter uma nova ideia” (MACHADO, 2009, p. 14). Por essa razão, defenderá Machado que o pensamento da filosofia “não se restringe à consideração do texto filosófico: fazer filosofia é muito mais do que repetir ou repensar os filósofos” (MACHADO, 2009, p. 11). É por isso, e não por acaso, que em nossa pesquisa há um diálogo entre obra literária e filosofia conduzido essencialmente pelo gesto filosófico daquele que intermedia o diálogo entre as áreas: o leitor-pesquisador. A perversidade e assunção do espírito de arqueólogo do leitor-pesquisador é relevante para que não se torne vítima do jogo estratégico promovido pelo autor, pois os elementos estéticos do *kitsch* e do idílio não aparecem na literatura de Kundera como conceitos filosóficos e sim enquanto temas estéticos — muitas vezes, ambíguos e difusos — personificados nos egos experimentais da obra.

Apesar de ser o romance nosso objeto de análise e observações, portanto, como afirmara Kundera, um espaço de experimentação dos temas e não de conceituações deles, na presente pesquisa, tomamos os termos *kitsch* e idílio enquanto conceitos, partindo do entendimento kunderiano — possível de ser captado dentro e fora do romance — sobre ambos os termos. Sendo assim, propõe-se realizar uma pesquisa de crítica literária com teor filosófico sob a ótica da Epistemologia do Romance.

No ensaio *A Cortina*, de 2005, Kundera salienta o aspecto racional (eixo/invariância): “a obra não é o conjunto do que um romancista escreveu: cartas, anotações, diários, artigos. A obra é a realização de um longo trabalho sobre um projeto estético”. (KUNDERA, 2006, p. 90). O escritor tcheco salienta a importância centrar-se nos escritos ficcionais do autor. Isto significa prezar pela autonomia do texto literário, pelo conjunto da obra ficcional de um autor, tendo o cuidado de não confundir com outros textos de teor pessoal do escritor, e que não colaborem para a compreensão do projeto estético deste artista da palavra. Assim, é a partir da própria literatura de um romancista, contista ou

poeta que poderemos tomar ciência da temática estética que perpassaria no conjunto de obra deste ou daquele autor.

Afonso de Castro, analisando a estética poética de Manoel de Barros (1916 – 2014), afirma:

[...] os grandes poetas, são poetas de um único e real poema que nunca é dito. Somente quando se encontrar este lugar, o único poema, é que a poesia poderá resplandecer. Isso se atinge a partir do texto, de sua fala, e não de outras explicações baseadas nas circunstâncias biográficas do autor. Em outras palavras, o poema é ontologicamente autônomo, não carece de explicações para que produza sentido (CASTRO, 1992, p. 89).

A revelação estética da poesia, segundo Castro, está no próprio texto, nos versos, nos poemas e não é preciso o crítico literário ou outro intérprete querer entender a poética do autor a partir de referências que remetam à vida pessoal do artista. Isto poderá ocasionar obscurecimento acerca do entendimento da própria estética da obra. Traduzindo: a estética de um texto poético — seja ele prosa ou poesia — está na própria forma literária, no modo como as palavras se articulam entre si para formar as frases com o seu devido sentido sutil e no caso do romance, o seu enredo narrativo.

Aqui, vale salientar que recorreremos aos textos ensaísticos de Milan Kundera, não no sentido de analisar os seus textos teóricos como um conjunto de obra, pois o eixo estético de sua literatura se apresenta como maior vigor em seus textos ficcionais. Estamos por aproximar-nos, mais ainda, do projeto estético do autor quando estudamos a sua obra ficcional. Por sua vez, vale salientar que há, nas reflexões ensaísticas de Kundera, algo sobre seu processo criativo. Ademias, nos seus ensaios há pistas suficientes de como existe na sua obra literária uma autonomia temática acerca do *kitsch* como forma estética do idílio.

No cânone literário, temos um exemplo de conjunto de obra que estabelece uma racionalidade literária por repetição, seja de personagens, seja de temas, que é a do escritor Hermann Broch (1886 – 1951) em a sua trilogia *Os Sonâmbulos* (1931), na qual o autor trata do tema niilista da degradação dos valores no período da Primeira Guerra Mundial. Conforme Kundera, “o que faz desses três romances uma só obra é uma mesma *situação*, a situação supra-individual do processo histórico que Broch chama de ‘degradação dos valores’” (KUNDERA, 2006, p. 64, grifos do autor). O próprio Broch

confirma a sua escolha estética acerca do tema da degradação dos valores em seu ensaio *Espírito e Espírito de Época*, de 1934¹⁸.

Na presente tese, veremos como os elementos estéticos do kitsch e do idílio são articulados em *A Insustentável Leveza do Ser*. Ambos são temas escolhidos racionalmente por Milan Kundera, ocupando uma centralidade estética no romance. No conjunto da obra kunderiana, estes temas já vinham sendo abordados em obras anteriores e continuaram sendo temas de publicações posteriores ao referido romance. Em *A Arte do Romance*, Kundera anuncia os temas principais presente na obra:

Ao escrever *A Insustentável Leveza do Ser* me dei conta de que o código desse ou daquele personagem é composto de algumas palavras-chave. Para Tereza: o corpo, a alma, a vertigem, a fraqueza, o *idílio*, o paraíso. Para Tomas: a leveza, o peso” (KUNDERA, 2016, p. 37, grifos nossos).

Compreendemos, conforme a assertiva do próprio Kundera, que os temas são escolhidos intencionalmente. As escolhas estéticas são subjetivas, mas, como afirma Barroso (2018), passam a ser objetivas assim que são feitas já que é a partir da coerência em sua construção que o romance terá o fundamento para o seu desenvolvimento. Em *A Arte do Romance*, de 1986, Milan Kundera comenta que o conjunto de sua obra literária realiza a meditação interrogativa acerca da condição humana, e afirma que *A Insustentável Leveza do Ser* compõe uma arquitetura literária em que, segundo ele, “o romance inteiro não é senão uma longa interrogação. A interrogação meditativa é a base sobre a qual todos os meus romances são construídos” (KUNDERA, 2016, p. 39). O próprio autor deixa claro que a personagem Tereza personifica a meditação acerca do idílio e que o tema do *kitsch* é também um tema central em sua vida literária, em suas palavras,

O *kitsch* é a negação da merda. Toda essa meditação sobre o *kitsch* tem uma importância totalmente capital para mim, existem por trás dela muitas reflexões, experiências, estudos, até paixão, mas o tom nunca é sério: é provocativo. Esse ensaio é impensável fora do romance; é o que

¹⁸ É importante ressaltar duas pesquisas realizadas pela perspectiva da Epistemologia do Romance acerca do eixo estético na obra de Broch. A dissertação *Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra Os Sonâmbulos, de Hermann Broch* (2006) e a tese *Entre a criação literária e o conhecimento: aproximações epistemológicas na obra de Hermann Broch e as três faces da degradação dos valores* (2014), ambos de autoria de Itamar Rodrigues Paulino e defendidas na UnB sob a orientação do professor doutor Wilton Barroso.

denomino um “ensaio especificamente romanesco” (KUNDERA, 2016, p. 86).

O tema do kitsch é tratado na literatura kunderiana de modo ensaístico. Mas podemos nos perguntar: o que faz que um discurso seja caracterizado como ensaio? No livro *A Alma e as Formas*, escrito por Georg Lukács (1885 – 1971) em 1911, destaca-se o fato de o ensaio ser irmão da literatura, pois ambos são autônomos frente aos discursos ditos científicos. Lukács concebe o ensaio como um discurso de com forma estética, “o ensaio é um gênero artístico, uma configuração própria e total de uma vida própria, completa. (...) ele se posiciona diante da vida com os mesmos gestos da obra de arte (LUKÁCS, 2016, p. 13). Também por meio de uma pergunta, Lukács apresenta resposta à pergunta: “Qual o sentido de escrever ensaio?” (LUKÁCS, 2016). É uma forma de arte, mas está no meio do caminho entre arte e ciência.

A alma e as Formas é uma coletânea de dez ensaios que analisa as formas literárias, dentre as quais a poesia lírica, a tragédia, o drama e o próprio ensaio, compreendidas por Lukács não de um ponto de vista meramente formal, mas sobretudo como expressões do vínculo entre a subjetividade e a objetividade. A forma literária é o que dá sentido e unidade à vida, retirando-a de sua empiricidade e configurando-a como uma totalidade significativa. O ensaio que abre a coletânea é a carta dirigida a Leo Popper, de título *Sobre a forma e a essência do ensaio*. Lukács defende, nessa carta, a tese do ensaio como obra de arte, desvelando a sua peculiaridade, qual seja, um escrito que se caracteriza como um registro crítico-teórico sobre uma determinada obra para examiná-la na sua conexão com a vida. Na medida em que trata de formas e não diretamente da vida, tem-se uma reconfiguração da relação originária vida e obra, que a esclarece e enfatiza de maneira que, ao tratar de formas, trata indiretamente da vida. É a ironia que Lukács identifica como atributo do ensaio. Para ele,

Embora sendo um texto teórico, o ensaio é uma criação artística e não ciência, uma vez que “na ciência, são os conteúdos que atuam sobre nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos” (LUKÁCS, 2015, p. 33).

Com isso, podemos destacar a abrangência da análise de Lukács que vincula a questão estética do ensaio à perspectiva de Kundera acerca do romance que pensa. Há, em ambos, aspectos que convergem e divergem, pois para Lukács uma vida filosófica é uma vida de ensaísta: questionamento permanente e incapacidade de falar de um tipo de

verdade. No entendimento de Lukács, a aspiração preenche inteiramente a vida, sendo o ensaio a única forma de filosofia possível. Ao passo que, para Kundera, o romancista não é necessariamente um filósofo, e que o fazer literário não se reduz a uma atividade filosófica tendo em vista que o autor destaca que há romances psicológicos, históricos e filosóficos, mas que o seu trabalho ficcional se caracteriza como romance que pensa. No *Capítulo III Sabedoria da Incerteza* veremos em detalhes o significado kunderiano de romance que pensa.

1.3 Hermenêutica

A hermenêutica, como processo de interpretação e compreensão de um texto, permite que se realcem o sentido e a amplitude da estética de Milan Kundera. A hermenêutica caracteriza-se como ciência da interpretação, segundo Martin Heidegger:

[...] a hermenêutica se formou em contato com a interpretação do livro dos livros, a Bíblia. Do espólio de manuscritos de Schleiermacher, editou-se um curso de 1838, que trazia o título *Hermenêutica e Crítica*, com referência especial ao Novo Testamento (HEIDEGGER, 2011, p. 79).

Historicamente ligada à interpretação bíblica, a hermenêutica apresenta-se, nos dias atuais, como um conjunto de princípios e procedimentos para o conhecimento não só bíblico, mas como processo e compreensão de qualquer obra. Interpretar não é chancelar uma verdade absoluta, mas é uma criação, um novo acontecimento na compreensão.

A teoria complexa da Epistemologia do Romance, de um modo geral, também carrega em seus estudos essa característica hermenêutica: um desinteresse em qualquer verdade absoluta na análise romanesca. Mas, diferentemente, recai o foco na possibilidade de resultados múltiplos, pois compreende, dentre outras coisas, que a hermenêutica da obra surge a partir da relação do sujeito leitor-pesquisador com o objeto romanesco.

Investigar as condições e os modos de leitura consistiu em uma preocupação da Epistemologia do Romance desde o esboço do estudo teórico. Os apontamentos para uma abordagem hermenêutica encontram-se já no texto de Barroso que funda esta teoria (2003). Sobre essa discussão, afirma:

Tradicionalmente **a relação Filosofia e Literatura se dão através da Hermenêutica**, que produz há muito tempo resultados interessantes a propósito da interpretação do texto literário. Isso é algo muito bem estabelecido e na minha formulação não está contida nenhuma contestação a essa fértil e saudável relação. [...] Proponho uma epistemologia com sensibilidade histórica, tendo como objetivo declarado, comum à dimensão filosófica e histórica, esclarecer o processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de um romance ou de uma obra literária. Fazendo com que progressivamente, com o auxílio de aspectos sociológicos, antropológicos e culturais, fiquem esclarecidos e entendidos os procedimentos formais contidos na gênese da criação literária, seja do ponto de vista das condições genéticas, seja do ponto de vista da história da sua constituição (BARROSO, 2016, p. 4, grifos nossos).

A assertiva de Barroso reforça a compreensão de que, a partir do autor, a vida dos personagens e um novo mundo são possíveis. Diante dessas diferentes abordagens discursivas, cabe então ao leitor-pesquisador relacioná-las e fundamentá-las.

Aqui, emprega-se a palavra hermenêutica entendida como arte, ou doutrina da arte, teoria da arte, da compreensão do discurso do outro, conforme Schleiermacher (1768 – 1834) na obra *Hermenêutica – A Arte e Técnica da Interpretação*, de 1829. A hermenêutica, como adjetivo, é entendida como *téchné* (τέχνη), palavra grega que remete à arte da interpretação, da explicação. Arte, aqui, refere-se ao saber produzir ou criar coisas (SCHLEIERMACHER, 1999). Outra palavra no contexto de Schleiermacher é a doutrina da arte. À medida que aprende, o artista adquire determinadas regras, leis, etcetera, para construir sua obra, como, por exemplo, o ceramista aprende técnicas para produzir suas obras. Isto é, para Schleiermacher, a hermenêutica é uma disciplina com finalidades práticas. Aristóteles (384 – 322 a. C) afirma que o homem que guarda as regras do que está produzindo, está na verdade passando da experiência para a ciência e a técnica. Ou seja, na percepção de Aristóteles, está construindo uma arte da compreensão, um raciocínio universal (REALE, 2012). As hermenêuticas especiais para Schleiermacher são de teor teológico e a filológico.

No entanto, o entendimento central de hermenêutica é a compreensão da fala do outro, arte do discurso de terceiros. Aqui entra a alteridade, o entendimento de outra pessoa, entender o discurso do outro, como se fosse um tipo de tradução (mesmo que seja na própria língua), isto é, uma interpretação das obras, como fazem os exegetas, os juristas, os críticos literários, etc. Essa interpretação de outros contextos, textos de outro mundo histórico, é o papel do hermeneuta. Hermenêutica é, pois, um conjunto de regras,

ou de tecnologias para a interpretação de um texto, de um discurso alheio: religioso, filosófico, jurídico ou literário (FERNANDES, 2011).

As artes irmãs da hermenêutica são a gramática (latina), a lógica (dialética) e a retórica (o *trivium* da Idade Média). Por conseguinte, a linguagem é muito importante para a hermenêutica dada a necessidade de construir uma interpretação, uma compreensão do que o outro escreve (FERNANDES, 2011). Outro aqui seria o texto e o seu mundo (contexto, pretexto etc.). Ler um texto é fazer perguntas ao texto e receber indagações do próprio texto. Interpretar um texto com os questionamentos que daí surgem, isso é hermenêutica: um processo dialógico entre o leitor e o texto. Não é simplesmente pretender que entendeu o que foi lido, sem a necessária alteridade.

Enfim, a hermenêutica é, em resumo, normativa e prática, um método para todas as ciências humanas no século XIX. Entendido que essas ciências, têm, cada qual, seu próprio método interpretativo, têm uma hermenêutica própria.

É a partir desse contexto, posto por Schleiermacher, que se pode compreender Wilhem Dilthey (1833 – 1911). Dilthey dividiu em três campos o seu trabalho: 1) teoria das ciências do espírito (ou ciências humanas, como se conhece hoje); 2) história das ciências do homem, da sociedade e do Estado; 3) psicologia que expõe todo o fato homem. Essas articulações estão sempre juntas, são estruturais, sempre o todo como ponto de vista do resto.

Em *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*, 1911, de Wilhem Dilthey, constatamos “uma tentativa divergente de conhecer a essência das ciências humanas e de delimitá-las diante das ciências naturais” (Dilthey, 2010, p. 19). Em sua concepção, o espírito das ciências humanas é a linguagem da compreensão, dada por meio da interpretação (hermenêutica) de algum fenômeno vivencial. Ao passo que, nas ciências naturais, se explicam os fenômenos físicos, de seus objetos de pesquisa, por meio de descrições:

Aquilo que fomos um dia e o modo como nos desenvolvemos e nos tornamos aquilo que somos são experimentados a partir da maneira como agimos, de que planos de vida outrora concebemos, da forma como desempenhamos uma profissão, de velhas cartas desaparecidas e de juízos sobre nós que foram enunciados há muito tempo. Em suma, é pelo processo da compreensão que a vida é esclarecida a si mesma em suas profundezas e, todavia, só compreendemos a nós mesmos e aos outros na medida em que inscrevemos nossa vida vivenciada em todo tipo de expressão de uma vida própria e alheia. Desse modo, a conexão entre vivência, expressão e compreensão mostra-se por toda parte como o próprio procedimento, por meio do qual a humanidade existe para nós

como objeto das ciências humanas. As ciências humanas estão fundadas, pois, nessa conexão entre vida, expressão e compreensão (DILTHEY, 2010, p. 29).

O trabalho filosófico de Dilthey foi abordar as ciências humanas como a ciência, propriamente dita, do espírito, tendo em vista a diferenciação que o autor faz, observando as ciências naturais como o estudo do fato físico.

Edmund Husserl (1859 – 1938), em seu artigo *A crise da humanidade europeia e a filosofia*, salienta a contribuição da hermenêutica como ciência que estuda a condição humana:

[...] no nosso tempo, se anuncia a necessidade candente de uma compreensão do espírito, e a obscuridade da relação metódica e substantiva entre as Ciências da Natureza e as Ciências do Espírito tornou-se quase insuportável. Dilthey, um dos maiores cientistas do espírito, pôs toda a energia da sua vida na clarificação da relação entre Natureza e Espírito (HUSSERL, 2010, p. 47).

A ciência do espírito, segundo Dilthey, trata-se de uma investigação e interpretação do que está oculto. Interpretar é buscar incessantemente pelo sentido. Hermenêutica é a arte de expor o sentido que a expressão dá a compreender. A palavra *hermeneia*, expressão que anuncia alguma coisa, significa: *dar a compreender*.

O crítico literário Afonso de Castro, na obra *A Poética de Manoel de Barros*, de 1992, afirma: “Hermenêutica vem originariamente dos termos *hermeneuein* e *hermeneia*, interpretar e interpretação, ambas palavras relacionadas ao deus Hermes, que transmite e interpreta o que os homens não podem compreender” (CASTRO, 1992, p. 82). E, para Heidegger (1889 – 1976), o requisito para interpretar precisa perpassar pela compreensão da linguagem. Este seria, na perspectiva heideggeriana, um dos problemas centrais da hermenêutica.

A partir daqui a hermenêutica extrapola os limites da arte e da técnica. Agora é a vida interpretando-se a partir dela mesma. A vida nunca é objeto para Heidegger, nunca é analisada objetivamente. Por esse motivo, toda tentativa de compreender a vida já é um movimento da própria vida, traz a vida para uma compreensão filosófica. O fundamento hermenêutico será a própria vida. O horizonte da própria vida. Vida no sentido vivido, agida pelo homem.

Isso foi fundamental para a hermenêutica e para a fenomenologia de Heidegger, conforme o autor aponta em *Ser e Tempo*, publicado originalmente em 1926:

A fenomenologia é a ciência do ser dos entes – é ontologia. [...] Da própria investigação resulta que o sentido metódico da descrição fenomenológica é interpretação. [...] Fenomenologia do *Dasein*¹⁹ é hermenêutica no sentido da palavra em que se designa o ofício de interpretar (HEIDEGGER, 1988, p. 68, grifos do autor).

A ontologia deve, enquanto fenomenologia do ser, tornar-se numa hermenêutica da existência (PALMER, 1969): “A hermenêutica é a ontologia e a fenomenologia da compreensão, e esta é o modo que o *Dasein* tem de estar no mundo” (CASTRO, 1992, p. 96). A linguagem possibilita a experiência humana do mundo. Para Heidegger, a hermenêutica é a possibilidade do *Dasein* de interpretar-se, interpretar a própria vida, dar sentido e significado à historicidade das experiências vivenciadas.

A obra de Gadamer (1900 – 2002) *Verdade e Método*, que é a principal obra de hermenêutica, apresenta reflexões acerca da verdade no campo da experiência estética da arte. O objeto de arte e, no nosso caso, o romance, é colocado na discussão gadameriana sobre os tipos de verdades presentes nas ciências humanas e as verdades específicas da arte e da História. A verdade do romance não se apresenta como a verdade referencial pretendida pelas ciências: há, como afirma Iser (1996), uma relação dinâmica e complexa, um jogo entre o texto, o leitor e o autor, em que as verdades são construídas e reconstruídas no ato de leitura:

[...] quando se depara com uma obra de arte, descortina-se um mundo, e o que se constata é que conhecer uma obra de arte não se reduz a uma percepção sensível, mas ocorre um acontecimento, pois alargam-se os horizontes do nosso próprio mundo e da nossa autocompreensão, inserindo-se assim em nosso horizonte (CASTRO, 1992, p. 91).

Nesse caso, o leitor-pesquisador posiciona-se diante do texto literário ciente do jogo em que está inserido, mas um jogo sério, pois “o jogar possui uma referência própria para com o que é sério” (GADAMER, 2008, p.154). Para o filósofo, o conceito de jogo inscreve-se na experiência artística.

¹⁹ Para Heidegger, a descrição fundamental do ser humano é como ser-no-mundo, ou seja, não há dualismo, polaridade ou oposição entre homem e mundo: ser-homem é indissociável do mundo. O trabalho de Heidegger mostra que o ser-no-mundo é a condição primeira para o entendimento do ser do homem. As vicissitudes do ser-no-mundo são anteriores às elaborações teóricas quanto a um ponto de partida ou uma característica definidora que norteie um percurso compreensivo. Já há uma determinação insuperável que, todavia, tende a se manter velada no cotidiano, a existência como ser-no-mundo. É neste nível que Heidegger descreve o modo de ser humano, o *Dasein*. Para identificar o modo de ser humano, Heidegger emprega o termo *Dasein*. Literalmente, *Dasein* significa ser-aí (GIACOIA, 2013).

Ele [Gadamer] compara a obra de arte a um jogo, como modo de ser que se apresenta e que ocupa o seu lugar. Nós somos envolvidos na apresentação do jogo, como que encantados pelo mundo do jogo que se representa. Assim é a obra de arte que, como o jogo, ao envolver, cria seu horizonte, revela-se. Na obra de arte, o revelado é a verdade do ser enquanto evento. Como o jogo possui sua natureza e poder de envolver o jogar, a obra de arte perdura e age. Assim, ao tornar-se experiência, transforma quem a experimenta (CASTRO, 1992, p. 91).

Uma experiência hermenêutica, segundo Gadamer, sucede no encontro de um texto e o horizonte daquele que o interpreta, sob o meio comum em que eles podem encontrar-se, a linguagem.

Há, nas obras de arte, um modo de ser próprio que, por consistirem em uma experiência, transformam o sujeito que as experimenta. A noção de jogo esboçada por Gadamer (2012), influenciada por Johan Huizinga (1872-1944)²⁰, contribui para o pensamento da Epistemologia do Romance, enquanto teoria, por considerar, especialmente, o papel do jogador no jogo interpretativo. A partir da noção de jogo gadameriano, foi criado por Barroso o método hermenêutico, cunhado por ele como *serio ludere*.

1.3.1 *Serio ludere*: método hermenêutico

Itamar Paulino, no artigo *O método serio ludere entre criações literárias e conhecimentos* (2018), destaca que o paradigma do conhecimento como “construção do conhecimento como possibilidade de apreensão da realidade” está fragilizado em sua fundamentação epistemológica tendo em vista a crítica epistemológica realizada pelo G. Canguilhem, e que Paulino cita “toda realidade para nós é uma realidade inventada por nós” (PAULINO, 2018, p. 36). Mais do que se preocupar com a verdade do texto, como se fosse uma representação dos fatos sociais, o importante é estabelecer um contrato tácito de entrar na imaginação da narrativa e extrair uma racionalidade daquilo que é exposto. Poderíamos ressaltar, parafraseando Michel Foucault (1926 – 1984), que o poder romanesco está na produção de criar discursos, tornando-se uma força suficiente de transformar subjetividades. O texto por si mesmo não precisa ser verdadeiro para ter valor

²⁰ Segundo Huizinga, o jogo encontra-se na gênese do pensamento, na busca pela autodescoberta, na possibilidade de experimentar, no ato criacional e na condição que ele dá para ocorrer transformações no mundo. Por isso, o jogo existencial tem sua dinâmica relacionada ao jogo da experiência da arte. Neste caso, a primeira ideia de jogo no contexto experimental da arte é uma negação, ou seja, o *ludere* não diz respeito ao comportamento ou estado de ânimo daquele que cria e desfruta.

de conhecimento, mas é necessário ter em sua composição uma racionalidade capaz de interferir nos paradigmas mentais dos leitores sobre o que significa a condição humana e assim possibilitar autognose para a recepção.

Para isto, nos valem do método *serio ludere*, caminho interpretativo da Epistemologia do Romance. Compreendendo que após termos superado a necessidade do gozo ou deleite estético, próprio do juízo de gosto, e avançando o jogo do efeito e da fruição estética, adentramos em uma possibilidade interpretativa que coloca o leitor em uma postura perversa diante da obra romanesca, tendo como foco a decomposição do texto literário, focando na condição de apreender os mais diversos significados possibilitados pela própria narrativa.

[...] a epistemologia do romance tem como tarefa especular a gênese literária de uma obra, investigando questões para além do que o próprio texto apresenta em si. A atividade epistemológica processa-se como um *serio ludere*, expressão cunhada por Wilton Barroso (2003) para definir a atividade filosófica da busca de regularidades, procedimentos formais e possibilidades epistêmicas na internalidade de uma obra romanesca a fim de encontrar na sua forma sobre o papel do narrador, sua relação com os personagens, e as intenções do autor transmitidas por meio do narrador (PAULINO, 2018, p. 38).

Sabemos que a busca filosófica pelas regularidades numa obra, realizada pelo epistemólogo do romance, é uma atividade de apreender as escolhas estéticas do autor que se apresenta como temas e tornam seu trabalho artístico um rol de elementos estáveis.

No caso da epistemologia do romance, o *serio ludere* é um tipo de método de decomposição textual adotado pelo leitor para brincar seriamente no jogo textual que o autor desenvolveu em torno de algum foco temático implícito ou não na obra, procurando encontrar eixos ou eixos que norteiam epistemologicamente a obra (PAULINO, 2018, p. 43).

Essa estabilidade temática é o que compreendemos como invariância da obra literária. Nesta pesquisa, veremos como o *kitsch* é uma forma estética do idílio presente na obra de Milan Kundera. Ou seja, uma escolha estética consciente do autor e que aparece como nuance invariável em seu romance *A Insustentável Leveza do Ser*, pois numa leitura meramente de juízo de gosto ficaria difícil para o leitor perceber tais desdobramentos regulares do autor. Acerca do jogo hermenêutico, Afonso de Castro afirma:

Todo tema tem seu texto que, ao ser compreendido, apresenta-se como resposta a uma questão previamente considerada. O texto, ao afirmar algo, é a resposta que o seu tema lhe impõe. O tema, porém, não está naquilo que é dito, pressupõe o não-dito. O significado do texto terá a amplitude do horizonte interrogativo de quem o criou. Dessa forma, interpretar um texto é realizar a dialética da pergunta/resposta, de fusão dos horizontes de interpretante e interpretado (CASTRO, 1992, p. 94).

Numa perspectiva epistemológica literária, torna-se cuidadosa a interpretação de modo que, assim, melhor se constata os fundamentos estéticos apresentados pelo jogo narrativo do escritor. Compreendendo a autonomia do texto literário, salientamos que o método do *serio ludere* possibilita-nos a leitura sistemática do texto:

O *Serio ludere* é um método adotado pela epistemologia do romance com a finalidade de apreender conhecimentos válidos a partir da leitura sistemática de uma obra romanesca, sendo transliterado como um jogo estético, uma brincadeira séria (PAULINO, 2018, p. 38-39).

O reconhecimento de que a atividade tanto da escrita, como da leitura pressupõem atenção racional e, por isso, a necessidade epistêmica crítica de análise textual, não faz por ignorar o reconhecimento da brincadeira que é o jogo artístico dos enredos romanescos. Ambas atividades: escrever e ler, corroboram para uma dinâmica que exige criatividade. Em um polo há aquele que escreve signos, no outro o que decifra os sentidos desses signos escritos. Com isso, torna-se inevitável o jogo interpretativo, pois temos, de um lado, aquele que transmite uma mensagem, e, do outro, a recepção que busca a compreensão daquilo que é narrado.

Nessa relação de comunicação, há um contrato tácito sério de interação; seriedade esta que compromete ambos os lados dessa brincadeira de entender e ser entendido. Do contrário, não assumindo o compromisso do *serio ludere*, ocorre a negação do jogo interpretativo e a interação fica impedida. Como afirma Paulino: “quem não leva a sério o jogo, é um *desmancha-prazeres*” (2018, p. 40). Este caráter de jogo é o que consta em toda a atividade humana. A todo o momento, seja de qualquer instância criada culturalmente, estamos por inventar regras de interação com os outros e isto é o que fornece sentido de verdade ou de realidade para a segurança ontológica de nossas vidas. Comprometemo-nos seriamente com aquilo que inventamos. Na arte, a dinâmica, mesmo sendo conscientemente ficcional, não é necessariamente diferente. Por isso, como epistemólogos do romance, analisamos, na literatura, aquilo que há de mais fundamental em nossa condição de ser humano.

CAPÍTULO II: DESCARTES E KUNDERA

Georg Lukács, em sua obra *Teoria do Romance* (1962), destaca que a estrutura romanesca se constitui como uma complexidade problemática, pois o gênero romanesco se consolida no período da Modernidade. Como consequência, o ser humano torna-se um sujeito e isso gera um abismo entre indivíduo e sociedade. Na perspectiva de Thomas Piketty (1971 –), nos estudos sobre política econômica, é salientada a importância da literatura como leitura de uma dada época e cultura.

O cinema e a literatura, em particular os romances do século XIX, trazem informações extremamente precisas sobre os padrões de vida e níveis de fortuna dos diferentes grupos sociais e revelam a estrutura profunda da desigualdade social, o modo como a disparidade se justifica e influencia a vida de cada um. Os romances de Jane Austen e de Honoré de Balzac nos oferecem um retrato impressionante da distribuição da riqueza no Reino Unido e na França nos anos 1790-1830. Os dois escritores possuíam um conhecimento íntimo da hierarquia da riqueza em suas sociedades. Eles compreendiam os contornos ocultos da riqueza [...]. Austen, Balzac e outros escritores da época desnudaram os meandros da desigualdade com um poder evocativo e uma verossimilhança que nenhuma análise teórica ou estatística seria capaz de alcançar (PIKETTY, 2014, p. 10).

Partindo do mesmo pressuposto de Piketty em avaliar a importância da literatura como condição hermenêutica de compreender o drama do sujeito moderno, “os tempos modernos fizeram do homem, do indivíduo, de um ego pensante, o fundamento de tudo. Dessa nova concepção do mundo resulta também a nova concepção da obra de arte. Esta se torna a expressão original de um indivíduo único” (KUNDERA, 2017, p. 281). A posição teórica de Kundera, semelhante à do crítico-literário Georg Lukács, foi a de postular que o romance moderno nasce com François Rabelais (1494 – 1553) e se consolida com Miguel de Cervantes (1547 – 1616), inaugurando a celebração do indivíduo. Mas a Modernidade tem o indivíduo, também, expresso na característica de *ego racional* cartesiano. Entretanto, para Kundera, em sua concepção literária, o mais impactante foi a constituição estética do *ego imaginário* quixotesco. Ego racional e ego imaginário são dois paradigmas acerca da condição humana no início da Idade Moderna.

2.1 *Cogito, ergo sum*

No medievo, o que tínhamos como verdade era a fundamentação metafísica da moral cristã, mas com o fim da Idade Média e início da Idade Moderna, concebe-se a ideia de sujeito. Inaugura na história do ocidente o antropocentrismo: o ser humano como referência central na reflexão artística, filosófica, política e científica. A configuração da sociedade moderna como cultura antropocêntrica, marcada por seres de individualidade racional, teve como início o Renascimento, a Revolução Científica e os discursos cartesianos (HARARI, 2017).

A experiência científica ocupa aqui posição especial. Aquilo que, por meio do método científico, pode ser considerado como uma experiência segura é caracterizado pelo fato de ser basicamente independente de qualquer situação da ação e de qualquer integração em um contexto da ação. Ao mesmo tempo, essa “objetividade” significa que ela pode servir a qualquer contexto possível da ação. Foi exatamente isso que, de uma maneira específica, encontrou expressão na ciência moderna e remodelou amplamente o perfil da terra em um mundo humano artificial. A experiência elaborada nas ciências tem, agora, não apenas a preferência de ser passível de comprovação e acessível a qualquer um: com base no seu procedimento metodológico, ela também reivindica ser o único modo seguro de “ser-o-saber”, através do qual qualquer experiência seja, primeiramente, legitimada. Aquilo que, da maneira descrita, sobre o saber da humanidade é reunido à experiência prática e à tradição fora da “ciência” não apenas deve ser submetido à comprovação pela ciência, mas, se for aprovado, ele mesmo pertencerá ao campo de análise da ciência. Em princípio, não há nada que, desse modo, não esteja subordinado à competência da ciência.

Pois a ciência não é mais a essência do saber sobre o mundo e o ser humano, como havia sido elaborado e articulado, na forma comunicativa da linguagem, pela filosofia grega, seja ela como filosofia natural ou como filosofia prática. O fundamento da ciência moderna é, em um certo sentido totalmente novo, a experiência, já que, com a ideia do método unitário do conhecimento, como formulou, por exemplo, Descartes em suas “Regras”, o ideal da certeza torna-se critério de todo o conhecimento. Como experiência é válido somente aquilo que é controlável (GADAMER, 2006, p. 13).

Segundo Gadamer, com René Descartes há uma quebra de paradigma na filosofia e na ciência. Isso ocorre porque o saber cartesiano rompe com a necessidade interpretativa

acerca do mundo e da existência humana e passa ser um dispositivo metodológico que valida como conhecimento os saberes com capacidade de ter controle sob os objetos de estudo.

Discurso do Método é publicado em 1637. Em 1641, René Descartes (1596 – 1650) publica *Meditações* e, em 1644, *Os Princípios da Filosofia*, dedicado à princesa Isabel, filha do eleitor do Palatinado. Em 1649, escreve para a princesa um tratado sobre as paixões da alma. Naquele ano, a rainha Cristina da Suécia interessa-se pela obra de Descartes e lhe convida a ir para Estocolmo. Essa soberana escandinava possuía um caráter verdadeiramente renascentista. Obstinada e vigorosa, insistiu em que Descartes lhe ensinasse filosofia às cinco da manhã. O dever nada filosófico de levantar-se em plena madrugada, no inverno sueco, era mais do que Descartes podia suportar. Adoeceu e morreu em fevereiro de 1650.

Basicamente, o método de Descartes é o resultado do seu interesse pela matemática. No campo da geometria, ele já demonstrara como esta podia levar a consequências de longo alcance, pois, com o método analítico, era possível descrever as propriedades de famílias inteiras de curvas por meio de simples equações. Descartes acreditava que o método, que fora tão bem-sucedido no campo da matemática, poderia ser estendido a outros campos, possibilitando que o investigador alcançasse o mesmo tipo de certeza que obtinha na matemática. A obra *Discurso do Método* tem por objetivo mostrar quais são os preceitos que devemos seguir para fazer bom uso do nosso equipamento racional. Quanto à razão propriamente dita, afirma-se que todos os homens são iguais nesse aspecto. “O bom senso é a coisa mais bem distribuída no mundo” (DESCARTES, 2002, p. 75). Diferimos apenas porque uns a utilizam melhor do que outros. Descartes inicia o texto afirmando que o bom senso, ou razão, é coisa distribuída em todos os homens de forma igualitária. Mediante essa característica humana, nos deparamos com a sua própria essência, possibilitando averiguar quão o homem é diferente dos demais seres animados.

[...] o que se chama propriamente de bom senso ou razão, é naturalmente igual em todos os homens; e portanto, que a diversidade de nossas opiniões não provém do fato de que alguns sejam mais razoáveis do que outros, mas antes do simples fato de que conduzimos nossos pensamentos por caminhos diversos e não levamos em consideração as mesmas coisas. Por que não basta ter bom espírito, o principal é aplicá-lo bem (DESCARTES, 2002, p. 76).

O importante na filosofia cartesiana é, sobretudo, o método da dúvida crítica. Como procedimento, conduz a um ceticismo universal, como aconteceu mais tarde com Hume. No entanto, Descartes salva-se da conclusão cética por suas ideias claras e distintas, que ele encontra na sua própria atividade mental. Seu conflito com o ceticismo advém pelo fato de que os textos do ceticismo antigo haviam sido redescobertos no século XVI e utilizados como argumentos fideístas para a justificação da existência de Deus, ou seja, a visão de que a fé é a base correta para a crença religiosa. Para os defensores da fé, os textos dos cétricos foram úteis para a fundamentação metafísica da própria crença, uma vez que para o ceticismo pirrônico²¹ há a afirmação de que estamos impossibilitados de adentrar em alguma verdade e realidade a partir da razão de nosso intelecto. Descartes, porém, refuta o ceticismo na tentativa de instaurar o fundamento da razão como instância sólida para qualquer verdade.

Em suas *Meditações sobre Filosofia Primeira*, Descartes procurou enfrentar os argumentos pirrônicos e mostrar que nós temos conhecimento do mundo exterior. Na *Primeira Meditação*, ele tenta dar ao ceticismo o mérito devido formulando o que considera dar ao ceticismo o mérito devido formulando o que considera os argumentos cétricos mais fortes de todos. Ele vai mais longe que Sexto Empírico, mostrando que até mesmo nossas crenças a respeito de objetos ostensivamente evidentes são vulneráveis a dúvida. Procura formular o ceticismo em sua versão mais forte, mais radical, para que sua tentativa não deixe nenhuma plataforma sobre a qual o cético possa manter (LANDESMAN, 2002, p. 115).

²¹ A filosofia cética nasceu na Antiguidade. Foi quase totalmente esquecida na Idade Média e revivida com força total na modernidade. Na Grécia, o ceticismo teve três grandes momentos distintos: o seu nascimento com Pirro de Élis (360 – 270 a. C.) e seu discípulo Timon (320 – 230 a. C.), o probabilismo da Média e da Nova Academia com Arcesilau (316 – 241 a. C.) e Carnéades (214 – 129 a. C.), o ceticismo dialético com Enesidemo (80 – 10 a. C.) e Agripa (63 – 12 a. C.), mas não podemos esquecer da importância de Sexto Empírico (160 d.C. – 200 d. C). Desde a sua aceitação inicial, o ceticismo foi concebido como a filosofia que problematizou o conhecimento. De acordo com Charles Landesman, o ceticismo é uma habilidade ou uma atitude mental, que opõe aparências (percepções dos sentidos) a juízos. O pirronismo levanta dúvidas sobre a adequação e a confiança dos métodos prevalentes de fixar crenças e quanto a termos alguma justificação ou base para acreditar no que acreditamos. Questiona também se nossos conceitos básicos se aplicam às coisas tais como elas são. Embora as escolas cétricas da Grécia antiga tenham produzido um grande volume de escritos, poucos textos sobreviveram. O que sabemos do ceticismo antigo está contido nas compilações de Sexto Empírico, Cícero (106 – 43 a. C) e Diógenes Laércio (180 d.C. – 240 d.C.), assim como nos escritos de seus oponentes, como Santo Agostinho (na Idade Média) e Descartes (Modernidade). “Os escritos de Sexto Empírico apareceram pela primeira vez numa tradução latina em meados do século XVI e foram esses textos que mais contribuíram para o surgimento do pensamento cético nos primórdios da filosofia moderna, em especial nos escritos de Montaigne (1533 – 1592), Descartes (1596 – 1650) e Bayle (1647 – 1706)” (LANDESMAN, 2002, p. 22-23).

“*Cogito ergo sum*” é o significado da conclusão lógica que Descartes encontrou para destruir os argumentos céticos advindos da tradição pirrônica. O pensamento cartesiano se inicia, metodologicamente, como postura filosófica cética; ou seja, Descartes inicia sua meditação acerca da possibilidade do conhecimento da verdade realizando a postura da dúvida metódica. Ele duvidou de tudo, inclusive do próprio momento em que filosofava: “Suponhamos, pois, agora, que estamos adormecidos e que todas essas particularidades, a saber, que abrimos os olhos, que mexemos a cabeça, que estendemos as mãos, e coisas semelhantes, não passam de ilusões” (DESCARTES, 1988, p. 18), acreditando que naquele momento em que escrevia suas reflexões poderia estar na verdade dormindo e sonhando com tal feito, e que aquele instante não passava de uma imagem ilusória de sua vida onírica. Duvidou também dos sentidos da própria percepção, daquilo que nos é mais evidente a partir do aparato dos cinco sentidos, pois constatara a existência de pessoas com membros amputados que conseguiam usufruir a sensibilidade de uma parte do corpo não mais existente na realidade.

O pensamento de Descartes imerge, aparentemente cético, na impossibilidade da razão. Vimos que podemos duvidar de tudo, entretanto Descartes inaugura a surpresa da impossibilidade de duvidar de que estamos duvidando. Duvidamos deste momento em que você, caro leitor, possa estar de fato lendo a presente tese, ou esteja, na verdade, sonhando ou imaginando em devaneios. Também nos é possível duvidar das nossas percepções, pois muitas vezes sentimos algo que não necessariamente é fato (real). Mas é impossível, mediante tantas dúvidas céticas em que nós mergulhamos, que sejamos capazes de duvidar que estamos duvidando de algo. Quer dizer, fica explícita a certeza cartesiana e o fim do ceticismo na modernidade ao ser instaurada a certeza de que duvido.

Porém, a certeza da impossibilidade de duvidar de que duvidamos não é conclusão do raciocínio metodológico de Descartes. Se temos, por um lado, o ceticismo pirrônico como ponto de partida do pensamento cartesiano, teremos como finalidade da sua lógica o nascimento da frase conhecida por todos nós: *Penso, logo existo*. Se duvidamos é porque pensamos e se pensamos é porque existimos, assim se fundamenta a razão como instância primeira de qualquer verdade: “pelo fato mesmo de eu pensar em duvidar da verdade das outras coisas seguia-se mui evidente e mui certamente que eu existia” (DESCARTES, 1988, p. 51). Se duvido, é porque há um *eu* que age em função dessa postura cética.

Com surgimento da frase *Penso, logo existo*, é inaugurado o entendimento da condição humana como sujeito.

[...] enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade: eu penso logo, existo, era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de abalar... primeiro princípio da Filosofia que procurava (DESCARTES, 1988, p. 53).

A surpreendente construção epistemológica de Descartes corrobora o nascimento da modernidade a partir da instância do eu como sujeito do cogito (razão). O filósofo britânico Bertrand Russel (1872 – 1970), no livro *História da Filosofia Ocidental* confirma:

René Descartes (1596 – 1650) é geralmente tido como fundador da filosofia moderna, e creio que isso seja justo. Ele foi o primeiro homem de elevada capacidade filosófica a ter sua visão de mundo profundamente afetada pela nova física e pela nova astronomia. Não obstante seja verdadeiro que conserva muito da escolástica, ele não aceita os fundamentos propostos por seus antecessores: antes, empenha-se em construir um edifício filosófico inteiro a partir do zero. Isso é algo que não ocorria desde Aristóteles e que assinala a nova autoconfiança suscitada pelo progresso da ciência. Há, em sua obra, um frescor que não encontramos em nenhum grande filósofo anterior desde Platão (RUSSEL, 2015, p. 91).

Russel apresenta o marco histórico da filosofia que advém com o pensamento cartesiano, tecendo elogios e outorgando importância ao filósofo racionalista. Porém, vale salientar a perspectiva de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) acerca de Descartes, pensador admirado pelo Kundera. Para o filósofo alemão, as categorias do “eu” e da razão produziram, na modernidade, um novo substrato na subjetividade humana. Começa-se nesse momento uma nova potencialidade de dizer sobre o significado de indivíduo e diminui o sentido prático da vida comunitária-cristã. “Na verdade, o Eu astuto, o insensível, que busca seu bem no bem de muitos, não é origem do rebanho, mas a sua destruição” (NIETZSCHE, 2011, p. 67)²². O filósofo Nietzsche diagnostica o espírito moderno e constata a ilusão cartesiana da fundamentação de um ego racional autônomo:

[...] a produção do sujeito de conhecimento resulta do exercício da consciência. É a consciência, como aparelho de conhecimentos, que sustenta a crença na segurança e na certeza das categorias da razão. Essa segurança, que emerge **com a filosofia de Descartes, termina por produzir um sujeito autônomo capaz de preparar o advento da**

²² A palavra “rebanho”, para Nietzsche, é sinônimo de comunidade judaica e cristã.

modernidade científica e filosófica. É Descartes quem funda a crença na autonomia representativa do sujeito (MOSE, 2019, 155, grifos nossos).

A citação acima diz respeito ao olhar nietzschiano em que Mosé trata acerca do tema da invenção do sujeito moderno em sua tese de doutorado: *Nietzsche e a Grande Política da Linguagem*. Segundo a autora: “na interpretação de Nietzsche, é exatamente sobre um preconceito que a certeza do *cogito* se apoia” (MOSE, 2019, p. 156). Entende-se “preconceito” como ilusão ou erro. Descartes, segundo Nietzsche, teria construído uma ficção ao falar do ego pensante, pois a condição humana não está submetida ao pensamento e sim à vida. Nela, há outras forças irracionais, tais como: paixões, afetos, emoções, desejos e vontades. A concepção que Kundera tem de Descartes é similar ao de Nietzsche.

2.2 Ego Experimental

O pensamento de Descartes imerge, aparentemente cético, na impossibilidade da razão. Vimos que podemos duvidar de tudo, mas Descartes inaugura a surpresa da impossibilidade de duvidar de que estamos duvidando. O pensamento cartesiano, com a sua centralidade no sujeito, fundou o que chamamos hoje de modernidade. Mas para Milan Kundera há um outro autor, este literário, por sua vez, que também faz parte da fundação da cultura moderna. “Na verdade, para mim, o fundador dos tempos modernos não é somente Descartes, mas também Cervantes” (KUNDERA, 2016, p.12), pois em Cervantes há um *ego* que distingue do *ego* cartesiano. Com Descartes, como vimos, há um *ego pensante* que alcançou a certeza de sua própria existência por meio do pensamento. Ao passo que, com Cervantes, há um mundo como ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, “muitas verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em *egos imaginários* chamados personagens), ter, portanto, como única certeza a sabedoria da incerteza, isso não exige menos força” (KUNDERA, 2016, p. 14-15).

Nos ensaios publicados em *Arte do romance*, Milan Kundera define o romance como “a grande forma de prosa, em que o autor, através de egos experimentais (personagens) examina até o fim alguns grandes temas da existência” (KUNDERA, 2009, p. 136). Ego experimental é um personagem criado pelo autor para transitar no espaço

ficcional. O fundamental é que os egos experimentais são ferramentas narrativas para se explorar o ser do homem. Com ele, o autor testa as possibilidades humanas no mundo romanesco. No romance *A Insustentável Leveza do Ser*, há momentos em que o narrador-escritor realiza digressões acerca do próprio processo da linguagem estética romanesca. Principalmente no que tange à escolha dos egos experimentais e de como eles nascem:

Como já disse, os personagens não nascem de um corpo materno como os seres vivos, mas de uma situação, uma frase, uma metáfora que contém em embrião uma possibilidade humana fundamental que o autor imagina não ter sido ainda descoberta ou sobre a qual nada de essencial ainda foi dito (KUNDERA, 2017, p. 237).

O trecho acima nos parece fundamental, pois nele Kundera demonstra sua atitude de conceber os personagens, como maneira de explorar o ser, sendo uma maneira de o romance tentar compreender a existência, a vida, numa abordagem que busca sempre dizer algo inédito acerca da condição humana e que o romancista é capaz dizer. O autor continua:

Os personagens de meu romance são minhas próprias possibilidades, que não foram realizadas. É o que me faz amá-los, todos, e ao mesmo tempo a todos temer. Uns e outros atravessaram uma fronteira que me limitei apenas a contornar. O que me atrai é essa fronteira que eles atravessaram (fronteira além da qual termina o meu eu). E é somente do outro lado que começa o mistério que o romance interroga. O romance não é uma confissão do autor, mas uma exploração do que é a vida humana na armadilha que se tornou o mundo. Mas basta. Voltemos a tomar (KUNDERA, 2017, p. 238).

Kundera compreende o romance não como um *alter ego* do autor. Não se trata de um outro eu, com aspectos inconscientes do escritor, projetado numa obra literária. A grande questão do romance moderno é encontrar respostas para a nossa existência humana e fazer questionar os aspectos estéticos do nosso viver: “(...) na arte, a forma é sempre mais do que uma forma. Cada romance, queira ou não, propõe uma resposta à pergunta: o que é a existência humana e em que reside sua poesia?” (KUNDERA, 2016, p. 161). O ego experimental é um experimento imaginário, ou seja, de um ego inventado artisticamente pelo escritor. “O personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental” (KUNDERA, 2016, p. 42). Ego este que é fruto da imaginação e do trabalho racional e reflexivo. No início do romance, o narrador-escritor diz como construiu a personagem principal:

Há muitos anos penso em Tomas. Mas foi sob a luz dessas reflexões que o vi claramente pela primeira vez. Eu o vi de pé, diante de uma janela de seu apartamento, os olhos fixos na parede do prédio defronte, do outro lado do pátio, sem saber o que fazer (KUNDERA, 2017, p. 12).

Uma vez criado, construído o personagem, o ego experimental recebe vida própria. A importância do conceito estético de imaginação é a sua possibilidade de pensar numa potencialidade interpretativa sobre a condição humana e a sua relação com o mundo e o tempo histórico: “O romance é uma meditação sobre a existência vista através de personagens imaginários” (KUNDERA, 2016, p. 88). Compreende-se, portanto, a importância da imaginação do romancista e respectivamente, também do leitor no processo imagético da obra. Em *A Geografia do Romance*, de 1993, o ensaísta e romancista Carlos Fuentes (1928 – 2012) afirma que a imaginação literária é sinônimo de conhecimento: “(...) o que é a imaginação senão a transformação da experiência em conhecimento? E não requer essa transformação um tempo, uma pausa e um desejo” (FUENTES, 2007, p. 12). Tanto para Milan Kundera como para Carlos Fuentes, *Dom Quixote* é o romance pioneiro na arte da imaginação romanesca. “Realismo? Não será mais real D. Quixote que a maior parte dos seres de carne e osso? Fantasia? Há realidade que não tenha sido primeiramente imaginada e desejada?” (FUENTES, 2007, p. 27). Miguel de Cervantes criou, imaginou, um personagem verossímil capaz de transmitir uma sabedoria acerca dos tempos modernos. “Este compromisso maior do romance – realidade imaginativa” (FUENTES, 2007, p. 27) é também destacado por Milan Kundera em seus ensaios.

Depois de Cervantes, eis a marca primeira e fundamental de um romance: é a criação única e inimitável, inseparável da imaginação de um só autor. Antes que fosse escrito, ninguém poderia imaginar um Dom Quixote (KUNDERA, 2006, p. 93).

Em síntese, tanto para Fuentes quanto para Kundera, o fundamento do romance ocorre através da imaginação do escritor ao criar a narrativa, os personagens, o seu estilo estético, o tema do romance e também pela resignificação do passado: “(...) a tradição e o passado só são reais quando são tocados – e às vezes avassalados – pela imaginação poética do presente” (FUENTES, 2007, p. 29). Ao mesmo tempo, é também imaginação do leitor ao interpretar (hermenêutica) a ficção escrita: “Nunca mais deve haver uma voz única e nem uma leitura única. A imaginação é real e suas linguagens são múltiplas”.

(FUENTES, 2007, p. 22). Tanto para Carlos Fuentes quanto para Milan Kundera, podemos observar a afirmação de que o romancista é um artista que observa e imagina possibilidades existenciais do ser-no-mundo²³. Ou seja, ao lado da imaginação temos um outro elemento de escolha estética no momento do processo criativo: a observação. O romancista é aquele que faz da sua literatura um *observatório imaginário* da condição humana. “Para Fuentes, é a fronteira mítica de dois milênios; desse observatório imaginário” (KUNDERA, 2016, p. 64). Observatório imaginário significa que o escritor observa a condição humana e imagina as mais variadas possibilidades de acontecimentos na existência dos egos experimentais.

Há uma espécie de laboratório na criação imaginária dos egos experimentais. Podemos citar, como exemplo, uma passagem de *O Livro do Riso e do Esquecimento*, de 1978, em que o narrador kunderiano aponta para a força autônoma dos protagonistas:

Tinha com sua vida a mesma relação que o escultor tem com sua escultura ou o romancista com o seu romance. O direito intangível do romancista é poder retrabalhar seu romance. Se o começo não lhe agrada, pode reescrevê-lo ou suprimi-lo. Mas a existência de Zdena recusava a Mirek essa prerrogativa do autor. Zdena insistia em permanecer nas primeiras páginas do romance e não se deixava apagar (KUNDERA, 2008, p. 18).

O título do romance já denuncia o caráter irônico da passagem acima. O narrador, neste caso, ironiza o próprio processo criativo do autor como se o personagem tivesse força de impedir ou exigir algo do próprio narrador. A narração cria uma ontologia, ou seja, o ser deste ego imaginário. O fundamental é que os egos experimentais são ferramentas narrativas para se explorar o ser do homem:

²³ Ser-no-mundo é uma categorial da existência humana (cf. Heidegger). Segundo Marco Werle: “O mundo não existe apenas na forma de um receptáculo físico no qual nos encontramos; o *Dasein* não está apenas no mundo, mas ele *tem* mundo, constitui o mundo como uma extensão dele mesmo na medida em que lida com os instrumentos que estão em torno dele. Neste caso, é importante afastar a idéia de mundo como mera natureza que nos cerca, enquanto mundo meramente objetificado. Na verdade, o que define mesmo o mundo para o *Dasein* passa pelo modo como o *Dasein* se relaciona de modo imediato com o mundo, ao trabalhar e operar com instrumentos de seu dia-a-dia. Podemos aqui lembrar do “mundo da vida” [*Lebenswelt*], termo que se tornou sobretudo célebre por meio do ensaio de Husserl *A crise das ciências européias e a fenomenologia transcendental*. O ser-aí, o *Dasein*, imerso em sua existência, é um *ser-no-mundo* [*In-der-Welt-sein*], que se encontra sempre situado num contexto de vivência no mundo, e não está simplesmente lançado num espaço apenas delimitado física ou naturalmente. O conceito de ser-no-mundo é uma estrutura ontológica fundamental do ser-aí, que indica a inseparabilidade do homem e do mundo e igualmente do mundo em relação ao homem. Estar *em* um mundo significa *habitar o mundo* (Heidegger, 1986, p.54), morar nele, deter-se nele, e não simplesmente encontrar-se nele como uma coisa, um ente simplesmente dado. As coisas existem no mundo como *categoriais*, estão no mundo como algo que está apenas em uma outra coisa, ao passo que o *Dasein* está no mundo na forma dos *existenciais*, existindo num mundo e o habitando, se detendo nele.” (WERLE, 2003).

O personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental. O romance liga-se assim de novo a seus começos. Dom Quixote é quase impensável como ser vivo. No entanto, em nossa memória, que personagem é mais vivo do que ele? (KUNDERA, 2009, p. 38).

O autor tcheco não esconde que se utiliza da mesma técnica para compor sua estética. Os personagens de Kundera não possuem a intencionalidade de serem vistos como pessoas reais.

Desde os meus primeiros contos, instintivamente, evitei dar sobrenomes aos personagens. Em *A vida está em outro lugar*, o herói tem apenas um nome, sua mãe só é designada pela palavra “mamãe” [...] não queria que pensassem que meus personagens eram reais e possuíam um livrete de família (KUNDERA, 1994, p. 146-147, grifos do autor)

Uma maneira assinalada pelo escritor de romper com a pretensão de fazer os personagens se passarem por não-fictícios é a relação dos mesmos com os nomes. (FERNANDES, 2017). Em sua dissertação *Elementos para uma ontologia do Romance: um estudo sobre a arte do romance de Milan Kundera* (2017), Herisson Cardoso Fernandes afirma que o ego experimental é uma das questões ontológicas do romance sobre o qual a narrativa é fundada. Segundo Fernandes, “o ato de inventar uma personagem seria equivalente a criar um questionamento relativo à questão *o que é o eu?* Seria a forma de o romance pensar o ser, a partir de diversos pontos de vista” (FERNANDES, 2017, p. 51).

A ideia que conduz o ego experimental permite que, de modo diverso, o criador do estético experimente possibilidades individuais. Será esta experimentação nas mais variadas circunstâncias que permitirá compreender as possibilidades do seu objeto literário: a existência. Os egos experimentais são, dessa forma, o que possibilitarão ao escritor pensar a existência de modo mais plural e, ao mesmo tempo, de modo mais concreto, logo, de forma menos abstrata como ele acredita fazer a filosofia em relação ao romance literário.

No romance *A Lentidão*, de 1995, fica claro como o recurso narrativo kunderiano brinca com este aspecto da ironia ao tratar de seus próprios personagens: “é sempre engraçado quando um narrador desempenha um papel cômico em sua própria história” (KUNDERA, 2011, p. 97). Neste romance há passagens em que o próprio narrador se apresenta como Kundera e inclusive há dois momentos, no início e fim do enredo, em que

Vera (esposa na vida real de Kundera) aparece dialogando com o narrador. Constata-se, neste caso, o recurso literário e estético do autor, para viabilizar o humor e o cômico, tendo em vista que não se trata de obras históricas ou biográficas, mas sim literárias e ficcionais²⁴. A pesquisadora Rosimara Richard Aparecida da Silva reforça, em sua tese *As memórias no jogo da criação romanesca* (2017), que os egos experimentais não são seres reais.

Segundo Kundera, essa acepção de narrativa romanesca como campo de reflexão estética acerca das possibilidades humanas é evidenciada e desenvolvida, precisamente, paralela aos tempos modernos com *Dom Quixote*, de Cervantes. Não obstante, para Kundera a personagem não simula um ser vivo, mas um ser imaginário: “Dom Quixote é quase impensável como ser vivo” (KUNDERA, 2009, p. 38). Nesse sentido, afirma ainda que:

O romance não analisa a realidade, mas a existência. A existência não é o que aconteceu, **a existência é o campo das possibilidades humanas**, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. Os romancistas desenham o mapa da existência descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. Mas uma vez mais: existir, isso quer dizer: **‘ser no mundo’**. É preciso compreender a personagem e o seu mundo como possibilidades (KUNDERA, 2009, p. 46, grifos nossos).

Na compreensão do ego experimental e seu mundo enquanto possibilidades, pode-se fazer uma aproximação à compreensão de Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) sobre a personagem, descrito em *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1963. Bakhtin afirma que a personagem para Dostoiévski não é vista como um fenômeno da realidade, “dotado de traços típicos-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada” (BAKHTIN, 2015, p. 52), mas sim como “ponto de vista específico sobre o mundo e si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (BAKHTIN, 2015, p. 52).

Enquanto há parte da modernidade preocupada em definir o homem enquanto uma máquina racional que se enquadra no cientificismo promovido pela compartimentalização de saberes, de forma desintegrada e mecânica, outra — e é essa a explorada pelo romance — põe luz às suas ambiguidades, aos seus ocultos tangenciados pelo sistema, ao mesmo

²⁴ Seria possível ser desenvolvida, como tema futuro de tese, a argumentação do narrador kunderiano como ego experimental. Como o nosso tema não focaliza este aspecto, permanece apenas como sugestão acadêmica para o leitor-pesquisador da obra de Kundera.

tempo tão presentes na vida cotidiana interna de cada um (SILVA, 2019). De acordo com Kundera, ambos são exercícios de difícil execução.

Compreender com Descartes o **ego pensante como fundamento de tudo**, estar assim só em face do universo, é uma atitude que Hegel, a justo título, julgou heroica. Compreender com Cervantes o mundo da ambiguidade, ter de enfrentar, em vez de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas que se contradizem (**verdades incorporadas em egos imaginários chamados de personagens**), ter, portanto, como única certeza a sabedoria da incerteza, isso não exige menos força (KUNDERA, 2009, p. 14, grifos nossos).

Para Kundera, “o romance inteiro não é se não uma longa interrogação” (KUNDERA, 2009, p. 36). E não se pode dizer nem filosófico porque “a filosofia desenvolve num espaço abstrato, sem personagem, sem situação” (KUNDERA, 2009, p. 34). Kundera acredita que o romance, portanto, “conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx e pratica a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos” (KUNDERA, 2009, p. 37). No ensaio *Ego Experimental*, de 2019, Coelho argumenta:

Ego experimental: 1. De origem filosófica e não psicanalítica, expressão criada pelo escritor tcheco Milan Kundera para designar as personagens dos seus romances; “eu em experimentação”, separadamente, do latim *ego* (eu) e *experimentālis* (relativo à experimentação). 2. Potencialização do elemento estético “personagem” nos estudos da Epistemologia do Romance, com aplicabilidade ampliada para além da obra kunderiana. Se apresenta como a materialização de temas em formas ficcionais, identificadas pelo leitor no processo de análise literária/filosófica do *romance que pensa*; por isso, sem pretensões de desvendar ou elucidar qualquer inconsciente, mas levantar possibilidades de verdade acerca da condição humana e suscitar reflexões, ao lado do narrador filosófico. 3. Espécie de laboratório de análise das possibilidades de aspectos da existência humana, evidenciados a partir da ação narrativa da personagem em tempo e espaço específicos; 4. Código-existencial trabalhado pelo autor dentro do *romance que pensa* com o intuito de evidenciar a relativização e pluralidade de verdades individuais humanas, sem preocupações com características externas, históricas e descritivas, desde que estas não façam parte da compreensão por sua busca pela interioridade e subjetividade; 5. Egos imaginários (COELHO, 2019, p. 35, grifos da autora).

O uso de um ego imaginário/experimental dentro do romance para a compreensão da construção estética romanesca, portanto, se dá como uma escultura acerca de temas existenciais.

Maria Veralice Barroso, em sua tese de doutorado *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Dom Juan* (2013), dedica um espaço para o desenvolvimento da personagem de ficção dentro da ideia de ego experimental. Barroso também propõe que as discussões sobre a construção de personagens, pensadas por Kundera, aproximam-se das reflexões dos críticos literários: Antonio Candido (1917 – 2018) e Anatol Rosenfeld (1912 – 1973). De acordo com a pesquisadora, Candido afirma que “a personagem é, em sua percepção, a concretização do romance” (2013, p. 96), e reitera a relação do ser fictício com o ser real para a credibilidade da narrativa. Ademais, lembra que “qualquer conhecimento extraído da personagem passa pela tríade de inter-relação autor/personagem/leitor” (BARROSO, 2013, p. 99). Já Rosenfeld, segundo Barroso, afirma que “a personagem de ficção apresenta maior coerência que os seres reais, por isso esses seres trazem um conhecimento menos disperso e mais coeso sobre a vida” (BARROSO, 2013, p. 97).

A pesquisadora analisa o projeto estético romanesco de Milan Kundera por meio da figura de egos experimentais do *Don Juan*²⁵, elemento epistemológico identificado como fundamento e eixo da obra. Segundo Barroso, é possível perceber que tais egos experimentais são formas criadas e manipuladas pelo autor — caracterizadas, sobretudo pelo riso e o erotismo — para dialogar e pensar a “condição humana constrangida pela ditadura do idílio e direcionada pela atitude lírica” (BARROSO, 2013, p. 7).

A teoria complexa da Epistemologia do Romance, de um modo geral, também transporta em suas pesquisas essa característica do ego experimental: um desprendimento em qualquer verdade absoluta na análise literária; mas ao contrário, incide o foco na possibilidade de resultados múltiplos, pois abarca, dentre outros aportes, que a hermenêutica da obra surge a partir da relação do sujeito leitor-pesquisador com o objeto romanesco. A ideia do teórico, assim, é alcançar o código existencial de cada personagem, ou seja, palavras-chave que guiam a construção dos egos experimentais (SILVA, 2019).

²⁵ Optamos pela escrita *Don Juan* e não *Dom Juan*, do modo comumente grafado em língua portuguesa, em referência ao original em espanhol. Sobre o nascimento de *Don Juan*, Barroso afirma que certamente a legenda, tal como a concebemos hoje, emergiu com a personagem *Don Juan* Tenório criado por Tirso de Molina no século XVII em sua peça dramaturgica: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

[...] os aspectos trabalhados por cada pesquisador em torno da ideia de “ego experimental” nos estudos da Epistemologia do Romance indicam que a expressão diz respeito a formas ficcionais do “eu”, criadas para o estudo das possibilidades de performance de temas da existência humana, postos em circunstâncias específicas na história narrativa (SILVA, 2019, p. 48).

Kundera denomina de egos experimentais as suas criações ficcionais, pois o autor as vê como seres além de uma simulação ou recriação da realidade. Contrariando a ideia de verossimilhança aristotélica, Kundera não toma um objeto da natureza procurando atribuir-lhe sentidos, mas seus egos experimentais são constituídos para dar formas possíveis às ideias desenvolvidas ao longo do romance, são seres com vida, os quais em sua essência carregam uma ideia embrionária, que seria uma espécie de célula fundamental de seu ser (BARROSO, 2019).

CAPÍTULO III: SABEDORIA DA INCERTEZA

Milan Kundera vale-se da prosa moderna para pensar o processo artístico romanesco, ou seja, ele a trata como um campo metaficcional. Paralelo a isto, Kundera afirma que o romance contempla ser uma sabedoria da incerteza. O escritor é um observador que imagina as condições enigmáticas que fazem por projetar esteticamente a existência de um ego experimental: “(...) o principal enigma que interessa ao romancista, o *enigma existencial*” (KUNDERA, 2006, p. 67).

Como afirmado, a modernidade é fundamentada no *ego* que, por sua vez, é abordado como sujeito racional por Descartes e imaginariamente pela literatura moderna. A questão da natureza humana perpassa pela indagação acerca do sentido do “eu” inscrito nos indivíduos tornados sujeitos responsáveis por si mesmos.

(...) todos os romances de todos os tempos se voltam para o enigma do eu. Desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu? Como o “eu” pode ser apreendido? É uma dessas questões fundamentais sobre as quais o romance como tal se baseia (KUNDERA, 2016, p. 31).

Milan Kundera compreende a arte do romance como uma busca de encontrar um “eu” profundo por detrás do rosto. “Eu” este que se revela como ação e vida interior. A literatura romanesca de Kundera instiga a questão do limite do “eu”. Sabemos que sua preocupação não é política, mas sobre a problemática do horror existencial que pode ser manifestado pela literatura como uma beleza humana.

O que nos resta quando chegamos até aqui?
O rosto; o rosto que esconde ‘esse tesouro, essa pepita de ouro, esse diamante escondido’ é o ‘eu’ infinitamente frágil, tremendo em um corpo;
o rosto no qual fixo meu olhar a fim de encontrar nele uma razão para viver este ‘acidente destituído de sentido’ que é a vida (KUNDERA, 2013, p. 21).

Carlos Fuentes aponta a ficção do “eu” transmitida pelo rosto como característica do niilismo. “Por fim, correndo o risco do niilismo, uma terceira posição atreveu-se a olhar o rosto do romance e encontrou nele um espelho vazio: o nada”. (FUENTES, 2007, p. 17). Numa visão nietzschiana, Kundera, ao tocar no tema da vida destituída de sentido,

também remete ao caráter trágico do niilismo moderno como o caráter possivelmente ilusório do *ego cogito* cartesiano que sistematizou o pensamento moderno.

“Eu penso”. Nietzsche põe em dúvida essa afirmação ditada por uma convenção gramatical que exige todo verbo tenha um sujeito. De fato, diz ele, “um pensamento vem quando “ele” quer, de modo que é falsificar os fatos dizer que o sujeito “eu” é a determinação do verbo “penso”. Um pensamento vem para o filósofo “de fora, do alto ou de baixo, como os acontecimentos ou os sentimentos repentinos que são destinados” (KUNDERA, 2017, p. 157).

A ideia nietzschiana, reivindicada por Kundera, apresenta um além-do-homem²⁶ que reconhece a ilusão dos fundamentos metafísicos da modernidade cartesiana que nos exorta sobre o niilismo, ou seja, sobre a destituição de sentido de nos caracterizarmos meramente como sujeitos (egos) pensantes. Mas o niilismo tem vários disfarces e, por esse motivo, para melhor compreendermos a busca kunderiana, mostraremos apenas o seu significado e as causas principais de alguns tipos de niilismo, para, mais à frente, tentarmos classificar suas diferentes vertentes.

3.1 Niilismo: Filosofia Experimental de Nietzsche

O niilismo nasce do latim *nihil*, que designa o nada, o nada de sentido. O que traz o niilismo para o âmbito da existência do homem é a sensação de que as coisas que o cercam não possuem nenhum sentido. Assim, o homem passa a afirmar o “nada”, e muitas pessoas que mergulham em um terrível vazio existencial acabam aceitando a depressão como estado da vida, com o que findam por não mais terem esperança em nada.

Na palavra niilismo, *nihil* não quer dizer o não-ser e sim, inicialmente, um valor de nada. A vida assume um valor de nada. A vida assume um valor de nada na medida em que é negada, depreciada. A depreciação supõe sempre uma ficção: por ficção que se opõe alguma coisa à vida. A vida torna-se então irreal, é representada como aparência, assume em seu conjunto um valor de nada (DELEUZE, 1976, p. 69).

²⁶ O além-do-homem situa-se para além das velhas dicotomias da filosofia. Não se identifica com o sujeito, concebido como substrato que produz vários efeitos, desenvolve diversas atividades e possui certas propriedades; não se confunde com o eu, entendido como um todo independente, completo, idêntico a si mesmo, permanente e unitário. O além-do-homem não estará entre os indivíduos supérfluos, os muito numerosos; ele não virá para promover uma mudança política. Intimamente ligada ao projeto de transvaloração dos valores, a noção de além-do-homem indica a necessidade de uma completa subversão da cultura ocidental (MARTON, 2016, p. 16).

O problema que Nietzsche enxerga no niilismo é quando, a partir dele, a vida assume um valor de nada e por isso é depreciada. O homem passa a negar a vida, a vida assume um terrível peso e, assim, muitos se resignam à vida e se tornam apenas uma função social. Um dos erros do niilista é acreditar que esse mundo é passageiro, o que lhe causa sofrimento, com o que ele se lança, dirigindo-se para longe, pois quer abolir o sofrimento de sua existência. Então, emprega sua felicidade não no presente, mas, sim, no futuro, em um “mundo real”, por isso verdadeiro, onde nada possa mudar. O niilista negativo nega o devir, pois acredita em um mundo onde nada mude.

O vazio, o sem sentido. Para Nietzsche, este é o aspecto que mais terror causa no homem. Por sua vez, ele preferirá, sempre, desejar o nada, a ter que nada desejar. Ele necessita, sendo assim, de um objetivo. Nietzsche, em seu livro póstumo *Vontade de Potência*, faz uma alusão ao niilismo como estado psicológico, caracterizando em três estados:

O niilismo como estado psicológico terá de ocorrer, primeiramente, quando tivermos procurado em todo acontecer por um “sentido” que não está nele: de modo que afinal aquele que procura perde o ânimo. Niilismo é então o tomar consciência do longo desperdício de força, o tormento do “em vão”, a insegurança, a falta de ocasião para se recrear de algum modo, de ainda repousar sobre, algo – a vergonha de si mesmo como quem se estivesse enganado por demasiado tempo (NIETZSCHE, 1987, p. 160).

Nietzsche percebe que, primeiramente, o niilista procura em todo acontecer um “sentido” que não está propriamente nele, logo toma consciência da sua perda de força. Esse “sentido” procurado pelo niilista pode ser o de um cânone ético supremo, a ordenação ética do mundo.

É preciso salientar que há quatro caracterizações de niilismo na filosofia de Nietzsche, sendo eles: negativo, reativo, passivo e ativo. O pensamento advindo da tradição judaico-cristã é um modo niilista negativo de vida, uma vez que interpreta a vida humana no mundo como algo desagradável, pecaminoso, e com isso projeta uma crença mística de que o paraíso é o lugar pleno para a felicidade humana.

Outra forma de negação da realidade do aqui e agora é o niilismo reativo, estrutura essa iniciada com os avanços científicos da modernidade. A civilização moderna deposita toda a segurança e felicidade para um futuro próximo, não é como o cristianismo que nega a realidade do ser-no-mundo e deposita a felicidade somente após a morte. Ambas

são similares por negarem o tempo presente em nome de sistemas metafísicos: “A vontade de Nietzsche de preservar ‘a maneira efetiva’ como os pensamentos ocorrem é inseparável de seu outro imperativo, que me seduz tanto quanto o primeiro: resistir à tentação de transformar as ideias em sistema” (KUNDERA, 2017, p. 158).

A terceira forma de niilismo é o passivo, concepção de forte negação da vida, sem esperança em um futuro e em outro mundo: tudo se resume ao sofrimento e pessimismo perante a vida. A filosofia de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) é um exemplo de pensamento niilista passivo, pois propõe a compaixão como meio ascético para a realização dos valores morais através da abdicação das próprias vontades.

Porém, Nietzsche propõe um niilismo que seja afirmador para com a vida, por isso ele se considera um filósofo do niilismo ativo, o qual ele argumenta ser nossa real potência. Entre outros caracteres, significa um pensamento ousado em experimentar e não em sistematizar. Kundera caracteriza a filosofia do filósofo alemão como uma ruptura com a tradição cartesiana, pois a filosofia nietzschiana não se propõe teórica e racionalista. “Por sua rejeição ao sistema, Nietzsche muda em profundidade a maneira de filosofar: como definiu Hannah Arendt, o pensamento de Nietzsche é *experimental*.” (KUNDERA, 2017, p. 183) visto que Nietzsche vê a verdade como nada mais que uma construção do ser humano.

O niilista ativo parte da vontade de potência²⁷ para afirmar a vida e a transvalorização dos valores²⁸. Nietzsche tenta superar os niilismos: negativo, reativo e passivo que vêm trazer à vida um valor de nada, através do que ele chamou de niilismo ativo. O niilista ativo é aquele que tem a coragem de afirmar a sua vida como ela tem sido até o momento presente, e assim “vacinar” a existência contra os tipos de niilismos que negam o instante presente.

A filosofia de Nietzsche é niilista, pois nega os valores superiores, nega valores futuros e valores eternos. O niilista ativo coloca sua vida à frente de todo e qualquer tipo de valor, a vida cria os valores. O niilista ativo é aquele que é capaz de superar os três

²⁷ A pesquisadora Viviane Mosé, em sua tese *Nietzsche e a Grande Política da Linguagem*, afirma que a vontade de potência é resultante do jogo de forças. “Uma força é então, necessariamente, produto de sua relação com outras forças. A vontade de potência é a resultante deste jogo de forças, ela é o que a força, ou jogo de forças, pode” (MOSÉ, 2018, p. 85).

²⁸ O projeto da transvalorização dos valores e da afirmação da vida enquanto vontade de poder repousam no âmago da filosofia de Nietzsche. Em *Para Além do Bem e do Mal*, o pensador questiona quais são nossos critérios para valorar algo, bem como quais eram os valores vigentes, o valor destes valores. Assim, criar novos valores é imperativo, mas algo que não é destinado a todos, mas tão somente aos fortes de espírito, e não para as ovelhas que seguem a moral do rebanho (JUNGES, 2019, p. 4).

estágios do niilismo, citado acima, e, por conseguinte reconhece o sentido do *amor fati*,²⁹ no qual parte do princípio de afirmação da vida (SAAVEDRA, 2018).

Mostrar a possibilidade de que o homem pode se libertar dos paradigmas do pensamento ocidental que negam a vida, e fazer de sua existência uma grande “obra de arte”. O conceito de vida como obra de arte é trazido à tona de modo mais explícito no segundo volume de *Humano, demasiado humano* e em *A gaia ciência*. Nietzsche nos convida a pensar a arte como dotada de uma dupla função, a saber, a de embelezar a vida e nos tornar suportáveis e agradáveis e a de ocultar ou reinterpretar o que é feio, doloroso, problemático na existência, tal como expõe em “contra a arte das obras de arte”:

A arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis e, se possível, agradáveis para os outros [...] Depois a arte deve ocultar ou reinterpretar tudo que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento (NIETZSCHE, 2008, p. 82-83).

Os artistas são os “especialistas” em forjar artificios que tornam as coisas mais palatáveis, belas, atraentes, dignas para nós. A tarefa de vivenciar a vida como uma obra de arte consiste, então, em exceder os limites da atividade artística convencional e tornar todos os aspectos da existência passíveis de inserção no processo de ressignificação estética — processo que consiste, sobretudo, em uma experiência sensorial (SAAVEDRA, 2018). Com Kundera, temos a reflexão de seu próprio trabalho literário como um romancista que pensa esteticamente os temas da existência humana.

3.2 Romance que pensa

Vimos que, com Descartes, a partir da dúvida metódica, foi possível cancelar a certeza do ego racional. Na perspectiva cartesiana, a condição humana é dotada de racionalidade, e cada ego faz por constituir o humano como sujeito pensante e autoconsciente. Mas Kundera destaca que, para pensarmos a literatura, principalmente o romance, deve-se atentar a Cervantes, pois com a personagem Dom Quixote é inaugurado o ego imaginário. Contrário à ideia filosófica de Descartes, o ego imaginário não se

²⁹ O *amor fati* como a radicalização do conceito de vida como obra de arte: o *amor fati* leva às últimas consequências a justificação estética da existência ao atribuir uma valoração equânime às alegrias e às desventuras, ao belo e ao feio. A vida, tornada suportável como obra de arte, torna-se ainda mais desejável e digna com o *amor fati* (SAAVEDRA, 2018).

pretende ser certeza de nenhuma verdade absoluta. Nesse sentido, o escritor estabelece como um dos fundamentos da arte romanesca a noção de uma sabedoria da incerteza. Dentre os filósofos da Modernidade, Kundera preza pelo pensamento experimental de Nietzsche, pois, para Kundera, Nietzsche reivindica um pensamento assistemático e que por isso se aproximaria muito mais da arte romanesca do que da filosofia de seu tempo.

Seu primeiro impulso é o de corroer o que está imobilizado, minar os sistemas comumente aceitos, abrir brechas para o desconhecido; o filósofo do futuro será experimental, diz Nietzsche; livre para partir em diferentes direções que podem, a rigor, ser opostas. Se sou partidário de uma forte presença do pensar em um romance, isto não quer dizer que eu goste daquilo que se chama o “romance filosófico”, essa sujeição do romance a uma filosofia, essa “transformação em narrativa” de ideias morais ou políticas. O pensamento autenticamente romanesco (como o romance conhece desde Rabelais) é sempre assistemático; indisciplinado; é próximo do pensamento de Nietzsche; é experimental; força brechas em todos os sistemas de ideias que nos cercam; examina (notadamente por intermédio dos personagens) todos os caminhos de reflexão, tentando ir até o extremo de cada um deles (KUNDERA, 2017, p. 183).

Ao apontar para uma ideia de romance que pensa, o romancista tcheco gasta boa parte do tempo discorrendo acerca da relação entre literatura e filosofia no âmbito da criação romanesca. Assim como Nietzsche quis libertar o pensamento dos sistemas, aproximando a filosofia da arte, Kundera aproxima a literatura da filosofia, sem, entretanto, silenciar as potencialidades do literário. Na perspectiva de Barroso, Kundera defende a necessidade de tratar a criação literária como um exercício do pensamento no qual pressupõe uma autenticidade própria e que não se reduz a nenhuma tradição de escola filosófica.

Romance que pensa: expressão conceito que define uma categoria de narrativa literária para a qual se voltam os estudos desenvolvidos no âmbito da Epistemologia do Romance. Em uma acepção geral, *romance que pensa* pode ser definido como uma narrativa ficcional moderna elaborada e conduzida mediante um processo reflexivo contínuo e voltado ao ontológico a fim de criar um painel de entendimento sobre aspectos da existência. Essa mesma conceituação pode ser desdobrada em duas acepções mais específicas: na primeira, *romance que pensa* é entendido enquanto gênero literário resultante da atividade criadora que traz em si o desejo de fazer do literário um lugar do exercício filosófico; nessa acepção a narrativa romanesca moderna, sem subterfúgios de qualquer natureza, é assumidamente um lugar do gesto filosófico, constituindo-se em um espaço de experimentação do pensamento. Entretanto, embora pratique a filosofia, o exercício criador não está

submetido a nenhuma corrente ou sistema filosófico. Na segunda acepção, o *romance que pensa* pode ser entendido como um ramo da prosa literária que, desde o século XVII com Miguel de Cervantes, pratica o gesto filosófico de modo espontâneo, sem demonstrar interesse em dialogar com a tradição do pensamento filosófico (BARROSO, M.V, 2019, p. 149-150, grifos da autora).

Barroso esclarece que o termo romance que pensa foi colhido das reflexões do escritor tcheco Milan Kundera acerca da criação literária e que foi ampliado como conceito nos estudos da Epistemologia do Romance. “A compreensão acerca de romance que pensa passa necessariamente por uma interligação da literatura com a filosofia” (BARROSO, 2019, p. 151), mas Kundera se interpõe ao que aqui poder-se-ia denominar de: “romance filosófico”, “romance psicológico” e “romance histórico”.

3.2.1 “Romance filosófico”

Em diálogo com os escritos literários de Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) e Alberto Camus (1913 – 1960), bem como com as digressões ensaísticas de ambos os autores sobre os modos de pensar da filosofia existencialista, Kundera afirma: “Existe uma diferença fundamental entre a maneira de pensar de um filósofo e a de um romancista” (KUNDERA, 2016, p. 84), pois no primeiro pretende-se ser sistemático e no segundo assistemático: “A filosofia desenvolve seu pensamento num espaço abstrato, sem personagens, sem situações” (KUNDERA, 2016, p. 37). No caso de romances filosóficos, o que há é uma aplicação de alguma corrente filosófica na obra literária e com isso Kundera reivindica a autonomia do processo criativo romanesco:

Tenho medo demais dos professores para quem a arte é senão um derivado das correntes filosóficas e teóricas. O romance conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx, ele pratica a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos (KUNDERA, 2016, p. 40).

Kundera exorta para o aspecto de que sua obra pensa sobre a existência, mas que este ato de pensar em suas obras literárias nada tem a ver com uma subordinação às correntes ou sistemas filosóficos.

[...] (a análise das situações que esclarecem os principais aspectos da condição humana) aconteceu vinte ou trinta anos antes que a moda do existencialismo tomasse conta da Europa, e foi inspirada não pelos

filósofos, mas pela lógica da evolução da própria arte do romance (KUNDERA, 2006, p. 63).

Milan Kundera inverte a relação entre literatura e filosofia. Na citação acima, vemos que a filosofia existencialista é quem recebe influências da arte romanesca. O autor relembra o erro de Sartre ter legitimado a filosofia como campo precedente do pensamento existencial. “Sartre, sua dupla condição de filósofo e de escritor corroboraram a ideia segundo a qual a orientação existencial do teatro e do romance do século XX seria decorrente da influência de uma filosofia” (KUNDERA, 2006, p. 62). Em *Os Testamentos Traídos*, de 1993, Kundera realiza um ensaio de literatura comparada entre as obras *Ferdydurke* (1937), de Gombrowicz (1904 – 1969) e *A Náusea* (1938), de Sartre:

Ferdydurke foi editado em 1937, um ano antes de *A Náusea*, porém – sendo Gombrowicz desconhecido e Sartre famoso – *A Náusea* por assim dizer confiscou, na história do romance, o lugar de Gombrowicz. Enquanto em *A Náusea* a filosofia existencialista adotou uma roupagem romanesca (como um professor que, para distrair os alunos que estão sonolentos, decidiu dar uma aula sob forma de romance), Gombrowicz escreveu um verdadeiro romance que reata relações com a antiga tradição do romance cômico (no sentido de Rabelais, de Cervantes, de Fielding), de tal modo que os problemas existenciais, que o apaixonavam tanto quanto a Sartre, aparecem nele sob uma luz não séria e engraçada (KUNDERA, 2017, p. 262).

Nos ensaios de Kundera, há sempre uma retomada para com a história do romance e da filosofia. No século XX, surge com Sartre o existencialismo. Kundera considera que a obra literária de Sartre seria uma espécie de suplemento da própria filosofia existencialista e que a fama de seus textos ficcionais se ancora no reconhecimento em que teve como filósofo. Ao passo que o escritor polonês Gombrowicz, na perspectiva kunderiana, ao publicar o romance *Ferdydurke*, mantém a linguagem própria da estética romanesca, linguagem esta que contempla características do cômico, do humor, da ironia, Kundera destaca a estrutura narrativa de Gombrowicz ter o aspecto metaficcional, ou seja, de refletir o próprio processo criativo e de dialogar com a tradição literária que lhe precedeu. Toda a trama do protagonista, um escritor “sequestrado” por um professor que o trata como adolescente, tem o aspecto quixotesco do herói pois, como Quixote, o personagem vive aventuras de um errante.

A Náusea, por sua vez, é uma narrativa que se passa em uma cidade que Sartre chama de Bouville. Lá há um homem. Seu nome é Roquentin. É ele quem fala. Ele narra o que lhe acontece, dia após dia e, ao mesmo tempo, expõe a filosofia que emerge de todos esses eventos díspares e condenados ao nada, como qualquer acontecimento. Roquentin caminha aleatoriamente. Em Bouville, o tempo passa sem deixar vestígios. Olha um seixo, a raiz de uma árvore, pergunta-se sobre o significado das coisas e não encontra nenhum, o que o lança em uma “angústia nauseante”, uma “náusea”. Essa filosofia, cara a Sartre, será tratada posteriormente em *O Ser e o Nada — Ensaio de ontologia fenomenológica* com o conceito de angústia. Na leitura de Kundera, a proposta romanesca de Sartre era a de fazer romances restritamente filosóficos.

Em *Que é literatura?* (1948), de Sartre, há uma reflexão estética romanesca das diferentes questões sobre o processo criativo da escrita, em que Sartre desenvolve três ensaios acerca do ato de escrever: 1) Que é escrever?; 2) Por que escrever?; e 3) Para quem se escreve?, e sintetiza que o escritor tem o dever de realizar uma literatura de engajamento. Logo, a preocupação do escritor deve ser a de passar alguma mensagem subjetiva para o leitor. Sendo assim, o conteúdo do texto literário sobrepõe-se à forma artística. Neste quesito, Kundera está em total desacordo com o filósofo:

Releio o curto ensaio de Sartre “Que é escrever?”. Nem uma só vez ele usa as palavras *romance*, *romancista*. Fala somente do *escritor de prosa*. Ele pode se servir de qualquer forma (romance inclusive) e tudo o que ele escreve, sendo marcado por seu pensamento, levado por sua voz, faz parte de sua obra. [...] O romancista não faz muito caso de suas ideias. Ele é um descobridor que, tateando, se esforça para desvendar um aspecto desconhecido da existência. Não está fascinado por sua voz, mas por uma forma que ele persegue, e só as formas que correspondem às exigências de seu sonho fazem parte de sua obra (KUNDERA, 2016, p. 147).

No quesito da arte do romance, para Kundera, a forma permite que haja vozes no texto literário que não seja propriamente da subjetividade do autor. Desse modo, não há voz que o romancista precise se comprometer, como sua, dentro da própria obra. Por isso, Kundera salienta que nem todo escritor é necessariamente um romancista, pois no primeiro, se atenta para expressar os próprios pensamentos e, neste caso há uma identificação de ideias do escritor com o escrito. No romancista, por sua vez, há um distanciamento com as próprias ideias e abertura para o contraditório, diferente e desconhecido. Veremos em 3.2.4 *A Polifonia Bakhtiniana de Kundera* os detalhes da diversidade de vozes presentes nas obras romanescas.

A potencialidade do romancista em realizar a polifonia a partir de diferentes personagens é que o categoriza chamá-lo de pensador: “Grande pensador ele é somente enquanto romancista. O que significa: ele sabe criar em seus personagens universos intelectuais extraordinariamente ricos e inéditos. Gostamos de procurar em seus personagens a projeção de suas ideias” (KUNDERA, 2016, p. 84).

Na obra *A Insustentável Leveza do Ser*, por exemplo, os temas do peso, da leveza, do corpo, da alma e do idílio foram tratados nos próprios egos experimentais do romance:

Ao escrever *A Insustentável Leveza do Ser* me dei conta de que o código desse ou daquele personagem é composto de algumas palavras-chave. Para Tereza: o corpo, a alma, a vertigem, a fraqueza, o idílio, o paraíso. Para Tomas: a leveza, o peso (KUNDERA, 2016, p. 37).

A proposta do romance que pensa é apenas aproximativa da filosofia, do mesmo modo que filósofos podem aproximar da arte e nem por isso se tornaram, necessariamente, artistas.

Assim como Nietzsche aproximou filosofia e o romance, Musil aproximou o romance e a filosofia. Essa aproximação não significa que Musil seja menos romancista que outros romancistas, da mesma forma que Nietzsche não é menos filósofo que outros filósofos (KUNDERA, 2017, p. 185).

Kundera salienta a autonomia experimental do romance que pensa e, ao mesmo tempo, reforça a possibilidade de diálogo entre a tradição filosófica e a tradição do romance moderno.

3.2.2 “Romance psicológico”

É preciso cuidado para não confundir a temática existencial presente na literatura de Kundera como algo que descreva a psicologia de seus egos experimentais. Kundera salienta, inclusive, na entrevista concedida a Christian Salmon (1951–), o seu distanciamento estético para com temas psicológicos: “meus romances não são psicológicos. Mais precisamente: eles se encontram além da estética do romance que se chama habitualmente de psicológico” (KUNDERA, 2016, p. 31). Isto significa que Kundera teve um cuidado artístico ao tratar da condição humana, não reduzindo o tema vida como descrições psíquicas de seus egos experimentais. Inclusive, em *Os*

Testamentos Traídos, Kundera concorda com a crítica de André Breton (1896 – 1966) para com os romances psicológicos:

[...] informações; descrições; atenção inútil a momentos inúteis da existência; a psicologia que torna todas as reações dos personagens conhecidas de antemão; resumindo, para condensar todas as restrições numa só, é a falta total de poesia que faz do romance, aos olhos de Breton, um gênero inferior. Falo de poesia tal como os surrealistas e toda a arte moderna exaltaram, poesia não como gênero literário, escrita versificada, mas como certo conceito de beleza, como explosão do maravilhoso, momento sublime da vida, emoção concentrada, originalidade do olhar, surpresa fascinante. Aos olhos de Breton, o romance é uma *não poesia* por excelência (KUNDERA, 2017, p. 160).

O romance que tem muitas descrições psicológicas é, para Breton, sem beleza. Ao se concentrar em demasia no comportamento detalhado dos personagens, o romance mostra-se sem poética. Desse modo, Kundera compreende que Breton exorta o romancista a “concentrar-se no essencial” (KUNDERA, 2006, p. 67). A essência do romance está na forma estética do maravilhamento. O maravilhoso, afirma Breton,

[...] é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo. No domínio literário, só o maravilhoso é capaz de fecundar obras dependentes de um gênero inferior, como o romance, e de modo geral, de tudo que participa da anedota (BRETON, 2019, p. 7).

Kundera não está de acordo com Breton quando este afirma ser o romance um gênero artístico inferior, mas concorda com o surrealista ao apelo do romance como estética bela do maravilhamento. Este maravilhamento em que tanto Breton alerta é o aspecto do onírico que a arte é capaz de produzir. Sonho como *leitmotiv* do processo de composição do romance, de modo que “o romancista (...) é como um projetor que gira em torno da existência humana e lança uma luz sobre ela, sobre suas possibilidades inesperadas” (KUNDERA, 2006, p. 67) e de probabilidades imaginadas. Como exemplo, Kundera cita a obra de Franz Kafka (1883 – 1924), compreendendo que a meditação e questionamento sobre a existência humana, na narrativa kafkiana, coloca em segundo plano a psicologia. Logo:

Se Kafka se afasta da psicologia para se concentrar no exame de uma situação, isso não quer dizer que os personagens não sejam psicologicamente convincentes, mas que a problemática psicológica

passou para segundo plano: se K. teve uma infância feliz ou triste, se foi o queridinho da mamãe ou educado num orfanato, se deixou para trás um grande amor ou não, isso não mudará nada nem no seu destino, nem no seu comportamento. É por essa inversão da problemática, por essa outra maneira de interrogar a vida humana, por essa outra maneira de conceber a identidade de um indivíduo que Kafka se distingue não apenas da literatura do passado, como também de seus grandes contemporâneos Proust e Joyce (KUNDERA, 2006, p. 63).

A obra *Em busca do tempo perdido*, publicada em sete volumes entre 1913 e 1927, de Marcel Proust (1871 – 1922), há longas descrições de memórias. Trata-se de uma obra literária em que toma como tema estético as reminiscências do narrador. É um tratado acerca do tempo psicológico. Já com a obra de James Joyce (1882 – 1941), *Ulisses*, de 1922, o que temos é uma paródia de *A Odisséia*, de Homero (928 – 898 a. C). Neste romance, todas as ações do personagem principal ocorrem no dia 16 de junho de 1904. Trata-se da vida “épica” do protagonista burguês. Em ambos, *Ulisses* e *Em busca do tempo perdido*, há extensos monólogos interiores (KUNDERA, 2017). Mas Kafka, contemporâneo de ambos, não outorga primazia à psicologia como recurso estético da narrativa, pois o narrador kafkiano não apresenta a identidade de seus personagens e sim questiona o que é a realidade, subjetividade e sonho na vida dos indivíduos.³⁰

Kundera desenvolve um ensaio em diálogo com os escritos de Thomas Mann (1875 – 1955), no livro *Os Testamentos Traídos*, o qual se intitula *Sobre obras e aranhas*. Segundo Kundera, o romance *A Montanha Mágica*, originalmente de 1924, tem “trechos muito longos de informações sobre os personagens, sobre seu passado, sobre seu modo de vestir, seu modo de falar (com todos os tiques de linguagem) etc.” (KUNDERA, 2017, p. 170). Logo, para o autor, nos romances psicológicos nenhuma ação, nenhum gesto e nenhum detalhe da personalidade ou da fisionomia das personagens deixam de ser descritas, pois “(...) uma vez que os personagens devem parecer ‘vivos’, é preciso acrescentar o maior número de informação possível a seu respeito (mesmo que elas sejam tudo menos surpreendentes)” (KUNDERA, 2017, p.142). O discurso literário de Kundera está em oposição ao romance psicológico, o qual toma como parte das produções do romance realista, largamente adotado no século XIX.

³⁰ No subcapítulo 3.3.2 *Inverossimilhança*, do capítulo 3.3. *Apelos do Romance*, são abordados em detalhes à análise kunderiana da obra de Kafka.

3.2.3 “Romance histórico”

Kundera afirma, além disso, a autenticidade do romance frente à história. No entendimento kunderiano, ao romance literário interessa apenas examinar a dimensão da existência:

[...] é preciso compreender o que é um romance. Um historiador conta acontecimentos que se passaram. [...] O romance não examina a realidade mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo de possibilidades (KUNDERA, 2016, p. 50).

O leitor, ao ler um romance, lida com o que pode ocorrer na condição humana. Kundera também salienta que ler uma obra literária de outra cultura não impede o entendimento acerca da narrativa: “Posso compreender *Dom Quixote* sem conhecer a história da Espanha” (KUNDERA, 2016, p. 47). O desconhecimento histórico que o leitor possa ter acerca da Espanha, por exemplo, não impedirá a fruição estética, hermenêutica e epistemológica de um romance espanhol, do mesmo modo que ler *A Insustentável Leveza do Ser* não é o mesmo que ler sobre a História de Tchecoslováquia. Kundera afirma ter no seu processo criativo, em relação aos eventos históricos, o seguinte procedimento: “todas as circunstâncias históricas eu trato com uma economia máxima” (KUNDERA, 2016, p. 44). O autor destaca que a sua obra trata da dimensão histórica da existência, ao passo que os romances históricos tratam ilustrativamente da situação histórica.

Não se devem confundir duas coisas: existe de um lado o romance que examina a *dimensão histórica da existência humana*, e do outro lado o romance que é a *ilustração de uma situação histórica*, a descrição de uma sociedade num dado momento, uma historiografia romanceada. Você conhece todos os aqueles romances escritos sobre a Revolução Francesa, sobre Maria Antonieta, ou então sobre 1914, sobre a coletivização na União Soviética (a favor ou contra), ou sobre o ano de 1984; tudo isso são romances de vulgarização que traduzem um conhecimento não romanesco na linguagem do romance. Ora, eu nunca deixarei de repetir que a única razão de ser do romance é dizer aquilo que apenas o romance pode dizer (KUNDERA, 2016, p. 44).

O romance que pensa trata, segundo Kundera, da dimensão histórica da existência humana, ao passo que os romances históricos, conforme a citação acima, se pretende ser uma representação de algum evento que tenha acontecido na realidade. Entretanto, o autor

denomina este tipo de descrição narrativa de algo vulgar. No ensaio *A Cortina*, Kundera exorta: “Lembremos a etimologia: ‘vulgar’ vem de *vulgus*, ‘povo’; é vulgar aquilo que agrada ao povo” (KUNDERA, 2006, p. 53). Aqui, o autor destaca o aspecto de o romance histórico correr o risco de se tornar um meio de espetacularização estética, tornando o ato da leitura como um mero entretenimento, diversão ou com fins ideológicos que possam agradar um tipo específico de leitor, seja no sentido religioso, econômico ou político-partidário.

Em *Os Testamentos Traídos*, há reflexões sobre os romances que realizaram a estética da *dimensão histórica da existência humana*. O autor tcheco cita a obra de Liev Tolstói (1828 – 1910), *Guerra e Paz*, de 1869, como exemplo de narrativa que tratou de modo criativo e reelaborado um evento factual:

Existe uma reflexão romanesca, assim como existem um diálogo e uma ação romanescos. As longas reflexões em *Guerra e Paz* são impensáveis fora do romance, por exemplo, numa revista científica. Claro que por causa da linguagem, cheia de comparações e de metáforas intencionalmente ingênuas. Mas sobretudo porque Tolstói falando de História não se interessa, como faria um historiador, pela descrição exata dos acontecimentos, por suas consequências para a vida social, política, cultural, pela avaliação do papel de um ou de outro etc.; ele se interessa pela História como uma *nova dimensão da existência humana* (KUNDERA, 2017, p. 247).

A obra de Tolstói, segundo Kundera, não tem uma única voz discursiva. Não é homogêneo em seu discurso, pois o autor russo expôs diferentes diálogos que fez por compor um coro diverso no enredo. É o aspecto da polifonia que Kundera admite ser algo essencial de uma obra romanesca.

3.2.4 Polifonia Bakhtiniana de Kundera

Apesar da calorosa defesa em favor do pensamento, Kundera alerta para as armadilhas presentes nessas abordagens

Sobre o pensamento sistemático, ainda isto: aquele que pensa é automaticamente levado a sistematizar; é sua eterna tentação (é também a minha, até mesmo ao escrever este livro): tentação de descrever todas as coisas de suas ideias, prevê todas as objeções e refutá-las de antemão; de assim formar barricadas em torno das ideias (KUNDERA, 1994, p. 159).

Em sua opinião, é preciso estar atento, pois no âmbito da criação literária é preciso compreender que “aquele que pensa não se esforça para persuadir os outros a aceitar sua verdade”. Se assim o fizesse, “ele se acharia no caminho de um sistema, no lamentável caminho do homem de convicções”, diferentemente do pensamento experimental que deseja: “a convicção é um pensamento que parou, que se imobilizou” (KUNDERA, 1994, p.59) e contraditoriamente a esta ação imobilizadora, “o pensamento experimental não deseja persuadir, mas inspirar; inspirar um outro pensamento, pôr em movimento o pensar (KUNDERA, 1994, p. 159), colocar em dúvida e questionamento.

A concepção de romance que pensa, para Milan Kundera, é uma crítica aos discursos e tratados textuais sistemáticos, seja eles: históricos, psicológicos ou filosóficos; como também uma crítica às obras literárias que se pretendem panfletária, ou seja, onde o autor pretende engajar um discurso com propensão a ser verdade universal, pois a concepção de romance que pensa para Kundera é de que “o romance é o paraíso imaginário dos indivíduos. É o território em que ninguém é dono da verdade” (KUNDERA, 2016, p. 169). No entendimento de Kundera, a polifonia é a condição essencial das obras romanescas: “Narração polifônica. Cada um tem sua própria perspectiva (é contada sob o ponto de vista de um ego imaginário). Cada uma tem sua própria duração.” (KUNDERA, 2016, p. 93). Kundera salienta que Bakhtin lançou a ideia de polifonia empregando o conceito na análise da ficção dostoievskiana e sugerindo que a mesma colocava em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam ao discurso autoral. “É necessário renunciar aos hábitos monológicos para habituar-se ao novo domínio artístico descoberto por Dostoiévski e orientar-se no modelo artístico de mundo incomparavelmente mais complexo que ele criou” (BAKHTIN, 1981, p. 238-239).

A obra romanescas permite a convivência de diferentes vozes, seja dos personagens que habitam no enredo ou da própria narrativa, como é o caso do romance *A Brincadeira*, de 1967, que cada capítulo do livro é narrado em primeira pessoa por um ego experimental distinto. Sendo Ludvik nos capítulos I, III e V; Helena narra o capítulo II, Jaroslav o IV e Kostka protagoniza a narrativa o VI. Desse modo, em um mesmo romance é possível tornar as mais variadas perspectivas numa equidade discursiva. Em oposição à

polifonia, está a monodia³¹, ou homofonia³², as quais as vozes executam o mesmo movimento melódico, seguindo um mesmo padrão rítmico: “A polifonia romanesca? Digamos de início o que lhe é oposto: a composição unilinear. (...) o romance tenta escapar da unilinearidade” (KUNDERA, 2016, p. 80), ou seja, escapar da homogeneidade. Bakhtin, segundo Kundera, defendeu a ideia de que todo romance moderno é um objeto heterogêneo, de que todo texto é constituído por várias vozes, é a reconfiguração de outros textos que lhe dão origem, dialogando com ele, retomando-o: Como romancista, sempre me senti como se estivesse dentro da história, isto é, no meio de um caminho, em diálogo com aqueles que me precederam e mesmo talvez (menos) com aqueles que virão depois (KUNDERA, 2017, p. 22).

Além da polifonia apontar para as diferentes vozes dos egos experimentais e narradores dentro do mesmo romance, o conceito bakhtiniano também salienta o aspecto metaficcional dos romances, pois a obra está em permanente diálogo com a tradição romanesca que a precedeu e poderá dialogar com futuras obras literárias que estão por vir.

É interessante salientar que tanto para Bakhtin, como para Kundera, a ideia de polifonia no romance moderno advém da música:

Designei essa espécie de composição por uma palavra tomada de empréstimo à musicologia: polifonia. Você vai ver que não é tão inútil comparar o romance à música. Efetivamente, um dos princípios fundamentais dos grandes polifonistas era a igualdade das vozes: nenhuma voz deve dominar, nenhuma deve servir de simples acompanhamento (KUNDERA, 2016, p. 81).

³¹ Em música, o termo monodia (do grego μονοδία, *monodía*, termo composto de *μόνος*, *monos*, 'único', e *ὄδῆ*, transl. *ōdè*, 'canto') pelo latim *monodía, ae*, no sentido de 'canto de uma pessoa só'), geralmente designa uma composição musical para uma só voz (uma única melodia), em contraposição à polifonia. Todavia, o significado do termo não se aplica somente para a arte musical, mas também para as obras literárias.

³² Homofonia (do grego antigo "mesmo som") significa literalmente "vozes semelhantes" designando música em uníssono. Contudo, em homofonia, as vozes não precisam de estar em uníssono como se fossem a mesma melodia, admite-se sim que estejam uníssonas somente quanto à duração, i.e., quanto ao ritmo. Em homofonia os acordes das quatro vozes apresentam-se em blocos. Não há articulação contrapontística das vozes. Homofonia opõe-se a polifonia, onde as vozes se articulam separadamente em contraponto e os acordes não progridem em blocos homofônicos e polifônicos, obviamente. A música homofônica é típica do início do século VII até ao século XIII, com os cantos bizantinos e gregorianos e missas. Mas também se encontra mais tarde em muitas outras obras, por exemplo no período barroco em alguns prelúdios de corais e motetos de Johann Sebastian Bach, onde as vozes caminham em blocos harmônicos sem muito movimento individual das vozes.

A formação em música fez com que Kundera a introduzisse nas reflexões acerca da arte do romance, compreendendo o processo criativo como uma elaboração de ritmos e a composição da narrativa como uma melodia que ocasiona a trama entre as personagens envolvidas. Assim como na música há diferentes instrumentos musicais que compõem uma mesma canção junto com as vozes do coro, do mesmo modo ocorre com a diversidade de vozes presentes num mesmo texto romanesco que faz por celebrar a heterogeneidade de visões de mundo: “O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (BEZERRA, 2005, p. 194). O romancista não necessariamente expõe a sua própria voz no romance, mas é o ponto de tensão em que atravessa as diferentes vozes do mundo e que faz por dar forma estética na própria obra literária. Logo, é esta heterogeneidade de vozes que faz por cancelar o inacabamento do romance.

Bakhtin derivou do romance polifônico um modelo artístico de mundo historicamente situado nas ideias formuladas a partir das contingências de um universo probabilístico contra a prática de muitos artistas e teóricos que insistem em modelos acabados. O inacabamento é, assim, o princípio estético a partir do qual é possível considerar a *poiesis* do dialogismo³³ como campo conceitual da estética bakhtiniana e do modelo artístico do mundo: “Todas as grandes obras (e justamente porque elas são grandes) contêm alguma coisa inacabada” (KUNDERA, 2016, p. 72). É este aspecto de inacabamento e inconcluso, na arte romanesca, que permite Kundera nominá-la como uma sabedoria da incerteza, pois uma vez não sendo a certeza ou a verdade a pretensão de acabamento literário, resta como prerrogativa do romance que pensa a sua condição estética de ser uma arte que medita e questiona as questões acerca da existência humana.

Kundera observa, em autores como Broch e Robert Musil (1880 – 1942), uma reabilitação do aparecimento da reflexão intelectual do autor no espaço literário. Ao

³³ Em Bakhtin, conforme apontado por Amorim (2010), a noção de dialógico ou de dialogicidade aparece sob diversas formas. Uma primeira forma é a do dialogismo como sendo um princípio interno da palavra, o que significa que, no discurso, o objeto está mergulhado de valores e definições, fazendo com que o falante se depare com múltiplos caminhos e vozes ao redor desse objeto (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2010). Uma segunda forma é a dialogicidade dos enunciados, que equivale a dizer que mesmo antes da concretização de um determinado enunciado – e também posteriormente, há outros enunciados, que vêm dos outros, aos quais o próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação. Uma terceira forma de dialogismo é aquele construído pela emergência de várias vozes relacionadas a um tema específico, dadas pela antecipação da resposta dos outros e das possíveis respostas imaginadas por ele, em função do interlocutor e do contexto. Por fim, destaca-se a dialogização das linguagens, na medida em que uma língua nacional é plural (com linguagens das reuniões sociais, familiar, cotidiana, sociopolítica; linguagem dos jargões profissionais; linguagem de geração e de idade; linguagem de autoridade; linguagens oratórias, publicitária, científica, jornalística, literária, entre outras). Essa pluralidade manifesta-se a partir de múltiplas vozes que estabelecem uma variedade de ligações e inter-relacionamentos.

encarar a obra romanesca como propícia para tais incursões do pensamento, esses autores manifestariam uma categoria diferenciada de romance, o “romance que pensa” (KUNDERA, 2006, p. 66). O romance que pensa reflete acerca daquela proposta de sabedoria romanesca, a da incerteza. É por isso que, para Kundera, uma obra como *Os Sonâmbulos*, de Broch, seria condizente com a ideia de inacabamento:

A reflexão romanesca, tal como Broch e Musil a introduziram na estética do romance moderno, não tem nada a ver com a de um cientista ou a de um filósofo; eu diria mesmo que ela é intencionalmente afilosófica, até antifilosófica, isto é, violentamente independente de todo sistema de ideias preconcebidas; ela não julga, não proclama verdades, ela se pergunta, se espanta, ela sonda; sua forma é das mais diversas: metafórica, irônica, hipotética, hiperbólica, aforística, engraçada, provocadora, fantasista; e sobretudo: ela não deixa nunca o círculo mágico da vida dos personagens; é a vida dos personagens que a alimenta e justifica (KUNDERA, 2006, p. 69).

Milan Kundera sempre reserva espaço para abordar a respeito dessa relação interposta por ele entre a sabedoria do romance e o inacabamento como condição estética necessária para o romance que pensa. Para ele, a arte romanesca privilegia a ironia e desconsidera a necessidade da verdade ou de qualquer sistematização no interior do discurso literário. Por esta razão, Kundera reivindica que a moral do romance que pensa é o conhecimento meditativo acerca da existência humana.

3.2.5 Moral do Romance

O uso do termo “moral”, em Kundera, não significa que há, pretensiosamente, uma intenção de julgamento de valores. Ou seja, de julgar se o romance é bom ou mau, certo ou errado, sagrado ou profano, verdadeiro ou falso, ético ou antiético: “Os personagens romanescos não pedem para ser admirados por suas virtudes. Querem que os compreendamos, é uma coisa totalmente diferente” (KUNDERA, 2006, p. 17). Com isso, ressaltamos que a prosa romanesca, na concepção de Kundera, é uma instância para pensar acerca da condição humana. Através dos egos experimentais, o leitor pode tentar compreender as diversas escolhas e ações humanas sem julgamento de valores. Ao mesmo tempo, o espaço romanesco é, para Kundera, a condição de se pensar a própria criação e condição da arte. Em *Os Testamentos Traídos*, Kundera afirma:

[...] território em que o julgamento moral fica suspenso. Suspender o julgamento moral não é a imoralidade do romance, é a sua moral. A

moral que se opõe à irremovível prática humana de julgar imediatamente, sem parar, a todos, de julgar antecipadamente e sem compreender. Essa fervorosa disponibilidade para julgar é, do ponto de vista da sabedoria do romance, a asneira mais detestável, o mal mais pernicioso. Não que o romancista conteste, no sentido absoluto, a legitimidade do julgamento moral, mas ele o envia para além do romance (KUNDERA, 2017, p. 13).

Para Milan Kundera, a arte trata de outro tipo de valor, que difere da moral, pois “(...) ela não julga, não proclama verdades, ela se pergunta, se espanta, ela sonda; sua forma é das mais diversas: metafórica, irônica, hipotética” (KUNDERA, 2006, p. 69). Desse modo, a própria concepção de moral pode ser ironizada nas narrativas romanescas. Nos romances não há, necessariamente, compromisso com o sério. Mas a questão que levantada, por Kundera, ao falar de moral é de pensar acerca do valor do romance como manifestação culturalmente artística. Entende-se, portanto, que a “crítica de arte (meditação sobre o valor)” (KUNDERA, 2016, p. 152) está atenta aos aspectos da forma estética.

Os critérios para a valorização artística são permanentemente debatidos entre os artistas. Sabemos que “os valores das obras de arte são constantemente discutidos (...). No domínio da arte não temos medidas exatas para isso. Cada julgamento estético é uma aposta pessoal” (KUNDERA, 2006, p. 23). Ou seja, não há consenso entre os artistas sobre os valores absolutos que constituem uma obra de arte. O campo da literatura não comporta uma ortodoxia. Logo, são subjetivas as escolhas estéticas de cada escritor. Mas isto não significa que sejam da ordem da pura inspiração. Segundo Kundera, há uma racionalidade ao realizar o empreendimento da composição criativa do romance.

Em todos estes textos ficcionais, conforme é assumido nos textos ensaísticos, há uma construção racional preocupada com a busca pelo conhecimento existencial acerca do indivíduo moderno: “(...) descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão do romance. O romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance” (KUNDERA, 2016, p. 13-14).

A reflexão de Milan Kundera sobre a necessidade da amoralidade do romance se aproxima com a de Oscar Wilde (1854 – 1900): “O artista pode expressar todas as coisas. O pensamento e a linguagem são os instrumentos artísticos de uma arte. O vício e a virtude são os materiais artísticos para a arte” (WILDE, 2013, p. 12). Isto significa que à arte não cabe julgamento de valor moral naquilo que está sendo expresso pelo artista.

Podemos citar como exemplo o romance de Dostoievski (1821 – 1881) *Crime e Castigo*, de 1866, que retrata a vida de Raskólnikov em seus diversos feitos contraditórios. O protagonista era responsável por ter cometido dois assassinatos dentro de uma loja e que foge do local com joias roubadas. Em outro momento, o próprio personagem ajuda financeiramente uma senhora com os gastos funerários do falecido marido.

Com isso, podemos observar a contradição ontológica do protagonista. No romance, há possibilidade de pensarmos acerca da condição da vida humana sem necessidade de objetivá-la, pois o pensamento é sobre o ser, ou seja, da ontologia. Sem reduzi-lo, como já vimos, à uma narrativa filosófica, até porque Kundera afirma que temas da fenomenologia e ontologia foram precedidos pelos romancistas modernos. Ao mesmo tempo, Kundera ironiza em seus textos ensaísticos o conceito de verossimilhança como ideia de representação da realidade; e chancela que o romance que pensa possibilita a estética do inverossímil.

3.3 Possibilidade Onírica do Romance

Na *Arte do Romance*, Kundera salienta que há “três possibilidades elementares do romancista: ele *narra* uma história (Fielding), ele *descreve* uma história (Flaubert), ele *pensa* uma história (Musil)” (KUNDERA, 2016, p. 139). Henry Fielding (1707 – 1754), autor de *Tom Jones*, de 1749, e “foi um dos principais romancistas capazes de pensar uma poética do romance” (KUNDERA, 2006, p. 14). Para Kundera, as narrativas de Fielding contribuem para a intuição acerca da natureza humana. Uma espécie de exame da condição dos homens e mulheres e de seu tempo por meio da invenção imagética romanesca:

[...] o espanto diante daquilo que é “inexplicável” nessa “estranha criatura que é o homem” é para Fielding o primeiro estímulo para escrever um romance, a razão para inventá-lo. “Invenção” [...] é a palavra-chave para Fielding; ele se refere à origem latina *inventio*, que quer dizer “descoberta”; ao inventar seu romance, o romancista descobre um aspecto até então desconhecido, oculto, da “natureza humana”; uma invenção romanesca é, assim, um ato de conhecimento que Fielding define como “uma rápida e sagaz penetração da verdadeira essência de tudo aquilo que é objeto de nossa contemplação” [...] se trata de um ato de conhecimento específico no qual a intuição desempenha um papel fundamental (KUNDERA, 2006. 15).

Intuição significa capacidade de visão. É desse modo que o romancista Fielding, ao inventar narrativas, está, segundo Kundera, fazendo descobertas do oculto humano. Esta capacidade inventiva é própria da liberdade romanesca. Logo,

Quando Fielding proclama total liberdade em relação à forma romanesca, pensa primeiramente na recusa de deixar o romance ser reduzido a um encadeamento causal de ações, gestos, palavras, que os ingleses chamam de *story* e que pretende constituir o sentido e a essência de um romance; contra esse poder absolutista da *story* ele reivindica notadamente o direito de interromper a narração “onde e quando quiser”, pela intervenção de comentários e reflexões próprios, em outras palavras, por digressões (KUNDERA, 2006, p. 18).

A narrativa de Fielding não se fixa em ser um enredo cronológico, com o tempo da história em sequência temporal. Inclusive, Kundera ressalta que uma das novidades de Fielding no romance moderno foi o fato de ter inserido como recurso narrativo os aspectos ensaísticos da digressão. Sobre o que tange a verossimilhança narrativa de Fielding, Kundera ressalta: “Fielding não inventava histórias impossíveis nem inacreditáveis; no entanto, a verossimilhança do que contava era a última coisa que lhe interessava” (KUNDERA, 2006, p. 19), pois a real contribuição narrativa do autor de *Tom Jones* era a de “encantar os ouvintes não com a ilusão da realidade, mas com o sortilégio de sua fabulação, com observações inesperadas, com as situações surpreendentes que criava.” (KUNDERA, 2006, p. 19). Ao passo que o romance descritivo “consistiu na evocação visual e acústica de cenas, a verossimilhança tornou-se a regra das regras: a condição *sine qua non* para que o leitor acreditasse naquilo que via” (KUNDERA, 2006, p. 19). Assim, “descrição romanesca do século XIX estava em harmonia com o espírito (positivista, científico) da época” (KUNDERA, 2016, p. 139). O realismo de Gustave Flaubert (1821 – 1880), nesse sentido, tem a característica de ser descritivo devido ao momento histórico em que o autor vivia.

No que tange aos romances de pensamento, Kundera observa no início de seu ensaio *A Arte do Romance*, que existem quatro tipos de apelo do romance: *apelo da diversão*; *apelo do sonho*; *apelo do tempo* e *apelo do pensamento*. No primeiro, está o aspecto da leveza estética e que faz divertir de forma cômica os leitores. Ele cita como exemplo as obras *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (1713 – 1768) e *Jacques, o Fatalista*, de Denis Diderot (1713 – 1784).

Kafka é caracterizado como autor de romances que faz apelo ao sonho. Kundera afirma que as obras kafkianas despertaram a imaginação que estava adormecida até então. Em Kafka, temos o romance como lugar em que a “imaginação pode explodir como num sonho” (KUNDERA, 2016, p. 23). Segundo Kundera, foi Kafka quem possibilitou, esteticamente, “a fusão do sonho e do real” (KUNDERA, 2016, p. 23). Em 3.3.2 *Inverossimilhança: sonho e “surrealismo” do romance* temos em detalhes das análises kunderianas acerca do estilo inverossímil como estética que recorre ao sonho.

Os romances que realizam o apelo do tempo, na perspectiva de Kundera, são obras que dialogam com a memória de uma civilização e que buscam apreender a sabedoria contida no passado, fazendo um balanço com a própria história. O apelo do tempo, segundo Kundera, “incita o romancista a não limitar mais a questão do tempo ao problema proustiano da memória pessoal, mas estendê-la ao enigma do tempo coletivo” (KUNDERA, 2016, p. 24). Na concepção do escritor tcheco, Fuentes foi quem melhor transpôs os limites de uma vida individual para consolidar, com transparência, a memória coletiva da cultura mexicana em seus romances. Por fim, temos o apelo do pensamento, já tratado em 3.2 *Romance que pensa*.

3.3.1 Verossimilhança: concepção aristotélica de arte

A discussão acerca da verossimilhança remonta à ideia de mimese. Temos, como ponto de partida, a divergência entre Platão e Aristóteles. No primeiro, há censura para com a arte, pois o filósofo da academia compreendeu ser uma área restritamente de mimese, ou seja, de “imitação de coisas fenomênicas, as quais, por sua vez, são imitações dos paradigmas eternos das *Ideias*³⁴; desse modo, a arte seria cópia da cópia, aparência de aparência, esgotando o verdadeiro até fazê-lo desaparecer” (REALE, 2012, p. 142). Aristóteles, por sua vez, não concebe a visão platônica de arte como mera atividade de reprodução. Pelo contrário, para o filósofo de Estagira o que há é uma recriação do mundo fenomênico em nova dimensão:

[...] fica claro [...] que não é ofício do poeta descrever as coisas que realmente aconteceram, mas as que podem acontecer em determinadas

³⁴ A filosofia de Platão teoriza que há dois mundos: o mundo inteligível (*Ideia*) e o mundo sensível (fenômenos). O mundo das Ideias diz respeito a essência da coisa em si e é independente do intelecto e prece a todos os fenômenos. A *Ideia* para Platão não representa um simples conceito ou uma mera representação mental. Ela é a causa de natureza não-física, uma realidade inteligível, ou seja, representa aquilo que o pensamento mostra quando está livre do sensível, constituindo o chamado *verdadeiro ser*.

circunstâncias, ou seja, coisas que são possíveis segundo as leis da verossimilhança e da necessidade (ARISTÓTELES, 1997, p. 32).

Aristóteles, na obra *A Poética*, defende o conceito de verossímil como algo que reelabora a realidade dentro dos campos possíveis de representação do real. Representar aqui, segundo Aristóteles, não diz respeito em descrever o ocorrido. Algo que um historiador tem como missão realizar em sua atividade.

A verdadeira diferença é que o historiador descreve fatos que realmente ocorreram, e o poeta, fatos que poderiam ocorrer. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais elevado que a história; a poesia tende, de preferência, para a representação do universal, e a história, para o particular (ARISTÓTELES, 1997, 32).

A cópia da realidade é uma preocupação do historiador de ser fiel aos fatos. Ao passo que o poeta, ou no caso do presente estudo sobre Kundera, do romancista, o que há é uma elaboração inventiva daquilo que não houve e descrito numa linguagem crível, ou seja, cabível de convencimento de sua possibilidade real de acontecimento. Por isso o estagirita salienta para o aspecto universal da arte poética, pois mesmo não tratando de algo que ocorreu, significa que pode acontecer e que, por isso, toca na dimensão das potencialidades e possibilidades de realização: “A arte não só pode e deve desligar-se da realidade como não deve apresentar fatos como são, mas como poderiam ou deveriam ser” (REALE, 2012, p. 144). A lei da verossimilhança, segundo Aristóteles, diz respeito não à necessidade da arte de representar fielmente a realidade, mas a sua capacidade de “reconstituir os acontecimentos de tal maneira que eles se mostrem interligados e conectados de modo perfeitamente unitário, quase como um organismo no qual cada parte tem seu sentido em função do todo do qual faz parte” (REALE, 2012, p. 145). Por esta razão, Aristóteles caracteriza o campo da arte como mais filosófica que a história. Reale tem o cuidado de afirmar que a arte poética: “[...] não é filosofia; o universal da arte não é o universal lógico e, portanto, é algo autônomo, que tem seu próprio valor, embora este não seja o valor do verdadeiro historiador nem o valor do verdadeiro lógico” (REALE, 2012, p. 145).

O valor verdadeiro da arte está, no entendimento aristotélico, em sua capacidade de recriar a realidade, inventar um mundo possível de realização. Com esse pensamento,

Aristóteles supera o seu mestre Platão, pois não reduz a arte à mera cópia da aparência dos fenômenos.

Kundera, ao retomar o conceito de verossimilhança, nos seus ensaios, refere-se estritamente à parte dos estudos aristotélicos que preveem a verossimilhança como um critério da representação poética que situa a mimese nas fronteiras do possível. As leituras nos levam à percepção de que, para Kundera, o critério do verossímil estabelece uma relação, mesmo que deformada, obrigatória, direta e de dependência com o real (BARROSO, 2019). Compreendemos que o entendimento de Kundera acerca do conceito de verossímil, como um critério de criação literária, está centrado na compreensão de dependência com o real que parece atribuir à verossimilhança.

Essa compreensão kunderiana, sobre o verossímil se choca com os pressupostos acerca da mimese “externa” e “interna” já desenvolvidos por Luiz Costa Lima (1980), por exemplo. Pelos estudos deste teórico, depreende-se que a partir de uma coerência “interna” e “externa”, mesmo o inverossímil, participa do critério do verossímil desde que haja nele uma correlação com o todo da narrativa (BARROSO, 2013, p. 52).

A partir dos estudos sobre a verossimilhança em *A Poética*, de Aristóteles, Lígia Militz da Costa também nos diz que “tudo é verossímil, desde que motivado, isto é, simulado como admissível; o paralogismo como armação persuasiva falsa, exemplifica a afirmação” (COSTA, 2001, p. 54). E dentro dessa compreensão, para Kundera esse critério acabaria por interferir na autonomia do literário, algo que, como veremos mais adiante, torna-se uma de suas incessantes buscas enquanto romancista.

3.3.2 Inverossimilhança: sonho e “surrealismo” do romance

Kundera observa que a estética da verossimilhança, quando elaborada em exagero na narrativa, corre o risco de não ser crível, pois a credibilidade³⁵ de um texto literário não perpassa, necessariamente, pelo rico detalhamento de descrições das ações dos personagens ou das paisagens e cenários em que acontece o enredo. Assim, o romancista pode até querer dizer tudo em cenas,

³⁵ Credibilidade sf: Condição do que ou de quem tem crédito (confiança) (BECHARA, 2011, p. 463). A credibilidade existirá se houver um contrato de confiança existente entre expectador e obra.

[...] mas a descrição de uma cena ocupa muito espaço; a necessidade de preservar o suspense exige extrema densidade de ações; daí o paradoxo: o romancista quer conservar toda a verossimilhança da prosa da vida, mas a cena fica tão rica em acontecimentos, tão transbordante de coincidências que perde o caráter prosaico e a verossimilhança (KUNDERA, 2006, p. 24-25).

Desse modo, a arte da composição exige capacidade técnica do escritor em tornar a concentração de acontecimentos numa expressão que tenha beleza. Na concepção de Kundera “a beleza do romance é condição inseparável de sua arquitetura” (KUNDERA, 2006, p. 143). O autor tcheco destaca o encanto que a literatura do século XIX pode proporcionar aos seus leitores:

No entanto, não vejo nessa teatralização da cena uma simples necessidade técnica, e menos ainda um defeito. Pois esse acúmulo de acontecimentos, com tudo o que possa ter de excepcional e de quase impossível, é antes de tudo fascinante! Quando acontece em nossa vida – quem poderia negá-lo? –, ele nos deslumbra! Nos encanta! Torna-se inesquecível! As cenas em Balzac ou em Dostoiévski (o último grande balzaquiano da forma romanesca) refletem uma beleza toda especial, beleza muito rara, claro, mas ainda assim real, e que cada um de nós conheceu ou pelo menos pressentiu na própria vida (KUNDERA, 2006, p. 25).

Kundera compreende a verossimilhança, presente nas obras de Honoré de Balzac (1799 – 1850) e de Dostoiévski, como narrativas que contemplam a beleza numa rica concentração de acontecimentos que possibilitam a súbita densidade da vida. O narrador, tanto balzaquiano como dostoiévskiano, sabe e transmite beleza estética, criando uma relação de credibilidade e maravilhamento com o leitor.

As discussões acerca dessa relação entre o texto literário e elementos de credibilidade reforçam nossa tese de construção não só da verossimilhança a partir do belo, como também dialoga com o recurso estético da inverossimilhança como condição para compreendermos a razão do romance, descrito pelo Kundera. No entendimento de Kundera, a possibilidade de compreensão da existência humana, seja de modo verossímil ou inverossímil, é “*a razão de ser da arte do romance*” (KUNDERA, 2006, p. 17).

Na obra *Machado* (2016), Silviano Santiago (1936 –) cita uma passagem do último romance de Machado de Assis e que vem a calhar com a presente discussão:

Na história do mundo ocidental e na vida de quem é vivo há simetrias inesperadas e definitivas –escreve no seu memorial o conselheiro Aires, personagem de Machado de Assis, e acrescenta: “A verdade pode ser inverossímil e muitas vezes o é” (SANTIAGO, 2016, p. 57).

O tema da inverossimilhança machadiana, segundo Santiago, não faz oposição à estética da verossimilhança. Desse modo, é por esta perspectiva crítica literária que o ensaísta Kundera irá desdobrar suas reflexões.

O conceito de inverossimilhança, desenvolvido por Kundera, é fundamental para entendermos a concepção do autor acerca do romance moderno. Em sua concepção, o século XIX foi marcado pela necessidade da verossimilhança, devido ao estilo do realismo literário. Roland Barthes (1915 – 1980) associa o realismo à descrição de paisagens, cenários e evocação à verossimilhança na representação de comportamentos individuais pertinentes a contextos de vida socialmente tipificados.

Os romances de então ainda não tinham celebrado com o leitor o pacto da verossimilhança. Não queriam simular o real, queriam divertir, impressionar, surpreender, encantar. Eram *lúdicos* e nisso é que residia sua virtuosidade. O começo do século XIX representa uma grande transformação na história do romance. Eu diria quase um choque. O imperativo da imitação do real de súbito tornou ridícula a taberna de Cervantes. O século XX se revolta muitas vezes contra o século XIX (KUNDERA, 2016, p. 99).

Kundera, na citação acima, demonstra o histórico da arte do romance desde Cervantes, compreendendo que a inverossimilhança foi inaugurada com o intuito de divertir o leitor, tornando a narrativa lúdica e espetacularizada. A referência ao século XIX ocorre por intermédio do contexto do realismo e de sua tentativa de narrar os conflitos reais da condição humana, ao passo que, no século XX, há uma tentativa de dizer acerca da condição humana, mas não pelo estilo do realismo ou do naturalismo, mas retomando a própria inverossimilhança: “(...) a impressão de penetrar num mundo que, embora inverossímil, é mais real que a realidade” (KUNDERA, 2016, p. 99). O autor sugere que Kafka foi o precursor da inverossimilhança no século XX.

No século XIX era assim: tudo o que se passava num romance precisava parecer verossímil. No século XX, esse imperativo perdeu a força; desde Kafka até Carpentier ou García Márquez, os romancistas se tornaram cada vez mais sensíveis à *poesia da inverossimilhança* (KUNDERA, 2013, 167).

A inverossimilhança, segundo Kundera, expressa a “liberdade de exagero, de enormidades, de improbabilidades, liberdade de invenções lúdicas” (KUNDERA, 2017, p. 89). Mas antes de analisarmos as reflexões kunderianas sobre a obra de Kafka, é preciso relembrar que o realismo pretendia mostrar a realidade como ela é. Assim constata-se nas obras de Zola, Balzac, Flaubert e Dickens. Desse modo, Kundera observa que no início do romance moderno, especificamente com Rabelais, a verossimilhança convivia lado a lado com o inverossímil.

O momento excepcional do nascimento de uma nova arte dá ao livro de Rabelais uma riqueza inacreditável; tudo está ali: o verossímil e o inverossímil, a alegoria, a sátira, os gigantes e os homens normais, as anedotas, as meditações, as viagens reais e fantásticas, as controvérsias eruditas, as digressões de puro virtuosismo verbal. O romancista de hoje, herdeiro do século XIX, experimenta uma nostálgica inveja desse universo extraordinariamente heteróclito dos primeiros romancistas e da alegre liberdade com a qual o habitavam (KUNDERA, 2017, p. 9-10).

Na obra *Gargântua e Pantagruel*, há descrições de cenários onde elementos estéticos de um mundo fantástico fazem parte de forma irreverente e cômica em primeiro plano da narrativa. Temos o personagem Gargântua, um gigante, que é perseguido pelos parisienses e se refugia sobre as torres de Notre Dame e urina sobre elas. Outro elemento de exagero e invenção lúdica é quando a jumenta de Gargântua alivia seu ventre com abundância matando seus inimigos afogados.

O vocabulário empregado por Rabelais em *Gargântua* é estudado por Bakhtin em seu livro *Cultura popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Para Bakhtin, a chave para interpretar a obra de François Rabelais está na “profunda originalidade da antiga cultura cômica popular” (BAKHTIN, 2010, p. 33) que encontra seu poder nas múltiplas manifestações do riso que se manifestam desde a antiguidade até o medievo. Assim, ele retoma as ideias a respeito de seu conceito de carnavalização, já delineadas no quarto capítulo de seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), e apresenta François Rabelais como catalisador de uma cultura relegada às margens: o carnaval, a sátira menipeia³⁶ e o realismo grotesco.

³⁶ A sátira menipeia é uma forma de sátira escrita geralmente em prosa, com extensão e estrutura similar a um romance, caracterizada pela crítica às atitudes mentais ao invés de a indivíduos específicos. Teria sido criada por Menipo (300 – 260 a. C), escritor grego antigo cujas obras não restaram, mas foi principalmente

Este aspecto do realismo grotesco e da carnavalização em Rabelais, conforme observado pelo Bakhtin, permite o Kundera analisar a sua obra como uma fusão entre a realidade e o fantástico, dando forma estética do casamento entre verossímil e inverossímil. Dessa forma, no século XX, os contemporâneos de Bakhtin e Kundera retomaram o estilo estético que contemplasse o fantástico, a digressão e o ensaio, já presentes em Rabelais:

Os maiores romancistas do período pós-proustiano – penso notadamente em Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz ou, da minha geração, Fuentes – foram extremamente sensíveis à estética do romance, quase esquecida, que precedeu o século XIX: eles integraram a reflexão ensaística à arte do romance; tornaram mais livre a composição; reconquistaram o direito à digressão; insuflaram no romance o espírito do não sério e do jogo; renunciaram aos dogmas do realismo psicológico criando personagens sem pretender categorizar (à maneira de Balzac) o estado civil; e sobretudo: eles se opuseram à obrigação de sugerir ao leitor a ilusão do real: obrigação que governou soberanamente todo o segundo meio-tempo do romance (KUNDERA, 2017, p. 81).

A estética puramente onírica, que tanto Kundera elogia na obra de Rabelais, reaparece na obra de Kafka. Carlos Fuentes, em seu ensaio *Geografia do Romance*, compactua com Kundera a respeito da ideia acerca da importância da inverossimilhança na prosa kafkiana:

Hoje, quem duvida de que é o escritor mais realista do século XX, aquele que com maior imaginação, compromisso e verdade descreveu a universalidade da violência como passaporte sem fotografias do nosso tempo? A lei, a moral, a política, a desorientação, a solidão, o pesadelo do século XX se encontram, todos, neste supostamente irreal e fantástico Franz Kafka (FUENTES, 2007, p. 16-17).

O autor mexicano desdobra o debate acerca da inverossimilhança para o fundamento estético do romance. Para ele, o saber que funda a prosa moderna é a imaginação, aspecto este que já estava presente no romance moderno desde Cervantes e Rabelais. Mas com Kafka, segundo Fuentes, há uma fusão entre irreal e o fantástico. Tanto Kundera quanto Fuentes exemplificam o personagem Josef K., do romance *O Processo*, de 1925, como um ego experimental inserido numa narrativa aparentemente

mantida por Marco Terêncio Varrão (116 – 27 a. C) e Luciano de Samósata (120 – 192 d. C). Outras características são as diferentes formas de paródia e crítica aos mitos da cultura tradicional.

sem sentido, pois o protagonista é julgado sem que nem ele mesmo saiba as razões e as causas de seu julgamento: “É muito difícil descrever, definir, dar nome a essa espécie de imaginação com que Kafka nos envolve. Fusão de sonho e realidade, essa fórmula que Kafka evidentemente não conheceu parece-me reveladora” (KUNDERA, 2017, p. 57). O nome desta fórmula, em que Kafka não nomeou, é intitulado de “inverossímil” por Kundera.

Observando esse aspecto, Kundera afirma o seguinte: “Em Kafka, a lógica é invertida. Aquele que é punido não conhece a causa da punição” (KUNDERA, 2016, p. 107). A obra de Kafka, segundo Kundera, contempla a metaficção irônica, pois o autor brinca com a realidade ao furar o muro da verossimilhança:

[...] apreender o mundo real faz parte da própria definição do romance; mas como apreendê-lo e, ao mesmo tempo, entregar-se a um fascinante jogo de fantasia? Como ser rigoroso na análise do mundo e, ao mesmo tempo, se irresponsavelmente livre em seus sonhos lúdicos? Como unir esses dois extremos incompatíveis? Kafka soube resolver esse imenso enigma. Abriu uma brecha no muro do verossímil; a brecha pela qual muitos outros o seguiram, cada um a seu modo: Fellini, Márquez, Fuentes, Rushdie. E outros, e outros (KUNDERA, 2017, p. 59).

Com Kafka, há uma renovação estética que inova o processo artístico do romance. A palavra “inovação” não conota, aqui, o sentido cientificista e positivista do termo progresso, pois a “história da ciência tem a marca do progresso. Aplicada à arte, a noção de história não tem nada a ver com progresso; não implica nenhum aperfeiçoamento, melhora ou acréscimo” (KUNDERA, 2006, p. 22). O que há a partir de Kafka, segundo Kundera, é a transformação no estilo narrativo e da desconfiança do narrador para com o que se pode compreender por realidade ou real:

Quanto mais se observa uma realidade com atenção e obstinação, mais se compreende que ela não corresponde à ideia que todo mundo faz a seu respeito; sob o demorado olhar de Kafka, ela se revela cada vez mais desarrazoada, portanto irracional, inverossímil. E foi esse olhar ávido pousado demoradamente sobre o mundo real que conduziu Kafka, e outros grandes romancistas depois dele, para além da fronteira do verossímil (KUNDERA, 2006, p. 71).

A queda do muro do verossímil é a marca kafkiana para Kundera. Segundo Fuentes, Kafka foi quem possibilitou romper com as grades do realismo literário:

A prisão do realismo é que pelas suas grades só vemos o que já conhecemos. A liberdade da arte consiste, em contrapartida, em ensinar-nos o que não sabemos. O escritor e o artista não sabem: imaginam. A sua aventura consiste em dizer o que ignoram. A imaginação é o nome do conhecimento na literatura e na arte. Quem só acumula dados veristas jamais nos poderá mostrar, como Cervantes ou como Kafka, a realidade não-visível e, porém, tão real como a árvore, a máquina ou o corpo (FUENTES, 2007, p. 19).

Fuentes e Kundera compreendem que a literatura de Kafka apresenta uma realidade que supera as exigências da verossimilhança. Na literatura kafkiana, consolida-se a imaginação como condição de possibilidade do conhecimento humano. De forma estética, o não-visível da realidade se torna possível na obra romanesca de Kafka.

O romance *O Processo* narra que em pleno dia do aniversário de Joseph K. é iniciado um processo contra ele; na data de seu nascimento é instaurada a burocracia que o persegue: “A máquina da ‘autoculpabilização’ foi posta em funcionamento. *O acusado procura sua falta*” (KUNDERA, 2016, p. 107). Kundera compreende o romance kafkiano numa perspectiva que trouxe compreensão, por meio de metáforas, sobre a civilização burocratizada em que tomou início no século XX: “Existem períodos na história moderna em que a vida parece com os romances de Kafka” (KUNDERA, 2016, p. 109). A ironia da arte do romance está no fato que não se pretende ser um discurso verdadeiro, com fundamentação científica. Entretanto, há na literatura, e Kundera cita Kafka, uma espécie de diagnóstico do espírito de época do autor.

O autor de *A Cortina* cita os estudos sociológicos de Max Weber a respeito da burocracia: “Max Weber foi o primeiro dos sociólogos para quem o ‘capitalismo e a sociedade moderna em geral’ são caracterizados *sobretudo* pela ‘racionalização burocrática’” (KUNDERA, 2006, p. 123). Mas Kundera salienta que o tema da burocracia não teve início com a sociologia, mas sim com o romance:

Sou tentado a assinalar que um romancista, no caso Adalbert Stifter, teve consciência da importância fundamental da burocracia cinquenta anos antes do grande sociólogo. Mas me proíbo de entrar na controvérsia entre a arte e a ciência sobre a prioridade de suas descobertas, pois uma e outra não visam à mesma coisa (KUNDERA, 2006, p. 123-124).

A ciência e a arte podem tratar dos mesmos temas, mas em ambas não coincide a finalidade em que tratam do mesmo tema. A diferença está na necessidade poética do

belo como recurso estético para dar forma ao discurso literário. O tema da burocracia aparece na obra kafkiana e de Stifter (1805 – 1868), segundo Kundera, como uma escolha estética consciente em ambos os autores. Isto significa que Stifter e Kafka pensaram racionalmente acerca do conflito humano com a administração jurídica de seu tempo e trataram deste assunto com olhar estético. Mas Kundera salienta a diferença entre ambos:

Cerca de sessenta anos depois de *Der Nachsommer*, Kafka, esse outro centro-europeu, escreveu *O Castelo*. Para Stifter, o mundo do castelo e da vila representava o oásis em que o velho Risach se refugiara para escapar da carreira de alto funcionário, para viver finalmente feliz com os vizinhos, os animais, as árvores, com as “coisas como elas são em si mesmas”. Esse mundo, no qual se situam muitas outras obras de Stifter (e de seus discípulos), tornou-se para a Europa Central o símbolo de uma vida idílica e ideal. E é esse mundo, um castelo com um vilarejo pacífico, que Kafka, leitor de Stifter, faz invadir com escritórios, um exército de funcionários, uma avalanche de dossiês! Cruel, **ele viola o símbolo sagrado do idílio antiburocrático**, impondo-lhe o significado precisamente oposto: o da vitória total da burocratização total (KUNDERA, 2006, p. 124).

No romance de Stifter, *Der Nachsommer*, de 1857, há um espaço em que a burocracia não havia infiltrado. O personagem Risach se refugia para este local, com a ideia de ter uma vida feliz, sem conflitos e viver numa paz. Este paraíso fica num castelo. Nele o protagonista tem a sensação de ter encontrado o seu idílio³⁷. Entretanto, com Kafka há uma ironia para com o cenário e a paisagem do castelo. Em sua obra, segundo Kundera, a burocracia tem mais poder que a vida bucólica. O espaço do sonho idílico é derrotado pelo aparelhamento dos mecanismos de administração burocrática. Para Kundera, este foi “um dos maiores segredos de Kafka. Ele soube ver aquilo que ninguém viu” (KUNDERA, 2016, p. 117), pois observou que “a burocracia tornou-se onipresente, e dela não escaparemos em nenhum lugar” (KUNDERA, 2006, p. 124). Kundera destaca que o panorama kafkiano descreve os mecanismos de controle e de vigilância em que vive o personagem principal: “É pela violação da intimidade que começa também a história de Joseph K.” (KUNDERA, 2016, p. 115). Kafka interpreta o espírito de época da civilização moderna do século XX. É interessante destacar que “a burocracia na época de Kafka era uma criança inocente em comparação a de hoje, e foi no entanto Kafka que descobriu sua monstruosidade” (KUNDERA, 2006, p. 113) e que fez por tornar o tema da burocracia administrativa e jurídica como elemento invariante em seu conjunto de

³⁷ Na *Parte II – Acordo Categórico do Ser*, da presente tese, temos o *Capítulo I: Idílio: A Negação dos Conflitos*, em que apresenta detalhadamente o significado kunderiano de idílio.

obra: “Os três romances de Franz Kafka são três variantes da mesma situação: o homem entra em conflito não com outro homem, mas com um mundo transformado numa imensa administração” (KUNDERA, 2006, p. 63).

O tema da burocracia é o eixo epistemológico que perpassa em *O Processo* (1925), *O Castelo* (1926) e *O Desaparecido* (1927).

[...] a burocracia infiltrou-se em todo o tecido da vida: “K. jamais vira em lugar nenhum a administração e a vida misturadas a esse ponto, tão misturadas que às vezes tínhamos a impressão de que a administração e a vida haviam tomado o lugar uma da outra” (KUNDERA, 2006, p. 125).

Algo que não havia poesia alguma, que é o caso do tema da burocracia, na literatura kafkiana se tornou poético: “Não podemos ir mais longe do que Kafka em *O Processo*; ele criou uma imagem extremamente poética de um mundo extremamente apoético” (KUNDERA, 2017, p. 231). Kundera destaca o aspecto “fantástico” e “encantador” que a literatura kafkiana possibilitou ao olharmos para o “mundo sem estética” da burocracia. Kafka precedeu Heidegger ao constatar os perigos da civilização extremamente técnico do século XX. Assim, Kundera observa:

Por “mundo extremamente apoético” quero dizer: um mundo em que não há mais lugar para uma liberdade individual, para a originalidade de um indivíduo, onde o homem não é senão um instrumento de forças extra-humanas: da burocracia, da técnica (KUNDERA, 2017, p. 231).

Este mundo apoético seria a falta de idílio, da perda do sonho e poder ser livre, pois com a tecnicidade administrativa aprisionaram os personagens kafkianos. Entretanto, a forma romanesca de Kafka tem estética e trata, conforme Kundera, como se este mundo burocratizado foi surreal. Uma narrativa que se aproximaria do aspecto onírico. Nesse sentido, o recurso artístico kafkiano burla a necessidade de verossimilhança na obra literária.

A inverossimilhança é, na perspectiva de Kundera, um estilo estético que se poderia aproximar com a perspectiva artística do surrealismo tendo em vista o aspecto onírico presente em obras literárias inverossímeis tal como o sonho é a expressão dos surrealistas.

Duas grandes estrelas iluminaram o céu acima do romance do século XX: a do surrealismo, com o encantador apelo da fusão de sonho e realidade; e a do existencialismo. Kafka morreu muito cedo para poder conhecer os autores e os programas dessas correntes. No entanto, e é notável, os romances que escreveu anteciparam essas duas tendências estéticas e, o que é duplamente surpreendente, ligaram uma à outra, colocando-as numa mesma perspectiva. Quando Balzac ou Flaubert ou Proust querem descrever o comportamento de um indivíduo num meio social concreto, toda transgressão da verossimilhança fica deslocada e esteticamente incoerente; mas quando o romancista focaliza seu objetivo sobre uma problemática existencial, a obrigação de criar para o leitor um mundo verossímil não se impõe mais como regra de necessidade. O autor pode se permitir ser muito mais negligente em relação a esse aparato de informações, de descrições, de motivações que devem dar ao que ele conta a aparência de realidade. E em casos-limite ele pode até achar vantajoso situar os personagens num mundo francamente inverossímil (KUNDERA, 2006, p. 70 -71).

Kundera reivindica a originalidade estética de Kafka, pois antes do existencialismo há, na obra kafkiana, uma vasta narrativa sobre a questão do sentido da vida numa civilização marcada por massificar indivíduos. Paralelo a isso, deu forma onírica a seus enredos, de modo surreal, o qual precede a escola artística dos surrealistas. Mas Kundera relembra, nos *Testamentos Traídos*, o *Manifesto do Surrealismo* (1924), de André Breton. Segundo Kundera, Breton mostra-se severo em relação à arte do romance e acusa conter mediocridade, banalidade e falta de poética nos romances de seus contemporâneos. Ele ridiculariza os romances psicológicos e tece elogios ao mundo dos sonhos. Em seguida, André Breton resume crer na harmonia artística futura entre sonho e realidade dando forma estética à realidade absoluta do surrealismo (KUNDERA, 2017). Entretanto, Kundera discorda de Breton e refuta o paradoxo que há em seu *Manifesto*:

Paradoxo: essa “solução do sonho e da realidade”, que os surrealistas proclamaram sem realmente saber concretizá-la numa grande obra literária, já tinha acontecido precisamente nesse gênero que eles desconsideravam: nos romances de Kafka escritos na década precedente (KUNDERA, 2017, p. 56).

Para Kundera, Kafka inova a estética romanesca que faz por narrar a condição humana numa condição em que funde sonho com o real. Esta inovação kafkiana, segundo Kundera, antecede ao movimento do surrealismo. Desse modo, Kafka é autêntico e original em seu estilo novo literário. Kafka é, em sua opinião, um exemplo da perfeita conjugação imaginação/realidade no âmbito da escritura romanesca. Na compreensão de

Kundera, é o critério do inverossímil que possibilita essa grandeza na escritura kafkaniana. Ao romper com as barreiras do verossímil, embora não se abstraia da história, Kafka não pretende ilustrá-la. Para Kundera, mesmo que extrapole qualquer limite de objetividade, a imaginação onírica, na escritura kafkaniana, é o encontro da medida certa para explorar a vida vivida e a vida imaginada – de modo a não tornar a literatura um espaço de descrição material da realidade (BARROSO, 2019). Kundera, inclusive, cita a conversa que teve com García Márquez sobre a precedência de Kafka em relação ao surrealismo:

Lembro-me de uma conversa de vinte anos atrás com Gabriel García Márquez, que me disse: Foi Kafka quem me fez compreender que se podia escrever de outra maneira”. Em outras palavras, isso significava: atravessando a fronteira do verossímil (KUNDERA, 2017, p. 59).

As constantes análises e referências a Kafka que se observarão nos textos teóricos denotam não só a admiração, mas uma espécie de desejo do “crítico-criador” em se aproximar do fazer literário kafkaniano. Esse desejo primeiro se fará notar naquilo que, na opinião de Kundera e García Márquez, Kafka faz magistralmente: a conjunção entre realidade e ficção na obra literária (BARROSO, 2019).

No século XX, a imaginação com elementos inverossímeis abriu perspectivas para novas narrativas literárias: “Depois que Kafka a atravessou, a fronteira da inverossimilhança ficou sem polícia, sem alfândega, aberta para sempre. Foi um grande momento na história do romance” (KUNDERA, 2006, p. 71). Podemos compreender Kafka como o ponto de partida para a literatura inverossímil do século XX, que ressoa em autores da América Latina, como é o caso do Nobel García Márquez: “Ora, o romance de García Márquez não é senão imaginação livre” (KUNDERA, 2006, p. 78). A literatura fantástica, na ótica de Kundera, está na fundamentação do inverossímil como verossímil da imaginação.

O aspecto inverossímil que se abriu no século XX, segundo Kundera, é capaz de realizar a mágica narrativa de transformar um personagem em outro ser: “Um romance é fruto de uma alquimia que transforma uma mulher em homem, um homem em mulher, a lama em ouro, uma anedota em drama! É essa divina alquimia que faz a força de todo romancista, o segredo, o esplendor de sua arte!” (KUNDERA, 2006, p. 89)

A estética da inverossimilhança é alquímica, argumenta Kundera, já que em sua potência há possibilidades de transformações surreais. É a possibilidade de criar

personagens, ou seja, de inventar egos experimentais com a criatividade livre e exagerada da imaginação do autor. Kundera considera este processo livre do imaginar o fundamento da beleza estética do romance: “Ah, é tão belo imaginar outras vidas, dar uma dezena de outras vidas possíveis!” (KUNDERA, 2006, p. 62). Portanto, a imaginação e a criação de egos experimentais possibilitam o entendimento ontológico da condição humana. No processo criativo do romancista há o contato intuitivo com o ser.

3.4 Kundera “antecede” Husserl e Heidegger

Em Descartes, há uma valorização do sujeito como ser racional, sobrepondo a razão aos sentidos corpóreos, na qual filosofia cartesiana coloca o homem como senhor e dono da natureza e torna-o separado do cosmos para lhe definir como sujeito do método e da razão. Em paralelo à constituição do ego pensante, temos a elaboração do ego imaginário, que se iniciou com a tradição romanesca de Cervantes. Desse modo, para Kundera, razão e desrazão são dois paradigmas que se conflitam em toda modernidade.

Concordando com o filósofo Edmund Husserl, constata-se a perda do mundo-da-vida no interior do pensamento moderno cartesiano: “Para essas forças, seu ser concreto, seu ‘mundo da vida’ (*die Lebenswelt*)³⁸, não tem mais nenhum preço nem interesse: está eclipsado, esquecido de antemão” (KUNDERA, 2016, p. 12). Ao mesmo tempo, discordando de Husserl, Kundera salienta que há, na cultura moderna ocidental, a preocupação acerca do mundo-da-vida e esta é originada pela literatura. Em suas palavras, “(...) na época da divisão excessiva do trabalho, da especialização desenfreada, o romance é um dos últimos lugares onde o homem ainda pode guardar relações com a vida em seu conjunto” (KUNDERA, 2016, p. 74). O autor tcheco destaca, assim, a possibilidade de Husserl não ter dado a devida atenção ao nascimento do romance com Cervantes: “O romance acompanha o homem constantemente e fielmente desde o princípio dos tempos moderno. A ‘paixão de conhecer’ (aquela que Husserl considera a essência da

³⁸ Dentre todas as noções de mundo elaboradas por Husserl, o conceito de “mundo da vida” ou “mundo vivido” (*Lebenswelt*) é, sem dúvida, um dos mais discutidos, assim como o mais influente dentro da tradição fenomenológica como um todo, tendo sido utilizado, em diferentes sentidos e contextos, por diversos filósofos depois de Husserl. O mundo da vida diz respeito à vida partilhada com outros sujeitos, na qual todos atuam como pertencentes a um mundo comum. A noção de mundo da vida está diretamente relacionada à intersubjetividade.

espiritualidade europeia) (KUNDERA, 2016, p. 13). A crítica de Kundera atinge também Martin Heidegger, que problematizou o “esquecimento do ser”³⁹ por parte dos modernos:

Talvez seja a ele [Cervantes] que os dois fenomenólogos deixaram de levar em consideração em seu julgamento dos tempos modernos. Quero dizer com isso que, se é verdade que a filosofia e as ciências esqueceram o ser do homem, parece mais evidente ainda que com Cervantes se formou uma grande arte europeia que é justamente a exploração desse ser esquecido (KUNDERA, 2016, p. 12-13)

A questão metafísica do sentido do ser teve início de problematização no ano de 1927, com *Ser e Tempo* de Heidegger, e é retomada por Husserl, segundo Kundera, com a conferência *A crise da humanidade europeia e a filosofia*, pronunciada em Viena e Praga. “O adjetivo ‘europeu’ designava para ele a identidade espiritual que se estende além da Europa geográfica (à América, por exemplo) e que nasceu com a antiga filosofia grega” (KUNDERA, 2016, p. 11). Husserl apresenta, em seu testamento filosófico, uma retomada histórica do pensamento ocidental tendo como ponto de partida a cultura Grega Clássica. Nesse percurso, valoriza os aspectos da ética pensados desde Sócrates (469 – 399 a. C). Mas a filosofia, que é um saber grego, teve sua transformação radical no início da modernidade ao se tornar somente uma representação de sistemas teóricos do nível racional cartesiano que corroborou em uma técnica extremada com o positivismo de Augusto Comte (1798 – 1857)⁴⁰. A reflexão de Husserl é pelo fato de que filosofia moderna perdeu sua capacidade de prática espiritual, ou seja, de teor do espírito e formação do homem.

³⁹ O problema fundamental da filosofia de Heidegger como um todo não é a existência, mas a *questão do Ser*, que ele certamente desenvolve em sua obra principal *Ser e tempo* no horizonte da existência, mas em seu pensamento posterior aborda no campo de uma certa filosofia da história e de uma reflexão aliada à poesia. O ponto de partida de Heidegger, ou o que coloca o problema do ser, é o *esquecimento do ser*, que o filósofo diagnostica em toda a tradição filosófica ocidental, começando com Platão e se estendendo até Nietzsche (WERLE, 2003).

⁴⁰ Auguste Comte é o fundador do positivismo e um dos fundadores da sociologia. A Lei dos Três Estados, formulada por Auguste Comte, é considerada a lei fundamental de sua teoria e rege o modo de pensar da humanidade. Ela caracteriza-se por concepções da história humana e indica que elas passam por três fases: teológica, metafísica e positiva. O estado teológico, ou fictício, é concebido por Comte como aquele em que o espírito humano busca explicações para os fenômenos sociais e da natureza no sobrenatural, na ação divina, uma explicação que ainda não estaria voltada para o uso racional da mente humana, sendo por isso primitivo. Este estado subdivide-se em três fases, a saber: o fetichismo, o politeísmo e o monoteísmo. O estado metafísico é a transição entre o teológico e o positivo. Os agentes sobrenaturais presentes no estado teológico dão lugar a forças abstratas personificadas. Por fim, o estado positivo é o estado científico e ocorre quando a observação dá lugar à imaginação e abstração presentes nos dois estados anteriores. Os fenômenos não dependem mais das vontades divinas ou do homem. O conhecimento científico encontrou sua perfeição e é o último estágio da evolução mental da razão humana (ARAÚJO, 2015, p. 3).

A crise de que Husserl falava lhe parecia tão profunda que ele se perguntava se a Europa ainda era capaz de sobreviver a ela. Ele localizava as raízes da crise no início dos tempos modernos, em Galileu e em Descartes, que tinham reduzido o caráter unilateral das ciências europeias, que tinham reduzido o mundo a um simples objeto de exploração técnica e matemática, e tinham excluídos de seu horizonte o mundo concreto da vida, *die Lebenswelt*, como ele dizia (KUNDERA, 2016, p. 11-12).

Para Husserl, durante a modernidade as ciências naturais se sobressaíram em relação às ciências do espírito sendo que para a cultura Antiga não havia tal distinção, necessariamente, entre ambas. A conferência de Husserl reforça o que significa a palavra “vida” dentro dos estudos fenomenológicos:

A palavra vida aqui não tem sentido fisiológico, é uma vida cuja atividade possui fins que cria formas espirituais: vida criadora de cultura, em sentido mais amplo, numa unidade histórica. Tudo isso é tema das diversas ciências do espírito (HUSSERL, 2008, p. 45)

A vida nunca é objeto, nunca é analisada objetivamente. Por isso, toda tentativa de compreender a vida já é um movimento da própria vida, traz a vida para uma compreensão fenomenológica. Vida no sentido de vivência. Husserl afirma que há vivências de fundo⁴¹, vivências habituais⁴² e uma vivência em potência⁴³. O tema da vida humana é fenomenologicamente estudado, por Husserl, a partir da filosofia antiga:

Desde Sócrates, a reflexão toma por tema o homem em sua humanidade específica, o homem como pessoa, o homem na vida espiritual comunitária. O homem permanece inserido no mundo objetivo, mas esse já se torna o grande tema para Platão e Aristóteles (HUSSERL, 2008, p. 60).

Os gregos tinham duas palavras para referir-se à vida: *bios* e *zoé*. Aquilo que Aristóteles colocou como tratado da alma é um estudo da *zoé*, uma espécie do tratado da vida, enquanto o homem, por sua vez, é um vivente. Um vivente que tem logos, que tem linguagem. Um ser animal que pensa. *Zoé* aplica-se a qualquer coisa que tem vida. No

⁴¹ Na tese *À Clareira do Ser: da fenomenologia da Intencionalidade à abertura da existência*, de Marcos Aurélio, afirma-se que o conceito de vivência de fundo está para a fenomenologia, assim como o inconsciente está para a psicanálise.

⁴² O termo hábito é abordado por Husserl, numa perspectiva aristotélica, em que significa: a ação intencionalmente executada e que, repetida, manifesta o comportamento.

⁴³ Algo potencial ou que existe em potência é o que não existe realmente num determinado momento ou não está sendo realizado, mas pode vir a existir ou vir a ser realizado.

entanto, Aristóteles também aborda a questão da vida em *Ética a Nicômaco*, enquanto *bios*, como modo racional de viver. Então, quando Husserl trata da vida, deve ser entendida como *bios* e não como *zoé*: “Trata-se aqui de uma unidade de vida, de uma ação, de uma criação de ordem espiritual, incluindo todos os objetivos, os interesses, as preocupações e os esforços, as obras feitas com uma intenção” (HUSSERL, 2008, p. 43).

A proposta estética de Milan Kundera, retomando a filosofia de Husserl com literatura moderna, compreende que as escolhas estéticas de uma obra pode nos proporcionar um tipo de conhecimento acerca do espírito humano e que a sua única razão de ser seria descobrir o que somente um romance pode descobrir algo, ainda, desconhecido da natureza humana, da existência: “Aprender um eu, quer dizer, em meus romances, apreender a essência de sua problemática existencial. Aprender seu *código existencial*” (KUNDERA, 2016, p. 37). Milan Kundera reconhece, na voz do narrador e dos diálogos entre os personagens, a instância importante de reflexão sobre *die Lebenswelt* e salienta a dificuldade de os filósofos discursarem sobre o sentido do ser pelo fato de que “(...) a filosofia desenvolve seu pensamento num espaço abstrato, sem personagens, sem situações” (KUNDERA, 2016, p. 37). Sabemos que Heidegger julga os filósofos de terem esquecidos do ser e reconhece que a questão do ser é nebulosamente obscura: “(...) falta *resposta* à questão do ser, mas que a própria questão é obscura e sem direção. Repetir a questão do ser significa, pois, elaborar primeiro, de maneira suficiente, a *colocação* da questão” (HEIDEGGER, 1988, p. 30).

Trinta e dois anos depois da publicação de *Ser e Tempo*, Heidegger publica em *A Caminho da Linguagem* (1959), estudos hermenêuticos acerca da identificação entre ser e linguagem. Na compreensão do filósofo, “a linguagem é a casa do ser: (...) pela linguagem, o homem mora na reivindicação do ser” (HEIDEGGER, 2011, p. 74). Heidegger defende que é pelas palavras e pela linguagem que as coisas ganham ser e existem. Este é o sentido da frase: “a linguagem é a casa do ser”. Heidegger, preocupado com a relação sujeito-objeto, afirma que a interpretação nunca é captação sem pressupostos de algo previamente dado: “Com Heidegger, a linguagem filosófica é explorada nos limites extremos de suas possibilidades e de seus recursos expressivos. Para ele, a linguagem é tanto ‘morada do Ser’ quanto âmbito em que o homem habita o mundo” (GIACCOIA, 2013, p. 45). Para Heidegger, a linguagem está posta anteriormente à oposição sujeito-objeto. Em sua concepção, a condição humana apreende os fenômenos através e pela linguagem.

No parágrafo § 34. *Pre-sença⁴⁴ e discurso. A linguagem*, de *Ser e Tempo*, é tematizada a compreensão ontológica da linguagem no âmbito de seu plano de uma ontologia fundamental. Uma das principais dificuldades para o entendimento desse parágrafo diz respeito à inusitada distinção proposta pelo filósofo entre discurso (*Rede*) e linguagem (*Sprache*). É com base nela que se amplia tanto a sua análise das visões tradicionais do homem como animal que fala ou como animal racional. Heidegger compreende que a base fundamental da linguagem não se encontra na lógica nem na gramática, e muito menos nas potencialidades do aparelho fonador do animal racional, mas radica na constituição existencial do *Dasein*, isto é, na abertura do ser-no-mundo.

No parágrafo § 35. *O falatório*, Heidegger caracteriza o falatório (*Gerede*) como uma possibilidade do discurso que motiva a interpretação e a conversação cotidiana do *Dasein*. Assim: “[...] a expressão ‘falatório’ não deve ser tomada aqui em sentido pejorativo. Terminologicamente, significa um fenômeno positivo que constitui o modo de ser da compreensão e interpretação da pre-sença cotidiana” (HEIDEGGER, 1988, p. 227). O falatório é uma concepção positiva, pois regula o que e como se fala cotidianamente; e ao mesmo tempo perfaz a escuta, fala e compreensão cotidianas do mundo.

Já com a obra *A Caminho da Linguagem*, de 1959, o tema do ser é abordado a partir da “experiência poética da linguagem” (HEIDEGGER, 2011, p. 137), de modo que a palavra enquanto poesia é vizinha do pensamento e que cabe ao filósofo: “aprender a atender a essa vizinhança em que habitam poesia e pensamento” (HEIDEGGER, 2011, p. 146). Podemos entender o termo “vizinhança” como proximidade e que, por isso, pode estabelecer uma relação. Na concepção heideggeriana, “pensar é corresponder pela palavra à verdade do ser” (GIACOIA, 2013, p. 48). Logo, Heidegger compreende ser a linguagem poética a que mais se aproxima do sentido do ser esquecido pelos filósofos.

Entretanto, segundo Oswaldo Giacoia, isto não significa que para Heidegger o sentido do ser tenha sido tocado em sua essência:

Heidegger considera que ainda não estamos familiarizados com a atmosfera vital do pensamento autêntico, ainda não aprendemos (ou desaprendemos) a pensar, porque não habitamos a essência po(i)ética da linguagem, como clareira do Ser (GIACOIA, 2013, p. 47).

⁴⁴ Um dos modos do ser, na filosofia de Heidegger, é o *ser-aí* (*Dasein*), um dos conceitos chave do clássico livro *Ser e Tempo* deste filósofo alemão. Na versão brasileira, da editora Vozes, a tradutora Márcia de Sá Cavalcante opta por substituir a expressão *ser-aí* por *pre-sença* na tradução da palavra *Dasein*.

É esta familiarização com o pensamento autêntico que Kundera abordará em seus ensaios a respeito do romance que pensa pois, para Heidegger, a reflexão da possível vizinhança da poesia na relação com o sentido do ser “é um propósito que só se atinge em diálogo com a poesia” (GIACOIA, 2013, 47). Em Heidegger, não se compreende o aspecto poético da arte romanesca como condição de possibilidade de apreensão do sentido ontológico do ser. A partir desta omissão, de Heidegger, que Kundera fará a sua crítica em *Os Testamentos Traídos*:

[...] a filosofia europeia não soube pensar a vida do homem, pensar sua “metafísica concreta”, é o romance que está predestinado a ocupar afinal esse terreno vazio em que ele será insubstituível (o que a filosofia existencial confirmou com uma prova a contrario; pois a análise da existência não pode se tornar sistema; a existência é insistemizável, e Heidegger, amante da poesia, errou ao ser indiferente à história do romance, em que se encontra o maior tesouro da sabedoria existencial) (KUNDERA, 2017, p. 174).

Na compreensão de Kundera, a história da literatura, com os romancistas, tem muito a nos dizer sobre o *die Lebenswelt* e que, infelizmente, foi ignorado nas reflexões estéticas de Heidegger. Kundera abre o debate ontológico para uma perspectiva romanesca.

A questão do sentido do ser, na concepção de Kundera, está presente nos romancistas. Assim, o autor argumenta que “a razão do romance é manter o ‘mundo da vida’ sob uma iluminação perpétua e nos proteger contra ‘o esquecimento do ser’” (KUNDERA, 2016, p. 25). Conforme Kundera, a literatura romanesca precede à filosofia moderna sobre o sentido existencial da condição humana.

Os filósofos da existência gostavam de insuflar uma significação filosófica nas palavras da linguagem cotidiana. É difícil para mim pronunciar as palavras *angústia* ou *conversa* sem pensar no significado que Heidegger deu a elas. Nesse ponto, os romancistas precederam os filósofos (KUNDERA, 2017, p. 235-236).

Desse modo, o tema da ontologia existencial é mérito da tradição romanesca e não da fenomenologia do século XX.

[...] todos os grandes temas existenciais que Heidegger analisa em *Ser e tempo*, julgando-os abandonados por toda a filosofia europeia anterior, foram desvendados, mostrados, esclarecidos por quatro

séculos de romance. Um por um, o romance descobriu, a sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência: com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar “o que se passa no interior”, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na História; com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humanos. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento passado com Marcel Proust; o inapreensível momento presente com James Joyce. Interroga, com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do começo dos tempos, teleguiam nossos passos. Etcetera, etcetera (KUNDERA, 1988, p. 12-13).

O romance moderno, segundo Kundera, precede a filosofia em muitos temas, pois o romancista é um pensador da sensibilidade estética que busca ser um hermeneuta da existência humana por meio de temáticas encarnadas em egos experimentais. Na obra *A Insustentável Leveza do Ser*, por exemplo, temos a temática estética do *kitsch* reelaborada por Kundera em uma perspectiva ontológica do idílio. Veremos mais à frente, por meio dos egos experimentais do romance, a necessidade de que personagens realizem o acordo categórico do ser com a estética *kitsch* do idílio.

SEGUNDA PARTE
ACORDO CATEGÓRICO DO SER

(...) o acordo categórico com o ser tem por ideal estético um mundo onde a merda é negada e onde cada um de nós se comporta como se ela não existisse. Esse ideal estético se chama kitsch.

(Milan Kundera)

CAPÍTULO IV: IDÍLIO: NEGAÇÃO DOS CONFLITOS

O idílio é um tema existencial kunderiano. No conjunto de obra de Milan Kundera, podemos afirmar que a sua prosa romanesca se nutre dos aspectos idílicos que compõem a poética de seus romances. Em *A Cortina*, Kundera assume que “os conceitos estéticos só começaram a me interessar no momento em que percebi suas raízes existenciais” (KUNDERA, 2006, p. 98). Portanto, ao realizar escolhas estéticas como temas para a sua obra, Kundera compreende-os “como conceitos existenciais” (KUNDERA, 2006, p. 98). No artigo *Don Juan e os Paradoxos da Modernidade: estudo epistemológico sobre a ficção kunderiana*, de Wilton Barroso e Maria Veralice Barroso, é salientado que:

A expressão idílio é recorrente na escrita de Milan Kundera e, de modo geral, poder-se-ia afirmar que o termo idílio é embrionário da poética e da prosa kunderiana e se nutriu das conturbadas experiências do escritor que demonstrou capacidade peculiar em observar e pensar o contexto presente no qual vivia enquanto sujeito (BARROSO; BARROSO, 2018, p. 42).

Na perspectiva da Epistemologia do Romance, o tema do idílio é o eixo central da obra literária de Kundera. Uma invariante que toma diferentes formas estéticas sutis. Sendo assim, o idílio é tematizado em toda a obra do autor. Em *Geografia do Romance*, Carlos Fuentes afirma que os personagens de Milan Kundera giram em torno desse dilema:

[...] ser ou não ser no sistema de idílio total, do idílio para todos, sem exceção nem fissuras, idílio precisamente porque já não admite nada nem ninguém que ponha em dúvida o direito de todos à felicidade numa Arcádia única, paraíso da origem e paraíso do futuro (FUENTES, 2007, p. 117).

A forma romanesca kunderiana, segundo Carlos Fuentes, apresenta este aspecto idílico através dos diferentes egos experimentais kunderianos. Os seus personagens buscam a todo o momento a felicidade. Portanto, idílio é sinônimo de felicidade perene e

de leveza. O tema do idílio na obra de Kundera faz-se presente nas mais variadas formas estéticas, dentre elas o *don juanismo* e o *kitsch*.

Compreendendo que os romances de Kundera são variantes deste mesmo tema, o próprio Kundera observa que “todos os romancistas só escrevem, talvez, uma espécie de *tema* com variações” (KUNDERA, 2016, P. 136). Em nossa perspectiva epistemológica do romance, o idílio é uma escolha intencional de Kundera que se desdobra em seus trabalhos literários.

De acordo com a tradição literária ocidental, define-se a “idílio” como um poema pastoral pequeno e pitoresco, cuja etimologia pode ser localizada no termo latino *idyllium*, originado do grego *eidylleion*. Titulamos de idílio, também, a “totalidade do mundo, em que os homens e a natureza são conformados pelo espaço” (CUNHA, 1994, p. 135). Em seu dicionário de conceitos literários, Massaud Moisés descreve que, “primitivamente o termo idílio designava todo poema curto de vários assuntos” (MOISÉS, 2004, p. 223). Traçando um percurso histórico do termo, ainda conforme Moisés, desde o poeta grego Teócrito o termo passou a ser abrangido como “sinônimo de poesia pastoril” (MOISÉS, 2004, p. 223). No transcorrer de sua acepção dicionarizada, Moisés avigora que, fundando-se substancialmente no embate entre a cidade e o campo, o idílio vinculava-se, nos seus primórdios, ao *locus amoenus*⁴⁵, à exposição da Natureza como o lugar ideal para se viver. O escritor brasileiro Silviano Santiago, no romance *Machado* (2016), afirma que o *locus amoenus* é onde as pessoas “desconhecem enfermidades e sofrimento. Vivem em condição idílica” (SANTIAGO, 2016, p. 377). Utopia de um oásis, um espaço natural adequado a uma idade de ouro, a uma Arcádia⁴⁶, tornou-se, com a era cristã, uma espécie de paraíso perdido, o Éden antes da serpente.

No livro *Verbetes da Epistemologia do Romance*, Herisson Fernandes detalha os desdobramentos históricos do significado de idílio:

Idílio: do grego εἰδύλλιον, τό – curto poema descritivo, que em sua maioria lida com temas pastorais. Considera-se Teócrito, poeta grego, um dos responsáveis por dar o formato tradicionalmente aceito à concepção de idílio. A poesia romana retoma tais ideias e formas, como em Virgílio com suas *Éclogas*. O estilo chega à modernidade, e como consequência, demonstra um conflito entre um sujeito que não pode mais apreender a completude de sua realidade, e uma noção idealizada de natureza. Conflito esse que permeia, por exemplo, as tentativas épicas e idílicas dos poemas de Goethe. Hegel demarca a

⁴⁵ Lugar agradável.

⁴⁶ Arcádia é uma região do Peloponeso na Grécia. O nome ficou associado, na literatura, às belezas do campo e da vida bucólica.

impossibilidade da existência de uma poesia verdadeiramente épica na modernidade, por conta das condições de vida da modernidade, e acredita ser o romance a forma capaz de abarcar a “ordem prosaica” da realidade moderna. Tal relação culmina no pensamento kunderiano de ser o idílio uma busca utópica por se viver uma situação de ausência de conflito. A Epistemologia do Romance parte da noção kunderiana de idílio mas, ultrapassando-a, pensa o idílico como uma situação de ocultação e anulação de questões relevantes para se pensar o humano. Tal ocultação deixaria de guiar o indivíduo ao conhecimento de si, do outro, e da própria condição (FERNANDES, 2019, p. 89-90).

Em sua origem, os poemas idílicos não se restringiam a temáticas pastorais e bucólicas, pois transportavam desde temas comuns a composições mais extensas como elegias e épicos (FERNANDES, 2019). A compreensão, habitualmente, aceita dar-se por decorrência dos célebres poemas idílios de temática campestre escrito pelo poeta grego Teócrito (310 – 250 a. C.). As poesias de Teócrito foram responsáveis por constituir os atributos do gênero idílico, em termos de forma quanto de conteúdo.

A essência da forma idílica alicerça-se dentro dos termos propostos pela definição de Carlos Ceia:

O cenário de um idílio obriga à idealização da vida campestre e ao elogio permanente dos seus atributos. O ideal de vida campestre assegura uma paz de espírito e uma serenidade de comportamento que muitos poetas não resistem a cantar, criando cenários mágicos e recorrendo a uma retórica recheada de figuras de pensamento e de linguagem (CEIA, 2009, p. 48).

Estas composições serviram de inspiração para a versão romana dos idílios, a *Écloga*, que tem sua expressão mais famosa com as *Bucólicas* do poeta latino Virgílio (70 a. C. – 19 a. C.) (FERNANDES, 2019). Seja nos versos latinos, ou na escrita romântica, não foram poucos os poetas que se inspiraram nas composições de Teócrito e Virgílio, especialmente na literatura portuguesa e de língua espanhola, a partir do século XVII até o Romantismo Alemão. Dentre eles, destaca-se Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) como grande cultivador do estilo. Segundo Kundera:

IDÍLIO. Palavra raramente utilizada na França, mas que era um importante conceito para Hegel, Goethe, Schiller: o estado do mundo antes do primeiro conflito; ou, fora dos conflitos; ou, com conflitos que não passam de mal-entendidos, por conseguinte falsos conflitos. “Embora sua vida fosse extremamente variada, o quadragenário era no fundo um idílico” (A vida está em outro lugar). O desejo de conciliar a aventura erótica com o idílio é a própria essência do hedonismo – e a

razão pela qual o ideal hedonista é inacessível ao homem (KUNDERA, 2016, p. 133).

Na perspectiva kunderiana, conforme afirmado em *A Arte do Romance*, o idílio sugere o ideal de um mundo aconchegado e unificado em torno dos desejos, gostos e vontades de todos. O ideal idílico seria, assim, conduzido de perto, segundo o autor, pelo viés do sentimentalismo que diretamente incide sobre os sujeitos líricos. Com Goethe, segundo Kundera, temos uma poética do idílio em forma de ideal da felicidade.

No primeiro capítulo do livro *Não se Esqueça de viver: Goethe e a tradição dos exercícios espirituais*, de Pierre Hadot (1922 – 2010), há um subcapítulo com o título: *Idílica Arcádia*, em que o autor apresenta o idílio em Goethe como ideal da serenidade.

Então o espírito não olha nem para frente, nem para trás. Só o presente é nossa felicidade.” Quando, no *Fausto II*, o herói de Goethe pronuncia essas palavras, parece haver alcançado o ponto culminante de sua “busca da mais elevada existência (HADOT, 2019, p. 13).

Goethe compreende, segundo Hadot, que o ápice da vida humana esteja na cessação dos sofrimentos. Fausto sente haver “no presente a única felicidade” (HADOT, 2019, p. 23) e que, por isso, não é preciso ficar preso às decepções ou nostalgias do passado, como também é desnecessário qualquer temor perante o futuro. Desse modo, “toda a Arcádia descrita por Fausto é permeada por uma vida harmoniosa e pura” (HADOT, 2019, p. 24). É neste aspecto goetheano da harmonia, como apelo à felicidade, que Kundera entende como busca idílica:

O poema *Hermann und Dorothea* de Goethe, escrito entre 1796 e 1797, é tido como um dos ápices modernos de uma construção de poema idílico, como sublinhado pelo estudioso H.J. Schueler, em *The German Verse Epic in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (1967, p. 36). A retomada do idílio de Goethe mostra-se importante na medida em que revela uma faceta que nos parece central no pensamento kunderiano acerca do tema: o significado da ideia idílica para o indivíduo moderno (FERNANDES, 2019, p. 91).

Tanto na perspectiva goetheana como também kunderiana, o idílio não se restringe à forma estética dos poemas curtos de teor bucólico, pois o cerne do espírito idílico é a sensação espiritual de paz, serenidade e equilíbrio das paixões. Portanto, na filosofia

grega, principalmente no período helênico, o idílio é considerado, por ambos, como arte de ser feliz, compreendendo a felicidade como realização do espírito harmônico.

É sob esse aspecto da Arcádia idílica, dessa era de ouro, que Goethe imaginava a vida antiga, e essa pintura da liberdade da Arcádia, que é igualmente a descrição de um estado interior, nos permite vislumbrar uma das direções em que se orienta a afirmação goetheana do instante presente no mundo antigo (HADOT, 2019, p. 24).

Hadot observa que “essa representação idílica da Grécia antiga” (HADOT, 2019, p. 24) é, na verdade, uma idealização do autor de *Fausto*, pois “essa representação idílica da alegria espontânea e da saúde gregas não corresponde, de fato, à realidade histórica” (HADOT, 2019, p. 27). Isto significa que “o homem antigo era tão inquieto e angustiado quanto o homem moderno. Como nós, carregava o fardo do passado, as preocupações e esperanças do futuro, o temor da morte” (HADOT, 2019, p. 27). O ponto de convergência de Goethe com os filósofos helênicos é a crença na promessa do idílio, de que realmente haja, em algum momento da vida, a plenitude da felicidade. Semelhante à Goethe, Kundera também retoma à Grécia Antiga para tratar do idílio em sua literatura, mas não com a mesma crença do poeta romântico. Pelo contrário, Kundera trata com ironia o pensamento hedonista de Epicuro, por exemplo. Em seu romance *A Lentidão*, ironiza a filosofia que teoriza acerca da felicidade, tornando cômico o absurdo filosófico que pretende dar fim ao sofrimento humano.

4.1 Epicuro: Filósofo da Felicidade

O romance *A Lentidão* dialoga com o pensamento epicurista tendo em vista o debate do prazer em uma época em que tudo é rápido, a compreensão de que “a velocidade é a forma do êxtase que a revolução técnica deu de presente ao homem” (KUNDERA, 2011, p. 7-8) do século XX, e que o narrador kunderiano se pergunta “porque o prazer da lentidão desapareceu?” (KUNDERA, 2011, p. 08). No final do livro, conclui-se que: “nessa lentidão, creio que reconhecer uma marca de felicidade” (KUNDERA, 2011, p. 104). A narrativa do romance faz uma viagem ao tempo e relembra a lentidão em que ocorriam as conquistas amorosas no século XVIII.

No *serio ludere* kunderiano, temos como eixo o tema do idílio, o qual se evidencia no momento em que a obra apresenta as perspectivas de felicidade através da filosofia hedonista de Epicuro:

Epicuro, o primeiro grande teórico do prazer, entendeu a vida de um modo extremamente cético: sente prazer aquele que não sofre. É o sofrimento, portanto, que é a noção fundamental do hedonismo: somos felizes na medida em que sabemos afastar o sofrimento; e como os prazeres trazem muitas vezes a mais infelicidade do que felicidade, Epicuro não recomenda senão os prazeres modestos e prudentes (KUNDERA, 2011, p. 11).

A concepção kunderiana de que Epicuro foi o primeiro pensador a esboçar um tratado acerca do prazer converge com o estudo de Pierre Hadot em *O Que é Filosofia Antiga?* (1999):

Para Epicuro, a escolha socrática e platônica em favor do amor do Bem é uma ilusão: na realidade, o indivíduo é movido apenas pela procura de seu prazer e de seu interesse. No entanto, o papel da filosofia consistirá em saber procurar o prazer de maneira racional, isto é, em procurar o único prazer verdadeiro, o puro prazer de existir, pois toda a infelicidade, toda a pena dos homens provém de que eles ignoram o verdadeiro prazer (HADOT, 2017, p. 171).

Este ideal epicurista pelo fim dos sofrimentos, ao ter moderação dos desejos e prazeres, é o que Kundera chamará de idílio tendo em vista que o paraíso idílico se sustenta na idealização, mesmo que racional, de uma vida sem sofrimentos. Dessa forma, a recomendação epicurista de serem realizados os prazeres de modo modesto é o que caracterizará o aspecto idílico como sinônimo de harmonia. O próprio filósofo exorta na *Carta a Meneceu*: “é necessário cuidar das coisas que trazem a felicidade” (EPICURO, 2002, p. 23) e, para isso, fará prescrições de teor ético aos seus discípulos. Pierre Hadot caracterizará a filosofia de epicuro como práticas de exercícios espirituais em que a base para a realização da felicidade epicurista esteja num ideal ascético de virtude. Ao mesmo tempo, Hadot salienta que “o epicurismo é, antes de tudo, uma terapêutica da angústia” (HADOT, 2019, p. 30) e, conseqüentemente, se pretende ser um remédio que faça curar e interromper as dores da alma humana: “A missão de Epicuro será, antes de tudo, terapêutica: será necessário curar a doença da alma e ensinar o homem a viver o prazer” (HADOT, 2017, p. 171). É, neste sentido, que a narrativa kunderiana compreende que,

[...] a sabedoria epicurista tem um fundo melancólico: atirado à miséria do mundo, o homem constata que o único valor evidente e seguro é o prazer, mesmo pequeno, que ele próprio pode sentir: um gole de água fresca, um olhar para o céu (para as janelas de Deus) uma carícia (KUNDERA, 2011, p. 11).

Quando a narrativa kunderiana afirma que o pensamento epicurista é melancólico, estamos diante do narrador que pensa e dialoga com o conteúdo narrado. Nesse romance, há uma digressão ensaística ao ponto do narrador kunderiano se posicionar e afirmar: “duvido que o ideal hedonista possa realizar; receio que a vida que ele nos recomenda não seja compatível com a natureza humana” (KUNDERA, 2011, p. 11), concluindo que o idílio epicurista é, na verdade, um desespero utópico.

Liev Tolstói, em *Uma Confissão*, cita uma fábula que caracteriza o refúgio epicurista perante a tragédia da vida humana. O escritor russo narra em seu livro, de autobiografia espiritual, um conto oriental. O protagonista da fábula é “um viajante que foi atacado por um animal feroz, na estepe. Para salvar-se da fera, o viajante pula dentro de um poço seco, mas avista no fundo, um dragão de goela escancarada para devorá-lo” (TOLSTÓI, 2017, p. 39). O infeliz viajante agarra-se aos ramos de um arbusto silvestre. O personagem principal fica pendurado nestes galhos sem a coragem de descer até o fundo do buraco, devido ao perigo do dragão que lhe quer abocanhar e nem retorna à planície devido ao feroz animal que lhe perseguiu e espera o seu retorno. Aos poucos, conta Tolstói, o viajante vai perdendo forças e seu medo perante a morte toma força maior. Enquanto vivencia o drama de estar encurralado, o viajante olha para um dos lados e vê dois ratos roendo o galho em que se segura. A dupla de roedores está indiferente à vida do pobre personagem humano. No desespero de achar alguma saída, o viajante percebe que há mel numa das folhas dos ramos e resta em sua vida ter a doçura de desfrutar a doçura do mel.

A saída é epicurista. Consiste em, conhecendo o desespero da vida, aproveitar os bens que existem por enquanto, sem olhar para o dragão nem para os ratos, e lamber o mel da melhor forma possível, especialmente se no galho houver muito mel (TOLSTÓI, 2017, p. 65).

Diante do trágico, daquilo que não se pode ter controle dos conflitos e sofrimentos da vida, surge o mel como símbolo idílico que permite desfrutar o prazer de viver, mesmo sabendo que a morte espera por todos os cantos. Neste sentido, tanto para Tólstoi como para Kundera, este mel ou idílio epicurista funcionaria como uma espécie de desvio consciente dos problemas existenciais; ou seja, de não dar devida atenção e foco aos aspectos trágicos que geram perturbações e desequilíbrio na alma humana.

É necessário destacar a observação de Hadot ao dizer que o epicurismo compreende o “estado de prazer estável e de equilíbrio corresponde também a um estado

de tranquilidade da alma e ausência de perturbação” (HADOT, 2017, p. 173). É, neste ponto, que o narrador kunderiano ironiza o idílio de modo de geral, pois a obra romanesca de Kundera brinca e joga os personagens em diferentes conflitos que fazem por desestabilizá-los e desequilibrá-los.

Entretanto, as narrativas de Kundera apresentam diferentes formas estéticas em que o idílio se configura em seus egos experimentais. Não significa resumir a essência do idílio como uma forma filosófica da época dos helênicos, mas como já afirmado antes: o idílio como tema existencial da obra romanesca kunderiana e estetizado em diferentes características, pois o idílio, segundo Fuentes, é o que constitui a racionalidade estética de toda a obra de Kundera.

4.2 Eixo Estético da Obra Kunderiana

É a partir de uma compreensão interpretativa que Carlos Fuentes assevera que a palavra idílio se constitui em um verdadeiro escândalo que perpassa toda a obra romanesca do amigo tcheco Milan Kundera: “Idílio é o nome do vento terrível, constante e atrevido que atravessa as páginas dos livros de Milan Kundera. É a primeira coisa que devemos entender” (FUENTES, 2007, p. 115). Trata-se o eixo central da estética kunderiana. O idílio aparece na literatura de Kundera como uma tentativa ontológica de justificar a existência humana que tenta dar sentido à vida e amparo ao viver. Segundo Fuentes,

Os personagens de Kundera giram em torno deste dilema: ser ou não ser no sistema do idílio total, do idílio para todos, sem exceções nem fissuras, idílio precisamente porque já não admite nada nem ninguém que ponha em dúvida o direito de todos à felicidade numa Arcádia única, paraíso de origem e paraíso do futuro? Não só idílio, sublinha Kundera em um de seus contos, mas idílio para todos (FUENTES, 2007, p. 118).

Fuentes está citando uma passagem da obra *O Livro do Riso e do Esquecimento* em que o narrador argumenta uma espécie de ditadura da felicidade como verdade absoluta e que ninguém tem o direito de negar ser feliz. O idílio inicia-se como vontade de poder ser feliz com serenidade e, depois, torna-se uma imposição e sistema para que todos vivam numa mesma civilização idílica, onde não haja contrariedades e diferenças individuais em que ocasione conflitos na comunidade do paraíso idílico.

Sublinho: *idílio e para todos*, pois **todos os seres humanos aspiram desde sempre ao idílio**, a esse jardim em que cantam os rouxinóis, a **esse reino da harmonia** em que o mundo não coloca como um estranho contra o homem, e o homem contra os outros, mas em que, ao contrário, o mundo e todos os homens são moldados numa única e mesma matéria. Lá cada um é uma nota de uma sublime fuga de Bach, e 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 (KUNDERA, 2008, p. 15, grifos nossos).

O idílio constitui-se no ideal de um mundo paradisíaco onde reinam o acordo e a felicidade e de uma esperança que “leva a reconquistar o passado harmonioso da origem e que nos promete a perfeita beatitude do porvir se confundem em um só, o movimento da história” (FUENTES, 2007, p. 115). Esta memória idílica advém do mito bíblico do livro do Gênesis em que temos a narrativa do paraíso como símbolo teológico da harmonia. Na *SÉTIMA PARTE: O sorriso de Kariênin, de A Insustentável Leveza do Ser*, esclarece a origem mitológica do idílio:

Nós, que fomos educados na mitologia do Antigo Testamento, poderíamos dizer que **o idílio é uma imagem que ficou conosco como uma lembrança do Paraíso**. A vida no Paraíso não era semelhante ao caminho em linha reta que nos leva ao desconhecido, não era uma aventura. **Ela se deslocava em círculos, entre coisas conhecidas**. Sua monotonia não era feita de tédios mas de felicidade (KUNDERA, 2017, 315, grifos nossos).

A citação acima apresenta a perspectiva do idílio como arquétipo⁴⁷ nostálgico de uma recordação paradisíaca já vivida no início da humanidade. O romance, *O Livro do Riso do Esquecimento*, na *TERCEIRA PARTE: Os Anjos*, apresenta o símbolo do círculo como sinônimo de um sistema fechado em que não há flexibilidade de abertura: “Foi então que compreendi o significado mágico do círculo. Quando nos afastamos da fila, ainda podemos voltar a ela. A fila é uma formação aberta. Mas o círculo torna a se fechar e o deixamos sem poder retornar” (KUNDERA, 2008, p. 81). A concepção kunderiana de idílio é de um círculo/sistema fechado. O paraíso idílico não tem flexibilidade e

⁴⁷ O termo “arquétipo” teve suas origens na Grécia antiga. É composto pelas palavras *archein* que significa “original ou velho” e *typos* que significa “padrão, modelo ou tipo”. O significado combinado é “padrão original” do qual todas as outras pessoas similares, objetos ou conceitos são derivados, copiados, modelados ou emulados. Kundera afirma a impossibilidade de se escapar do tema do arquétipo como estrutura estética romanesca: “arquétipo da forma, do qual não posso escapar” (KUNDERA, 2016, p. 78).

abertura para o diferente e polifônico, pois não há reconhecimento de individualidade. É o lugar do coletivo e da negação da subjetividade: “No Paraíso, quando se debruçava na fonte, Adão ainda não sabia que aquele que via era ele próprio” (KUNDERA, 2017, 316). O primeiro homem da humanidade, diz Kundera, foi incapaz de captar o seu próprio eu. Adão compreendia a si mesmo como totalidade do paraíso.

Mas, com a entrada do pecado original, gerou o conflito entre Deus e o Homem. Origem de toda desarmonia humana. *A Insustentável Leveza do Ser* aponta para o primeiro conflito da humanidade: “Ao expulsar o homem do Paraíso, Deus lhe revelou a sua natureza” (KUNDERA, 2016, p. 265) de sofrimento, dores, insatisfações existenciais e culpas emocionais.

Adão me leva à ideia de que no Paraíso o homem não era ainda o homem. Mais exatamente: o homem não tinha ainda se lançado na trajetória do homem. Nós outros já nos lançamos nela há muito tempo e 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, 2017, p. 316, grifos nossos).

A estética do idílio mitológico do Éden apresenta a beleza harmônica de humanos sem conflitos. A nostalgia do retorno ao paraíso é a vontade humana de se desumanizar de todos os aspectos sombrios, desagradáveis, pecaminosos que lhes fazem parte. É a esperança esteticamente espiritual pela própria salvação de se tornar perfeito como Deus. O que fundamenta o idílio é, antes de tudo, a negação da tragédia em nome de uma vida serena e harmônico.

Kundera e Fuentes afirmam que restou à humanidade a lembrança deste lugar uterino, acolhedor e seguro em que representa a ideia de paraíso: “a nostalgia do que fomos” (FUENTES, 2007, p. 115) e que é retomado como “esperança do que seremos” (FUENTES, 2007, p. 115) por meio de utopias que realizem “o plano de um mundo inteiramente novo onde todos encontrariam seu lugar” (KUNDERA, 2008, p. 15). O idílio é uma ilusão que não quer explicitar que é irreal, então os sonhos idílicos são “autoenganos” ou “mentiras sociais”. A obra de Kundera trata desta aparência do idílio como algo que brota da própria ontologia humana, pois é o ser buscando segurança que lhe sustente existencialmente, um amparo nas idealizações de felicidade, serenidade, harmonia e verdade universal. Os seus egos experimentais exprimem, através do desejo

idílico, o espírito de conservação que os motivem a viver e permanecer vivos, sem o risco trágico de sucumbirem numa perturbada indagação de que a vida é sem sentido. Desse modo, a ilusão idílica se torna, segundo Kundera, a condição de sobrevivência do ser.

Para Nietzsche, o tema da verdade universal é um desejo de negação dos sofrimentos: “A produção da verdade procede, portanto, da tentativa de criar uma vida onde a mutação, a luta, a contradição, a dor não existam” (MOSÉ, 2018, p. 34). Kundera está de acordo com Nietzsche ao constatarem o aspecto niilista da verdade: “[...] a ideia de verdade é o centro da rede de valores que Nietzsche busca desautorizar em sua genealogia: não são as verdades que devem ser colocadas em questão, mas o próprio valor de verdade (MOSÉ, 2018, p. 65).

Para Nietzsche, foi importante questionar os pressupostos que sustentavam a existência da verdade. Em seu entendimento, não há verdade, pois tudo advém da interpretação da vontade de potência. O que há, para Nietzsche, é uma vontade de verdade que criava as ilusões de que houvesse no mundo simetria, ordem e harmonia. O mesmo serve para Kundera ao reelaborar o tema da verdade, discutido por Nietzsche, mas com a perspectiva estética que fez elaborar as ilusões do idílio.

Para Nietzsche, “a verdade é uma ideia, uma construção do pensamento, ela tem história” (MOSÉ, 2018, p. 29) e, para Kundera, o idílio é uma idealização, uma construção humana e que tem origens mitológicas judaico-cristãs. Nietzsche compreende que “a verdade quer alguma coisa, e o que ela quer é um outro mundo, uma outra vida” (MOSÉ, 2018, p. 35). Segundo Kundera, os seres idílicos creem que a vida está em outro lugar.

Nietzsche afirma que “a vontade de verdade é apenas o desejo de encontrar-se em um mundo onde tudo permaneça” (MOSÉ, 2018, p. 135). De forma kunderiana, podemos compreender que o objetivo da ideia de idílio é, portanto, forjar essa verdade de que tudo é estável e imutável. Nietzsche está para a verdade assim como Kundera está para o idílio.

Em 1980, Kundera concede uma entrevista ao amigo escritor Philip Roth (1933 – 2018), publicada no livro *Entre Nós* (2001). Neste diálogo, Kundera afirma que a sua obra *O Livro do Riso e do Esquecimento* é “uma obra história inventada pelo autor com o fim de ilustrar uma tese” (KUNDERA, 2008, p. 108). Esse tema estético, escolhido pelo próprio autor tcheco, é central para *A Insustentável Leveza do Ser*, pois a “repetição é um artifício deliberado da parte do autor” (KUNDERA, 2016, p. 144). O tema do idílio, assim como a reflexão acerca do *kitsch*, repete-se em toda a sua obra.

A escrita kunderiana evolui no sentido de criar mecanismos capazes de lhe permitir narrar a ditadura do idílio como condição existencial dos sujeitos de seu tempo. Por meio da ação de seus egos experimentais, Kundera deixa ver que, apoiados pelos totalitarismos, os tentáculos dos ideais idílicos se estenderam aos universos individuais e sociais dos sujeitos por toda a modernidade (BARROSO, 2013).

As longas reflexões objetivas e metafóricas em torno do assunto, contidas dentro e fora das narrativas ficcionais, nos indicam que, na percepção kunderiana, o idílio não apenas convence, mas também, em nome da harmonia social, por exemplo, justifica qualquer barbárie (BARROSO, 2013).

O totalitarismo é não apenas o inferno mas também o sonho do paraíso – o sonho antiquíssimo de um mundo onde todo mundo vive em harmonia, todos unidos por uma única vontade e uma única fé, sem que ninguém guarde segredos. André Breton também sonhava com esse paraíso quando falava sobre a casa de vidro em que sonhava viver. Se o totalitarismo não explorasse esses arquétipos, que vivem no mais profundo de cada um de nós e têm raízes em todas as religiões, ele jamais conseguiria atrair tanta gente, principalmente nas primeiras fases de sua existência. Quando o sonho do paraíso começa a se transformar, porém, aqui e ali surgem pessoas que se transforma em obstáculos, e por isso os governantes do paraíso são obrigados construir um pequeno gulag⁴⁸ ao lado do Éden. Com o passar do tempo esse gulag vai ficando cada vez maior e mais perfeito, enquanto o paraíso ao lado vai ficando menor e mais pobre (KUNDERA, 2008, p. 105-106).

Na citação acima, temos o pensamento kunderiano sobre os aspectos sutis dos sistemas totalitários: “Os sonhos totalitários incendiaram a imaginação de várias gerações de jovens: diabolicamente, quando o idílio tinha seu céu” (FUENTES, 2008, p. 117). Este aspecto celeste da imaginação idílica tornou o sonho da harmonia de um mundo melhor em um sistema diabolicamente totalitário tendo em vista que há na crença dos regimes ditatoriais, ou fundamentalistas, a concepção metafísica de que estão realizando um bem para todos os seres humanos.

É a “sedução de uma doutrina que torna explícito o idílio” (FUENTES, 2008, p. 117). Compreende-se, portanto, a coletividade humana como sinônimo de família. Em *Arte do Romance*, Kundera afirma:

⁴⁸ Gulag era um sistema de campos de trabalhos forçados para criminosos, presos políticos e qualquer cidadão em geral que se opusesse ao regime na União Soviética. Antes da Revolução, o Gulag chamava-se Katorga, e aplicava exatamente a mesma coisa: pena privativa de liberdade, pena de trabalhos forçados e pena de morte.

A sociedade totalitária, sobretudo em suas versões extremas, tende a abolir a fronteira entre o público e o particular; o poder, que se torna cada vez mais opaco, exige que a vida dos cidadãos seja transparente ao máximo. Esse ideal de *vida sem segredo* corresponde ao de uma família exemplar: um cidadão não tem o direito de dissimular o que quer que seja diante do Partido ou do Estado, do mesmo modo que uma criança não tem direito ao segredo perante seu pai ou sua mãe. As sociedades totalitárias, em sua propaganda, ostentam um sorriso **idílico: elas querem parecer uma “uma só grande família”** (KUNDERA, 2016, p. 114, grifos nossos).

Como garantia de conquista do idílio, as causas individuais precisam ser silenciadas em favor das causas coletivas. Por isso, há na atitude lírica uma necessidade de fundir a vida privada à vida pública. Em sua escrita, Kundera leva-nos a pensar que, se o idílio e o lirismo são próprios da condição humana, as contradições e os conflitos também o são. Seu grande problema é o problema do homem lírico que, buscando pelo idílio, não consegue lidar com as contradições que habitam em cada um de nós.

O idílio é uma promessa de felicidade que nutre e estabiliza a vida social no presente. Por sua vez, o lirismo seria a atitude individual que procura sustentar os ideais idílicos, compreendendo que “a noção de lirismo não se limita a um ramo da literatura (a poesia lírica), mas designa certa maneira de ser” (KUNDERA, 2006, p. 84)., um modo de ser em que o indivíduo se torna transparente. Perdendo seu aspecto de privacidade para tornar a própria intimidade em transparência pública.

Kundera deixa ver que, sustentados pelo lirismo, os tentáculos dos ideais idílicos se estenderam aos universos individuais e sociais dos sujeitos por toda a modernidade. Como partes da condição humana, o idílio e o lirismo são anteriores à modernidade.

Em conformidade com a descrição feita por Kundera, entendemos que, enquanto conceituação geral, poder-se-ia dizer que a imagem desse mundo totalitário do idílio é alimentada pela ausência de criticidade, pelo otimismo e pelas ingenuidades do homem lírico (BARROSO, 2013).

O sujeito acredita no idílio totalitário, pois idealiza o totalitarismo como conquista da comunhão humanitária em que se construirá uma única comunidade humana e que todos da mesma sociedade viverão em unidade harmônica, como “símbolo de uma vida idílica e ideal” (KUNDERA, 2006, p. 124). Kundera compreende que “os tempos modernos cultivam o sonho de uma humanidade que, dividida em diferentes civilizações separadas, encontraria um dia a unidade e, com ela, a paz eterna” (KUNDERA, 2016, p. 18-19).

Este “símbolo sagrado do idílio” (KUNDERA, 2006, p. 124) idealiza “o véu do idílio atirado sobre o real” (KUNDERA, 2016, p. 130), mas Kundera reivindica que “apenas o romance soube descobrir o imenso poder do fútil” (KUNDERA, 2006, p. 27). Isto significa que a obra romanesca é capaz de fazer pensar os aspectos sutis em que é realizado o idílio como imposição de regime de uma única verdade. Desse modo, tanto “o capitalismo e o comunismo compartilham a visão do mundo como veículo para essa meta que se confunde como a felicidade” (FUENTES, 2008, p. 116).

A crítica de Kundera aos regimes totalitários advém do contexto histórico de seu país.

A história da Tchecoslováquia é tão breve e extrema como disse Hobsbawm ter sido a história do século XX. Criada como país após a Primeira Guerra Mundial, em 1918, com a dissolução do Império austro-húngaro a Tchecoslováquia subsiste até 1989. Nesse curto espaço de existência, o país no qual Kundera nascera esteve sob o domínio dos nazistas de 1938 até fins da Segunda Guerra Mundial, quando foi libertado pelos russos. Em 1948 o poder político no país passou aos domínios do comunismo soviético, que em 1968 entrou com as forças armadas na capital para pôr fim ao movimento que ficaria conhecido como “A Primavera de Parga” (BARROSO, 2013, p. 43).

Durante os anos 50, o autor tcheco é obrigado a interromper os seus estudos por conta de perseguição política. Neste período, Kundera e o seu amigo escritor Jan Trefulka (1929 – 2012) foram expulsos do Partido Comunista Tcheco acusados de serem ativistas contrários aos lemas do partido. Trefulka descreveu o incidente em uma de suas novelas, já Kundera usou a situação como “inspiração” para o tema principal de seu primeiro romance, *A Brincadeira*. Em 1956, porém, Kundera foi readmitido no Partido Comunista. Em 1970, foi novamente expulso. Kundera, assim como outros artistas tchecos como Václav Havel (1936 – 2011), envolveu-se na Primavera de Praga de 1968. O período de otimismo, como se sabe, foi destruído no agosto do mesmo ano pela invasão do exército soviética devido ao Pacto de Varsóvia na Tchecoslováquia.

Kundera e Havel tentaram acalmar a população e organizar um levante reformista frente ao totalitarismo comunista da União Soviética. Milan Kundera permaneceu neste intento até desistir definitivamente, no ano de 1975, ao se exilar na França (BARROSO, 2013). É importante ressaltar que, nos sistemas totalitários, é comum a busca por outro lugar seguro: “durante esses tempos negros, nada mais natural do que procurar um canto para fugir. De um lado, o horror; do outro, o refúgio” (KUNDERA, 2013, p. 38). Não

necessariamente que esta fuga de Kundera fosse a confirmação pessoal de que haveria fora dos conflitos políticos de seu país a concretização do paraíso terrestre. Em *O Livro do Riso do Esquecimento*, a narrativa trata da fuga como negação do idílio:

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, os que desejavam emigrar se revelaram negadores do idílio** e, em vez de irem para o estrangeiro, foram para trás das grades (KUNDERA, 2008, p. 15-16, grifos nossos).

Em qualquer modelo, a realização do idílio é sempre uma promessa para o futuro, mas “o futuro não tem nada de real” (KUNDERA, 2013, p. 41), pois tem caráter utópico e, portanto, idílico.

No totalitarismo comunista, regime político com o qual Kundera dialoga mais de perto, a felicidade será, como nos deixa ver em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, fruto da construção coletiva de uma sociedade harmônica e feliz, onde os homens se encontram unidos em torno dos mesmos ideais. Ali, também para quem nega o idílio, conta o narrador, resta a tortura atrás das grades.

No romance, ironiza o paraíso prometido pelos regimes comunistas, tendo em vista o caráter da consolidação da violência para a realização sistêmica do idílio. O narrador observa que negar o direito de seus cidadãos migrarem do próprio país faz com que se imponham punições rígidas. Entretanto, Kundera também deixa a entender ironicamente, em *Um Encontro*, de 2013, que esta fuga do sistema totalitário possa dar aos exilados uma vida com menos conflitos e, por isso, se transforma numa possível idealização paradisíaca que tente negar a condição conflituosa que é a vida humana e que por isso “o idílio que eles estavam vivendo era filho do horror; do horror escondido, mas sempre presente rondando. Eis o *paradoxo demoníaco* (...), quanto mais cruel é a história, mais belo parece o mundo do refúgio” (KUNDERA, 2013, p. 38-39).

A utopia de que possa haver uma vida melhor em outro lugar é o que caracteriza o idílio não ser somente uma questão política, mas algo que perpassa por outras esferas institucionais. Portanto, o idílio é a crença de haver uma metafísica do supremo bem que se caracterize como verdade universal. Na *Arte do Romance*, Kundera comenta que “o homem deseja um mundo onde o bem e o mal sejam nitidamente discerníveis, pois existe, nele, a vontade inata e indomável de julgar antes de compreender. Sobre essa vontade

estão fundadas as religiões e as ideologias” (KUNDERA, 2016, p. 15). Sendo assim, as obras kunderianas não têm como pretensão estética focalizarem os dramas políticos vividos pelos seus personagens, pois isto seria reduzir a complexidade da vida humana.

Mas o caráter da sociedade moderna reforça monstruosamente essa maldição: a vida do homem está reduzida a sua função social; a história de um povo, a alguns acontecimentos, que por sua vez são reduzidos a uma interpretação tendenciosa; a vida social está reduzida à luta política (KUNDERA, 2016, p. 24-25).

Kundera não realiza romances políticos, pois compreende que “toda a história política contemporânea seria desde então vista e vivida como o combate entre o bem e o mal” (KUNDERA, 2006, p. 104); ao passo que “o olhar do romancista enxerga de outro modo” (KUNDERA, 2006, p.105) já que “o espírito do romance é o espírito de complexidade. Cada romance diz ao leitor: “as coisas são mais complicadas do que você pensa” (KUNDERA, 2016, p. 26) e, que por isso, não é inteligente reduzir a vida humana a questões meramente políticas.

Além disso, “o romance é incompatível com o universo totalitário” (KUNDERA, 2016, p. 21) de sistemas políticos, pois, “a verdade totalitária exclui a relatividade, a dúvida, a interrogação, ela jamais pode, portanto se conciliar com o que eu chamaria o *espírito do romance*” (KUNDERA, 2016, p. 22). Inicialmente, poder-se-ia afirmar que a ideia de idílio em que atua esteticamente Kundera está fundada em uma perspectiva de homogeneização do pensamento, das verdades e das vontades: “O escândalo, a verdade insuspeita, é esta que ouvimos da boca de Milan Kundera: o totalitarismo é um idílio” (FUENTES, 2008, p. 115). Kundera deixa ver que as existências humanas ao longo da história estiveram condicionadas à ditadura do idílio, concluindo que o totalitarismo é também um idílio.

O totalitarismo é um idílio porque a atitude totalitária, seja ela qual for, sustenta-se em uma verdade que se quer universal. Kundera diz no ensaio *Um Encontro*: “os tempos modernos cultivam o sonho de uma humanidade que, dividida em diferentes civilizações separadas, encontraria um dia a unidade e, com ela, a paz eterna” (KUNDERA, 2016, p. 18-19). Sendo assim, o totalitarismo desconhece ou rejeita tudo que destoe dessa verdade, tudo que a ela não esteja em harmonia, enfim, tudo que a ela se contraponha. Na percepção idílica, são impensadas as alteridades, bem como o

disforme, o desarmônico, o polifônico ou a contradição. Desse modo, o próprio idílio transforma-se em uma atitude totalitária.

De outra maneira, entende-se que, a partir da imagem do idílio, Kundera transforma circunstâncias históricas em condição existencial de muitas de suas personagens. O romancista ironiza a crença no idílio e a insistência em conservar uma atitude lírica. Sobre a crença no idílio, paradoxalmente, elas são também objeto de riso.

CAPÍTULO V: *KITSCH*: OCULTAÇÃO DA MERDA

No ensaio *A Cortina*, Milan Kundera apresenta a origem e o contexto histórico da palavra *kitsch*, destacando a relação entre o conceito e o período do romantismo já que o *kitsch* é resquício da arte alemã do século XIX:

A palavra *kitsch* nasce em Munique em meados do século XIX e designa o resíduo xaroposo do grande século romântico. Mas talvez Hermann Broch, que via a ligação do romantismo com o *kitsch* em proporções quantitativamente inversas, estivesse mais próximo da realidade: segundo ele, o estilo dominante no século XX (na Alemanha e na Europa Central) era o *kitsch*, sobre o qual se destacavam, como fenômenos de exceção, algumas grandes obras românticas. (...) há muito tempo o *kitsch* se tornara um conceito bastante preciso na Europa Central, onde representa o *mal estético supremo* (KUNDERA, 2006, p. 52, grifos do autor).

Kundera caracteriza o *kitsch* a partir de uma leitura que faz do pensamento de Hermann Broch, quando este, em uma de suas conferências, tratou de questões teóricas importantes concernentes ao *kitsch* como tendência de uma arte pela arte (BROCH, 1970). Como ensaísta, Broch apontou reflexões no âmbito da cultura da modernidade, traduzidas para o português em *Espírito e Espírito de Época* (2014), cujo pensamento era norteado por suas interpelações aos sistemas de valores em decadência. Na perspectiva de Broch, o *kitsch* é uma estética da má-arte: “(...) o mal na arte é o *kitsch*” (BROCH, 2014, p. 11), por ser algo fútil ou efêmero, sendo incapaz de comunicar o espírito da totalidade humana. Nesse contexto, a totalidade humana a qual Broch evoca está relacionada com o espaço da arte como espaço de possibilidade de transcendência, em que o sujeito, por meio do estético, consegue lidar com reflexões da condição humana ocupadas pela forma da arte. Desse modo, sendo o *kitsch* incapaz dessa comunicação, ele traz consigo uma forma que se ampara mais no efeito ameno e falseador que no tocante aos debates profundos do sujeito enquanto ser no mundo.

Broch e Kundera compreendem o conceito não somente como aspecto estético, no que diz respeito à forma da arte, mas como ferramenta de manipulação do efeito e anulação de reflexões pungentes. Para o primeiro, há uma questão ética implícita, pois diz respeito aos valores decadentes da sociedade europeia moderna, tendo em vista que: “(...) o problema da arte como tal se tornou, ele mesmo, um problema ético” (BROCH,

2014, p. 10). Já em Kundera, temos uma preocupação existencial ou ontológica do termo *kitsch*:

Os conceitos estéticos só começaram a me interessar no momento em que percebi suas raízes existenciais, quando os compreendi como conceitos existenciais (...), o *kitsch* ou vulgar; todos esses conceitos são pistas que conduzem a diversos aspectos da existência inacessíveis por qualquer outro meio (KUNDERA, 2006, p. 98).

Enquanto Broch reflete sobre o *kitsch* como uma arte de descompromisso ético, Kundera o observa, também, como uma forma de ocultar aquilo que diz respeito à existência do ser, em sua crueza e exposição, sobreposto pela forma da arte idílica. Assim, a literatura romanesca, tanto para Broch quanto para Kundera, contempla um espaço discursivo único, “(...) daquilo que só o romance pode dizer” (KUNDERA, 2006, p. 66). Entende-se, portanto, que no espaço da narrativa literária pode-se falar com autenticidade sobre temas éticos e existenciais com cenários, histórias particulares e banais, contudo, tocantes às mais diversas complexidades humanas, em caráter universal. Afirma Kundera: “(...) o romancista quer dizer tudo em cenas” (KUNDERA, 2006, p. 24).

A premissa de que só o romance tem algo a nos dizer permite questionar, assim como fez Carlos Fuentes, o porquê dos outros dispositivos discursivos não serem capazes de fazer o mesmo: “Que pode dizer o romance que não se pode dizer de outra maneira?” (FUENTES, 2007, p. 14). Para o escritor mexicano, a linguagem da narrativa literária contempla nuances que escapam ao formato enrijecido de outros discursos. Com os romances temos, potencialmente, o imperativo das escolhas estéticas essenciais para melhor compreendermos a existência de modo imagético e poético, pois “o imperativo que exorta o romancista a ‘concentrar-se no essencial’ (naquilo que ‘só o romance pode dizer’)” (KUNDERA, 2006, p. 67). Dessa forma, a concepção do romance poderia, portanto, ser definida como uma meditação poética sobre a condição humana.

O que é então aquilo que o romance diz e que não pode ser dito de nenhuma outra maneira? Isto que Laurence Sterne e Italo Calvino, Denis Diderot e Milan Kundera, Miguel de Cervantes e Juan Goytisolo souberam e sabem perfeitamente: O romance é uma busca verbal do que espera para ser escrito. Mas não só o que diz respeito a uma realidade quantificável, mensurável, conhecida, visível, mas sobretudo, desconhecida, caótica, marginalizada e, amiúde, intolerável, falaz e até desleal (FUENTES, 2007, p. 30).

As observações feitas por Fuentes vão ao encontro do que Broch e Kundera anunciavam sobre a escrita romanesca, sobretudo, por assumirem o romance como um espaço de reflexão do ser — algo que a arte *kitsch* não traz em sua representação. No entanto, elencando o romance como um espaço que pode driblar os efeitos do *kitsch*, inerentes e necessários à arte, entende-se, aqui, que à Epistemologia do Romance cabe apenas pensar o recorte da narrativa literária sem evidenciar quaisquer possibilidades de adjetivações ou hierarquizações acerca de quais tipos de arte são ou não *kitsch*, ou possuem ou não comprometimento ético, tal como evoca Broch. Ao contrário, a escolha da teoria da Epistemologia do Romance, por elencar o *kitsch* como parte da construção de entendimento dos processos estéticos do romance, é explicada pela insistente presença do *kitsch* nos espaços discursivos, especialmente quando há a dificuldade de se lidar com discussões que tocam a existência do humano em suas mais complexas naturezas, comportamentos e culturas. No livro *Verbetes da Epistemologia do Romance* (2019), apresentamos em síntese a história do conceito *kitsch*:

Kitsch: Palavra que não possui tradução literal para o português e de etimologia incerta, sua origem é geralmente ligada ao termo alemão *kitschen*, cuja semântica varia entre o entendimento comum sobre “recolher lixo” ou “comprar de baixo preço”, ou até mesmo relacionado ao “clichê” e ao inautêntico. (CARCHIA; D’ANGELO, 2009, p. 223). Na arte e no design, o *kitsch* pode ser atribuído ao objeto vulgar ou sem valor artístico (2007, p. 285) ou àquilo que é de fácil reprodução e assimilação, ligado à cultura de massa. **Para a Epistemologia do Romance, a palavra *kitsch* é associada ao pensamento de Milan Kundera acerca do que ele chama de necessidade da mentira embelezante para satisfação de si (KUNDERA, 2009, p. 126). A ER ampara-se, ainda, à ideia kunderiana de ocultação da “merda” como um ideal estético do ser (KUNDERA, 2008), em que o *kitsch*, como forma estética da negação de questões da condição humana, lida com aquilo que Hermann Broch (2014) define como ausência de reflexão ética no contexto da estética, fomentado pela necessidade do efeito estético agradável. Para a ER, o *kitsch* é a forma estética do idílio (CAIXETA e GONÇALVES, 2019, p. 99, grifos nossos).**

Na passagem acima, temos o entendimento da estética do *kitsch*, pela perspectiva kunderiana, como sinônimo de beleza mentirosa. Ou seja, que falseia o belo. A idealização utópica do *kitsch* leva a condição humana a ocultar a própria merda. Para Hermann Broch, por sua vez, o *kitsch* é uma estética sem ética, pois é cúmplice da mentira, da falsidade.

A teoria da Epistemologia do Romance é uma teoria complexa de possibilidades conceituais para o entendimento da obra literária, dentre os quais se pontua a ideia de *kitsch*. Esse conceito, ainda emaranhado às problemáticas etimológicas e culturais, é evocado, às vezes, com certo desprezo no contexto dos estudos de teoria e história da arte, do design e da estética de cultura de massa. Entretanto, fomentado na Epistemologia do Romance a partir de reflexões oriundas do pensamento de Milan Kundera e Hermann Broch, o *kitsch* assume um papel importante, entendido aqui como a forma estética do idílio representado no contexto da arte.

5.1 O *kitsch* no contexto histórico: de Moles a Broch e Kundera

Ao se originar na Alemanha do século XIX, durante o período da ascensão burguesa da Revolução Industrial, o termo inicial, dirá Abraham Moles (1920 – 1992), não era *kitsch*, mas *verkitschen*, que quer dizer “trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado” (MOLES, 1972, p. 10). O autor destaca que, posteriormente, surgiu no sul da Alemanha a palavra *kitschen*, “que quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos” (MOLES, 1972, p. 10). Ao evocar Edgar Morin e Hermann Broch, Moles indica que *kitschen* consolidou o conceito de *kitsch*, por volta de 1860, cujo entendimento “está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico” (MOLES, 1972, p.10). Desse modo, para ele, o *kitsch* é um conceito estético que significa, em um primeiro momento, *falseamento da beleza*, tendo em vista o seu caráter trapaceador de transformar aquilo que é original em cópia.

Abraham Moles é evocado, aqui, a partir do seu livro *O kitsch – A arte da felicidade* (1972), que configura bibliografia comum aos estudos do *kitsch*. Entretanto, sua discussão, assumida quanto ao universo de cultura de massa, não acolhe essencialmente aquilo que a Epistemologia do Romance visa explorar do termo *kitsch*. Ainda assim, faz-se importante considerá-lo para esboçar o trânsito de uma discussão que sai da comunicação de massa (MOLES, 1972) e caminha para uma reflexão de caráter ontológico (KUNDERA, 1988), ou seja, acredita-se, aqui, que o confronto entre o *kitsch* e o que seria a sua contrariedade opera-se não apenas pela estética de massa e do falseamento e embelezamento, mas pela necessidade do sujeito em negar questões próprias de sua condição, as quais denunciam aspectos problemáticos do humano.

Sabemos que as classes burguesas daquele período, lutando contra os privilégios da nobreza, disputavam novos espaços sociais. Dentre eles, a inserção no debate político sobre a necessidade de formação de Estados democráticos e laicos, excluindo o poder das igrejas cristãs no seio público e colocando as instituições religiosas como fator individual, doméstico ou privado na vida das pessoas. Paralelo a isto, a classe burguesa viu-se no desejo de obter direitos que eram usufruídos somente pela nobreza:

O consumo enquanto *valor* que rege os modos do ser não constitui, é claro, um elemento novo da vida, embora, em fins do século XIX, o consumo tenha sido *promovido*, de um papel trivial e contingente que desempenhava nas culturas passadas, a uma significação essencial. O fenômeno *Kitsch* baseia-se em uma civilização consumidora que *produz para consumir* e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a *aceleração*” (MOLES, 1972, p. 20-21).

Moles, ao discorrer sobre o processo histórico de produção industrial e relacionando este impacto cultural no aparato estético, coloca como questão a problemática do difícil acesso das obras de arte ao grande público de massa. A Revolução Industrial da época aproveitou o interesse burguês pela arte, que era consumida somente pelos aristocratas, e articulou o encadeamento de produção em série de vários produtos artísticos, copiando as obras originais e vendendo de modo acessível às classes burguesas. Por isso o caráter *kitsch* destes novos produtos, pois são objetos estéticos inautênticos, como observou Broch, tendo em vista a falta de originalidade nestes produtos comercializados. Não é à toa que Abraham Moles destaca o aspecto ético do *kitsch*: “Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico” (MOLES, 1972, p. 10). É este processo cultural estético da inautenticidade da obra artística que corrobora com um tipo de atitude *kitsch*, em que consolida boa parte do entendimento acerca do conceito, cujo destaque está na comercialização e acessibilidade ao autêntico de modo inautêntico, falseado e massificado. Tratar-se-ão disso, sob a ótica da cultura de massa, Clement Greenberg (1909 – 1994), com “Vanguarda e *kitsch*” em *Arte e Cultura* (2013) e Umberto Eco (1932 – 2016), em *Apocalípticos e integrados* (2011):

A atitude *kitsch*, que é preciso agora definir, será um destes modos de relações com o quadro da vida material, mistura específica dos modos precedentes, característico de uma forma de sociedade que se desenvolveu no decorrer do século XIX com o nome de civilização burguesa (MOLES, 1972, p. 21).

Abraham Moles, ao analisar a sociedade burguesa do século XIX, constata os modos de relacionamento que são inaugurados naquele momento. Surge, naquele período, a atitude *kitsch* de lidar com a arte, ou seja, aderir sem critério de autenticidade um artefato estético, tendo em vista a representação alienadora do espírito capitalista que está vigorando naquele momento e transformando consciências a partir daquele instante e refletindo “em nossa época em uma sociedade de massa” (MOLES, 1972, p. 21).

A arte, ao se tornar *kitsch*, virou mera mercadoria para ser consumida e não apreciada por um movimento de demora e reflexão, próximo ao que a Epistemologia do Romance chamará de *serio ludere*: um movimento estético em busca de conhecimento na obra de arte romanesca. Não obstante, a arte *kitsch*, no contexto de entendimento da Epistemologia do Romance, afasta-se de quaisquer critérios ontológicos em sua gênese, ignorando as entidades que ali operam junto ao processo de entendimento do estético: a tríade autor-obra-recepção, que movimenta a reflexão para compreensão do contexto e processo de criação artística.

O estudo do *kitsch*, elaborado por Moles, é um esboço dos reflexos mais visíveis da sociedade burguesa em sua alienação ao objeto artístico, mas trata-se de uma pesquisa que constrói seu tema antes de destruí-lo, que glorifica o *kitsch* antes de aviltá-lo, e que delimita a alienação antes de falar de desalienação. Isso nos encaminha às diversas características quem compõem a identidade estética do *kitsch*.

Transitar por essas características conduz-nos à compreensão das nuances trazidas por Broch quando evoca o conceito enquanto partícula de reflexão acerca de uma época cuja sociedade se vê em declínio, ético e moral. O *kitsch* torna-se, dessa forma, uma possível metáfora desse tempo, esboçado por Broch na decadência de um século marcado pelos horrores do nazismo.

O austríaco Hermann Broch, romancista e ensaísta, utiliza suas obras, consideradas de forte característica filosófica, para provocar um debate sobre questões éticas e metafísicas, assumidas por ele como problemas sem solução, inerentes ao sujeito.

Em *Espírito e Espírito de Época*, Broch explora a problemática do *kitsch* em relação à decadência dos valores éticos. Na concepção do escritor, o aspecto histórico da cultura ocidental, abordado pelos filósofos Nietzsche e Kierkegaard, contribuem com a tessitura do entendimento da subjetividade do sujeito moderno que se encontra sem referenciais éticos: “Foi quase a descoberta apaixonada do alcance ainda impossível de ser previsto do conceito de valor que moveu Nietzsche –e Kierkegaard (...)” (BROCH, 2014, p. 10). O escritor austríaco destaca aqui a instauração de uma filosofia nietzschiana

que pensa acerca do niilismo e de uma reflexão sobre a angústia dos valores realizada por Kierkegaard.

Tendo em vista o reconhecimento de Hermann Broch como escritor crítico à decadência dos valores éticos devido à efervescência do positivismo e do racionalismo científico europeu, fica evidente que os seus ensaios caracterizam a preocupação latente com a vida contemporânea, bem como aquilo que foi demarcado pela História Moderna. A atitude filosófica de Broch é de engajamento estético e epistemológico na arte literária, pois, na sua visão, o escritor é um que “ergue para todo e qualquer criador a pergunta sobre a relação com a época em que vive” (BROCH, 2014, p. 75). Tal movimento de engajamento não pressupõe um vínculo ingênuo, contratual entre o artista e sua obra em detrimento de valores e discursos, mas é trazido como reflexo da necessidade da arte em pensar questões que são de propriedade do sujeito, enquanto ser no mundo, considerando a substância daquilo que o compõe, daquilo que circunda sua existência e sua condição de humano. Sem ignorar o próprio momento em que vive, ou seja, ao presenciar a Primeira Guerra Mundial, Broch esclarece em seu ensaio *James Joyce e o Presente*, de 1935, sua posição estética acerca da importância da condição espiritual e ética da condição humana:

[...] místico é sempre apenas o ímpeto do homem de constituir esse estado de estado de coisas, mística é a capacidade do homem de se elevar a suas grandes conquistas espirituais. Pois a disponibilidade do espírito de época repousa, em última instância, no concreto, ela é construída sobre milhões e zilhões de existências individuais anônimas, mas ainda assim concretas [...] (BROCH, 2014, p. 76).

O espírito de época, portanto, está diretamente relacionado ao tempo corrente. Ou seja, é pertencer a esse momento e, concomitantemente, não o aceitar de pronto. Broch atuou como sujeito de espírito de época em sua literatura, em certa medida, realizando um inconformismo, isto é, sua condição de deslocamento implicou uma atitude de intervenção estética: “a grande obra de arte, a ‘obra de arte da totalidade’ se transforma em espelho do espírito de época” (BROCH, 2014, p. 77). No entendimento do autor, a arte da totalidade é quando uma obra romanesca supera o caráter niilista do *kitsch*: “É que o *kitsch* é convocado, na condição de fenômeno estético em sentido estrito, a se tornar representante do mal ético” (BROCH, 2014, p. 37). Isto é, na concepção de Broch, o escritor que não reduza a sua atividade estética em fazer algo decadente de valor ético e

estético e faça algo ético (algo em que evoca uma discussão ética), significa que realiza uma obra de arte da totalidade, pois articula o todo da condição humana, de sua condição espacial de ser-no-mundo e do aspecto temporal da historicidade da própria época em que está imbricado. A concepção niilista do *kitsch* advém do aspecto estético da negação da vida e da rejeição ética como critério artístico:

Quem produz *kitsch* não é alguém que produz arte de menor valor, não é alguém que nada concede ou concede pouco, não pode ser mensurado segundo as medidas do estético, mas é um rejeitado ético, é o criminoso que quer o mal radical (BROCH, 2014, p. 44).

Constatamos, assim, a diferenciação de Broch entre arte *kitsch* e arte da totalidade. Na primeira, há um mal ético e, por consequência, é decadente esteticamente e espelha o niilismo da própria época. Ao passo que na arte da totalidade, o que há é uma expressão do ser-no-mundo implicado ontologicamente com o espírito crítico de época.

Ao escrever *A Brincadeira*, publicado no ano de 1967, Milan Kundera toma como objeto de representação os temas da modernidade e do desdobramento da condição humana contemporânea tendo em vista que “o romance moderno nasce, ironicamente, da constatação da incompletude humana” (BARROSO, 2014).

Kundera, como romancista, afirma: “Sempre me esforcei para adentrar a alma das coisas” (KUNDERA, 2006, p. 60). A questão do sentido do ser e da condição humana, na concepção de Kundera, está presente nos romancistas, pois o autor argumenta que “a razão do romance é manter o ‘mundo da vida’ sob uma iluminação perpétua e nos proteger contra ‘o esquecimento do ser’” (KUNDERA, 2016, p. 25).

Desse modo, o escritor tcheco adentrou na questão das sombras humanas, do aspecto escatológico da vida e de como a representação da condição humana é *kitsch* em diversos momentos. O foco kunderiano não é abordar somente o estilo *kitsch*, mas sua perspectiva é conceitual: “Quando eu escrevia ‘A insustentável leveza do ser’, fiquei um pouco inquieto por ter feito da palavra *kitsch* uma das palavras-pilar do romance” (KUNDERA, 2016, p. 134-135). O autor aborda a questão estética do *kitsch* como condição ontológica que perpassa a existência nos egos experimentais.

O romance nasceu com os tempos modernos que fizeram do homem, para citar Heidegger, o “único verdadeiro *subjectum*”, o “fundamento de tudo”. É em grande parte graças ao romance que o homem se instala, em nossas vidas reais, não sabemos grande coisa de nossos pais tais

como eram antes de nosso nascimento; não conhecemos nossos familiares a não ser por fragmentos (...). Apenas o romance isola um indivíduo, clareia toda a sua biografia, suas ideias, seus sentimentos, torna-o insubstituível: faz dele o centro de tudo (KUNDERA, 2013, p. 44).

A teoria do romance, para Kundera, consiste em realizar um exame acerca da natureza humana: “O alimento que propomos aqui a nosso leitor não é outro senão a *natureza humana*” (KUNDERA, 2006, p. 15). Natureza esta que fede, que tem aspectos sombrios, que defeca e, sendo assim, não pode ser a imagem e semelhança de Deus.

Sem o menor preparo teológico, a criança que eu era naquela época compreendia espontaneamente que existe uma incompatibilidade entre a merda e Deus, e, por dedução, percebia a fragilidade da tese fundamental da antropologia cristã, segundo a qual o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. Das duas uma: ou o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus – e então Deus tem intestinos –, ou Deus não tem intestinos e o homem não se parece com ele (KUNDERA, 2016, p. 247-248).

A exclusão do cotidiano nos discursos formadores da imagem de Deus fez com que o narrador kunderiano, desde muito cedo, percebesse a incompatibilidade entre a “merda” e Deus, provocando, nesse gesto metafórico de uma lógica existencial, aproximações acerca da fragilidade humana a aquilo que a representa no campo da arte. Em sua percepção, mediante à ausência de características fisiológicas próprias dos homens, tais como comer e defecar, existe uma incoerência nas sentenças religiosas. Diante da constatação, prossegue suas meditações concluindo que “de duas coisas ou uma: ou o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus – e então Deus tem intestinos –, ou Deus não tem intestinos e o homem não se parece com ele” (KUNDERA, 2017, p. 212). Ironizando com o que chama de tese fundamental sobre a criação, o narrador chegará à conclusão de que, “em essência, o *kitsch* é a negação absoluta da merda, tanto no sentido literal quanto no sentido figurado: o *kitsch* exclui de seu campo visual tudo que a existência humana tem de essencialmente inaceitável” (KUNDERA, 2017, p. 250). Seria *kitsch*, portanto, qualquer representação cuja credibilidade é o divino, perfeito e invólucro a um universo idílico.

Em *A arte do romance*, Kundera salienta: “em Praga, vimos no *kitsch* um inimigo principal da arte” (2016, p. 120). Tal afirmação ocorre em face da postura *kitsch*, que

falseia o homem, criando um modelo de existência idealizada, de onde se retira o feio, o fétido, o sujo, o não padronizado, o questionamento, o conflito e o trágico:

O kitsch é a negação da merda. Toda essa meditação sobre o kitsch tem uma importância totalmente capital para mim, existem por trás dela muitas reflexões, experiências, estudos, até paixão, mas o tom nunca é sério: é provocativo. Esse ensaio é impensável fora do romance; é o que denomino um “ensaio especificamente romanesco” (KUNDERA, 2016, p. 86).

O *kitsch* subtrai, do seu campo de representação, boa parte daquilo que constitui o humano em sua individualidade e essência. Sendo assim, esse ideal estético jamais poderá dialogar verdadeiramente com a existência real que, reafirmando os pressupostos kunderianos, se constitui em objeto central da arte romanesca.

O *kitsch* kunderiano, assim como em Broch, é um aspecto com características niilistas por ser uma negação, o nada, o falso e o inautêntico. Em Broch, há uma reflexão ética desse conceito estético. Em Kundera, há um pensamento ontológico acerca da condição *kitsch* na existência humana. Tomando então a definição de *kitsch* enquanto algo para além de uma simples ideia de arte de mau gosto e se aproximando do que diz sobre o lirismo, Kundera destacará a existência da atitude *kitsch*, do comportamento *kitsch*. Buscando apoiar-se em Hermann Broch, na tentativa de formular seu pensamento, afirma:

A necessidade kitsch do homem-kitsch (Kitschmensch): é a necessidade de se olhar no espelho da mentira embelezante e ali se reconhecer com comovida satisfação. Para Broch, o kitsch está historicamente ligado ao romantismo sentimental do século XIX. Visto que na Alemanha e na Europa Central do século XIX era muito mais romântico (e muito menos realista) que em outra parte, foi lá que o kitsch desabrochou além da medida, foi lá que a palavra kitsch nasceu, e que ainda é usada correntemente (KUNDERA, 2016, p. 135).

Kundera nos dá a ver que o *kitsch* não é só uma categoria que se estende do político ao estético; sua presença nos dois campos se deve ao fato de ser condição de nossa existência. Por isso, com o sentimentalismo e as certezas, genuinamente idílicas, são compreendidas como duas categorias distintas, mas complementares no âmbito das reflexões kunderianas em que se subtrai que o *kitsch* não é uma particularidade de classe ou característica singular de algumas pessoas ou realidade cultural da sociedade moderna ou pós-moderna. O *kitsch* está em todo discurso que se quer idílico, pois busca uma

unidade sem conflitos, como também pelo fim da tragédia. Desse modo, o *kitsch* é o anseio ontológico pelo controle e segurança existencial e, para isso, nega as fragilidades presentes em toda humanidade, ora presente em cada indivíduo e nas sociedades.

5.2 Ontologia *Kitsch*

As discussões empreendidas até o momento marcaram aspectos de uma trajetória de entendimento contextual acerca do *kitsch* sob a ótica da Epistemologia do Romance. Considerando os aspectos conceituais basilares da teoria em questão, norteados pelos escritores Hermann Broch e Milan Kundera, evidencia-se, aqui, o *kitsch* como um elemento de válida importância enquanto conceito para o entendimento da arte, em especial da arte romanesca.

Ao anunciar o *kitsch* como um mal ético no sistema de valores, Broch deixa entrever as dialéticas relações de confronto entre sistemas éticos, cuja moral elucubra o bom *versus* o mau enquanto condição de oposição. Para tanto, dirá o escritor, o espírito daquele tempo, marcado pela primeira grande guerra e pelos valores em declínio, desencadeia uma reformulação do mal enquanto princípio dogmático, condicionado pela estrutura e não pela natureza conteudista (BROCH, 2014). A representação estética desse mal, para Broch, é o *kitsch*: dogmático por excelência, apresenta-se com aspectos de certeza absoluta, de totalidade, mas falseado por uma forma eticamente contrária.

Conforme a Epistemologia do Romance, Broch (2014) insiste na observação de uma cultura *kitsch* baseando-se nas configurações de confrontos por meio de novas formas dogmáticas emergidas em meio aos constructos de uma civilização cujos valores estão em decadência. A queda de dogmas leva a outros formatos dogmáticos, com novos sistemas de valores e novas oposições entre o que é bom e mau. Na emergência desses novos valores, surge também uma exigência estética que ampara esses novos sistemas, contudo, ancorada em formas já existentes. Desse modo, a estética passa a substituir a credibilidade no sistema, representando, pela forma reproduzida, uma falsa representação de totalidade, como é caso do *kitsch*.

Quando Kundera (1988) retoma o conceito de *kitsch* a partir da leitura de Broch e assume o romance como um espaço de desdobramentos metafísicos que leva à discussões ontológicas, abre uma questão importante para a Epistemologia do Romance que ultrapassa aspectos da forma estética e conduz-nos à reflexão acerca da condição humana denunciada no espaço da arte romanesca. Desse modo, para a Epistemologia do

Romance, o *kitsch* passa a ocupar um espaço exclusivo da forma, cuja preocupação estética está no efeito e desconsidera a possibilidade de conhecimento a partir do estético na arte.

Ao fazer transitar em seus romances temáticas que incitam à discussão sobre o idílio no contexto da existência humana, Kundera recorre a uma forma estética do *kitsch* que ampara esse conceito. Assim, ocupado por esta forma que atenua e eufemiza aspectos de difíceis discursos sobre o sujeito em sua existência no mundo, o idílio ganha forma por meio do *kitsch* e assume outros confrontos éticos que em nada querem evocar reflexões tocantes ao humano e sua condição de ser. Ao contrário, os confrontos éticos do *kitsch* são reconfigurados pelo apego à forma e à celeuma entre o autêntico e inautêntico. Isso é algo que não contribui para uma reflexão sobre o ser, importante para Milan Kundera, por ser um autor que considera a forma um recurso para a construção estética de entendimento das experimentações feitas no espaço da arte bem como possibilidade discursiva de reflexão sobre questões da condição humana.

CAPÍTULO VI: “TEOLOGIA” IDÍLICA DO SER *KITSCH*

Milan Kundera, em *A Insustentável Leveza do Ser*, trata a temática *kitsch* e do idílio com ironia à tradição teológica judaico-cristã. O autor tcheco compreende que o idílio existencial, como também a ontologia *kitsch* da civilização europeia, só foi possível devido à crença fundamentalmente bíblica:

Por trás de todas as crenças europeias, sejam religiosas ou políticas, está o primeiro capítulo do Gênesis, a ensinar que o mundo foi criado como devia ser, que o ser humano é bom e que, portanto, deve procriar. Chamemos **essa crença fundamental de acordo categórico com o ser** (KUNDERA, 2017, p. 266, grifos nossos).

A narrativa do Gênesis, segundo Kundera, foi a condição *sine qua non* para a realização do acordo categórico do ser. O idílio seria, portanto, produto da crença do ser humano como plenamente bom, de modo que o sujeito idílico nega o mau. Nesta crença, está a origem arquetípica do idílio. O sujeito do acordo categórico acredita fielmente que é uma pessoa boa. O acordo categórico do ser é estabelecido na idealização do idílio. Quando existe acordo categórico do ser, há legitimidade idílica de se ver como pessoa boa, omitindo, assim, as próprias fraquezas: “A objeção à merda é de ordem metafísica” (KUNDERA, 2017, p. 266). Desse modo, o *Dasein* para Kundera tem em seu âmago a vontade de ser harmônico: “Esse ideal estético se chama *kitsch*” (KUNDERA, 2017, p. 266). Na verdade, uma estética *kitsch* do ser idílico. O idílio é uma metafísica do acordo categórico do ser. *Kitsch* é uma expressão estética deste sentimento acordado com o próprio ser. O *leitmotiv* do *kitsch* advém do acordo idílico de negar que tenha aspectos ruins na própria existência: “Segue-se que o *acordo categórico com o ser* tem por ideal um mundo no qual a merda é negada e no qual cada um de nós se comporta como se ela não existisse” (KUNDERA, 2017, p. 266). Podemos compreender kunderianamente o acordo categórico do ser como sinônimo de nihilismo negativo tendo em vista a idealização de um mundo ontológico sem precariedade, conflitos, desarmonias e diferenças sociais.

No romance *A Imortalidade*, de 1990, o narrador kunderiano discursa:

A religião judaica prescreveu uma lei a seus fiéis. Ela pretende ser racionalmente acessível (o talmude é uma racionalização perpétua sobre as prescrições bíblicas); ela não exige dos seus adeptos um sentido misterioso do sobrenatural, nem uma exaltação especial, nem

fogo místico queimando a alma. Critério do bem e do mal é objetivo: é a lei escrita, que deve ser compreendida e observada (KUNDERA, 2015, p. 226).

A passagem acima faz menção ao acordo categórico do ser como um ato contratual com o bem. Para a tradição judaica, segundo Kundera, não é necessário misticismo, pois a instauração da harmonia e da paz acontecerá através de um acordo humano. A genealogia moral hebraica pressupõe a necessidade do ser entrar em acordo com as regras da tradição para a efetivação da paz social, pois do contrário, o não cumprimento dos mandamentos de Moisés implica em fazer da vida um inferno. “Como viver num mundo com o qual não se está de acordo? Como viver com os homens quando não compartilhamos nem seus tormentos nem suas alegrias? Quando não podemos ser um deles” (KUNDERA, 2015, p. 299).

O reino do acordo categórico do ser é o paraíso. Por isso a condição humana, segundo Kundera, necessita de estabelecer em algum momento da existência o acordo categórico do ser. É através do acordo que se traça a possibilidade da existência ser sustentavelmente leve, feliz e harmônico. Na concepção do autor tcheco, há uma antítese dialética entre ser e viver: “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).

A narrativa de *A Imortalidade* apresenta que a condição humana em seu viver é ter angústias, crises existenciais e conflitos sobre o sentido da vida. Viver, segundo Kundera, é experienciar o sofrimento da finitude da vida, ao passo que no ser está a possibilidade ontológica de encontrar harmonia consigo mesmo. Em *A Insustentável Leveza do Ser*, Kundera havia pré-anunciado esta dialética entre vida e ser como forma e conteúdo: “A tristeza era a forma e a felicidade, o conteúdo. A felicidade preenchia o espaço da tristeza” (KUNDERA, 2017, p. 335). O ser, segundo Kundera, é um acordo categórico com a vida. O idílio nasce da necessidade de ser feliz e, para isso, ocorre o acordo categórico do ser.

6.1 *Homo Sentimentalis*

Kundera afirma que “a origem do *kitsch* é o acordo categórico com o ser” (2017, p. 275). Ou seja, o idílio precede o *kitsch*. É na ontologia da crença harmônica consigo mesmo, e com os outros que ocorre a estetização da totalidade do mundo como beleza. Na *A Insustentável Leveza do Ser*, o narrador questiona: “Mas qual é o fundamento do ser? Deus? A humanidade? A luta? O amor? O homem? A mulher?” (KUNDERA, 2017, p. 275). Como vimos acima, o fundamento é a crença de ser bom. Este é o princípio fundamental para que toda estética *kitsch* de diferentes idílios possa ocorrer. Nesse sentido, o narrador do romance ironiza as diferentes ditaduras idílicas: “A este respeito, existem várias opiniões, assim como existem várias espécies de *kitsch*: o *kitsch* católico, protestante, judeu, comunista, fascista, democrático, feminista, europeu, americano, nacional, internacional” (KUNDERA, 2017, p. 275).

Para Kundera, o essencial é observar o aspecto mais sutil que faça convergir os diferentes regimes políticas e tradições espirituais. Em sua análise romanescamente irônica, generaliza todos os diferentes partidos e religiões como *kitsch*. A narrativa kunderiana é extremamente irônica para com a imposição da ditadura do idílio de convívio que se configura numa estética de fraternidade *kitsch* de diferentes representações sociais: “A fraternidade entre todos os homens não poderá nunca ter outra base senão o *kitsch*” (KUNDERA, 2017, p. 269). O senso de comunhão entre as pessoas ocorre pelo compartilhamento de memórias afetivas como estética e sentimento de pertença:

É preciso evidentemente que os sentimentos suscitados pelo *kitsch* possam ser compartilhados pelo maior número possível de pessoas. Portanto, **o *kitsch* não se interessa pelo insólito, ele fala de imagens-chave, profundamente enraizadas na memória dos homens**: a filha ingrata, o pai abandonado, os garotos correndo na grama, a pátria traída, a lembrança do primeiro amor (KUNDERA, 2017, p. 269, grifos nossos).

É a sensação de identificação das experiências ou expectativas entre as pessoas que fará por consolidar o sentimento de pertença às mesmas causas fraternas e sociais. A comunhão *kitsch* ocorre devido à interpretação dos envolvidos ao se sentirem conectados com os mesmos anseios e memórias com os demais do grupo social.

O autor tcheco ridiculariza o conflito entre liberais e conservadores ou entre jacobinos e girondinos:

Desde a Revolução Francesa, metade da Europa se intitulou de *esquerda* e a outra metade recebeu a classificação de *direita*. E praticamente impossível definir uma ou outra destas noções através dos princípios teóricos em que elas se apoiam. Não há nisso nada de surpreendente: os movimentos políticos não se baseiam em atitudes racionais, mas em representações, em imagens, em palavras, em arquétipos, cujo conjunto constitui esse ou aquele *kitsch político* (KUNDERA, 2017, p. 275).

Kundera satiriza os movimentos sociopolíticos e os conceitua como *kitsch* político. Em sua concepção, tanto a esquerda como a direita estão ontologicamente fundadas no mesmo princípio. Os adeptos de ambos partidos acreditam no fundamento do acordo categórico do ser.

Portanto, ser católico, evangélico, judeu, socialista, liberal é uma consequência estética *kitsch* do princípio idílico do acordo categórico do ser, pois todos eles nascem da ditadura de impor o próprio sentimento idílico: “No reino do *kitsch*, impera a ditadura do coração” (KUNDERA, 2017, p. 269). Para Kundera, a ditadura do coração advém da condição *homo sentimental* de cada indivíduo. Na obra *A Imortalidade*, o narrador kunderiano esboça um capítulo acerca da história do sentimentalismo como na condição humana:

A civilização europeia é supostamente fundamentada na razão. Mas também poderíamos dizer que a Europa é uma civilização do sentimento; ela deu origem ao tipo humano que eu gostaria de chamar de o homem sentimental: *homo sentimental* (KUNDERA, 2015, p. 226).

Na passagem acima, o narrador está ironizando a racionalidade moderna de Descartes. “Quando o coração fala, não é conveniente que a razão faça objeções” (KUNDERA, 2017, p. 269). O narrador kunderiano inverte o postulado cartesiano para a fundamentação do ser através da valorização dos sentimentos. “*Sinto, logo existo* é uma verdade de alcance muito mais amplo” (KUNDERA, 2015, p. 236). Para o narrador-escritor, o *homo sentimental* contempla uma contradição, pois ele é tanto fundamento para a ditadura do coração que anseia o idílio, como é a base, também, que funda o eu através do reconhecimento do sofrimento. “O fundamento do eu não é o pensamento, mas

o sofrimento, sentimento mais elementar de todos” (KUNDERA, 2017, p. 237). É nesta insustentável leveza dos sentimentos que vive o conflito do ser com a própria vida: vivendo sente sofrimento, mas ao desejar ser quer estabelecer o acordo com paraíso prometido do idílio.

É preciso definir o homem sentimental não como uma pessoa que experimenta sentimentos (porque todos somos capazes de experimentá-los), mas como uma pessoa que os valorizou. Desde que o sentimento seja considerado como um valor, todo mundo quer experimentá-lo; e, como todos nós temos orgulho de nossos valores, é grande tentação de exibir nossos sentimentos (KUNDERA, 2015, p. 228).

A narrativa está nietzscheanamente refletindo sobre os valores da civilização ocidental. O narrador-escritor compreende que o idílio é uma forma de sentimento exibido por diversas manifestações-*kitsch*, seja nas tradições religiosas ou concepções de regimes políticos, mas a realização dos valores do *homo sentimentalis* não se restringe às instituições. Ela ocorre em espaços de intimidade: casamento, família, amizades. Uma das formas de impedir os conflitos nas relações sociais devido ao valor dos sentimentos idílicos, e que Kundera apresenta em *Os Testamentos Traídos*, é a máscara do sentimento da ternura:

Escolho a palavra ternura. E examino essa palavra: na realidade, o que é ternura? Examino respostas sucessivas: “A ternura nasce no momento em que somos lançados no limiar da idade adulta e em que nos damos conta com angústia das vantagens da infância que não compreendíamos quando éramos crianças”. E depois: “A ternura é o medo que nos inspira a idade adulta”. E uma outra definição ainda: “A ternura é criar um espaço artificial em que o outro deve ser tratado como criança” (KUNDERA, 2016, p. 38).

As relações idílicas do *homo sentimentalis* inventam a possibilidade de calma existencial. Nos relacionamentos, há a atitude terna de lidar com o adulto como se fosse criança. Ternura, numa atitude idílica, é totalmente infantil e imatura pois condiciona os envolvidos numa estética irreal de paz social e convivência fraterna. A ternura funciona como um acordo categórico do ser, acordo este em que o indivíduo afirma, para si mesmo, que é bom. No acordo categórico do ser, sucede a crença na beatitude humana e imagina-se um ser humano sem defeitos e fragilidades. Desse modo, Kundera questiona: “como é que um homem indiscutivelmente honesto pode esconder em si mesmo um monstro?”

(KUNDERA, 2013, p. 53). Aqui o autor ironiza a contradição do acordo categórico do ser, pois na crença de ser perfeito há uma construção de mentira sobre si mesmo. Sartreanamente falando, podemos afirmar que é uma espécie de *má-fé*⁴⁹. De autoengano. Sendo assim, a honestidade de se autolegitimar idilicamente certo e correto cai na desonestidade de omitir os conflitos existenciais que nunca proporcionam a si mesmo o espírito de paz.

A crença no acordo categórico do ser, que marca o nascimento do idílio, é a configuração da estética *kitsch* que faz por tornar transparente esta mentira metafísica estetizada. O acordo categórico do ser significa que não há maldade e aspectos sombrios, toscos e desagradáveis do humano. É uma crença ontologicamente idílica. Dessa forma, o “idílio supre as insuficiências da vida” (FUENTES, 2008, p. 122), idílio que sustenta a leveza de ser bom, feliz e harmônico consigo mesmo.

Essa falsa ternura do *homo sentimentalis* é a tentativa de dar leveza ao ser que vive a todo o momento no peso dos conflitos existenciais e decepções sociais. Entretanto, conclui-se que o idílio é uma necessidade existencial de realizar uma consolação ontológica. Kunderianamente dizendo, é inevitável o desejo pelo idílio. Isto significa que faz parte de todo o ser humano querer evitar os sofrimentos e ser feliz, e que em *A Insustentável Leveza do Ser* toma a forma estética do *kitsch*, ou seja, do falseamento da beleza.

⁴⁹ Para Sartre, em *O Ser e o Nada*, de 1943, a categoria da *má-fé* é uma explicitação sobre a conduta humana que se refugia da angústia. O autor correlaciona tal palavra analogicamente com o significado de mentira, sendo que quem mente engana. Porém, na realidade daquele que age com *má-fé*, não há dualidade, pois o mesmo que engana é o enganado, sendo a *má-fé* uma espécie de negação interna, um mentir para si mesmo. O sujeito, por ter consciência, e consciência é ter consciência de algo, logo ele é consciente de seu agir de fuga da angústia. A ação de *má-fé* é uma postura negativa que se dá no interior do indivíduo. A *má-fé* é, de forma analógica à mentira, uma afetação consciente em que o sujeito foge da angústia, mentindo para si mesmo, com o que assume conduta de negação de possibilidades do ser (SARTRE, 2007).

TERCEIRA PARTE
O *KITSCH* COMO FORMA
ESTÉTICA DO IDÍLIO

Nenhum de nós é sobre-humano a ponto de poder escapar completamente ao Kitsch. Não importa o desprezo que nos inspire, o Kitsch faz parte da condição humana.

(Milan Kundera)

CAPÍTULO VII: O INSUSTENTÁVEL IDÍLIO DA EXISTÊNCIA

Na obra *A Insustentável Leveza do Ser*, temos a divisão do enredo em sete partes. No ensaio *A Arte do Romance*, o autor tcheco explica que seu processo criativo dividido em sete partes não foi totalmente consciente:

Uma vez terminada *A Brincadeira*, eu não tinha nenhuma razão de me espantar por ela ter **sete partes**. [...] **Quando escrevi *A Insustentável Leveza do Ser*, quis a todo preço quebrar a fatalidade do número sete. O romance há muito estava concebido num esboço de seis partes.** Mas a primeira me parecia ainda informe. Finalmente, compreendi que essa parte, na realidade, formava duas, que eram como gêmeas siamesas que se precisa separar em duas, por meio de uma delicada intervenção cirúrgica. Conto tudo isso para dizer que não é de minha parte nem coquetismo supersticioso com um número mágico, nem cálculo racional, mas **imperativo profundo, inconsciente, incompreensível, arquétipo da forma, do qual não posso escapar. Meus romances são variantes da mesma arquitetura fundamentada sobre o número sete** (KUNDERA, 2016, p. 90-91, grifos nossos).

Milan Kundera apresenta sua intenção inicial de ter dividido o romance em seis partes. O escritor tcheco quis romper com o hábito que havia feito nos romances anteriores, mas arquetipicamente o número sete permaneceu como padrão estético. Para o autor, a explicação é arquetípica. Destarte, fez influenciar na sua criatividade literária:

A divisão do romance em partes, das partes em capítulos, dos capítulos em parágrafos, dito de outro modo, a articulação do romance, quero-a de uma clareza muito grande. Cada uma das sete partes é um todo em si. Cada qual é caracterizada por seu próprio modo de narração (KUNDERA, 2016, p. 92).

A obra, no todo, compreende-se em uma polifonia de ser-no-mundo dos egos experimentais em diferentes perspectivas. Não há um único personagem que seja o centro de toda a narrativa. Compreendemos que há seis protagonistas no romance. Dentro desses seis personagens principais, quatro são egos experimentais. Nem todos os personagens

do romance são humanos. Tomas, Tereza, Franz e Sabina são os egos experimentais; mas temos, também, o cachorro Kariênin e o tema do *kitsch* como forma estética do idílio protagonizando do início ao fim na narrativa kunderiana. Além desses protagonistas, temos egos experimentais secundários, tais como Simon, filho de Tomas, Marie-Claude, esposa de Franz, Marie-Anne, filha de Franz. Na obra, há personagens sem nomes, como, por exemplo: a mãe de Tereza, o engenheiro com quem Tereza tem uma experiência sexualmente casual, a ex-mulher de Tomas, as amantes de Tomas, a aluna de Franz, etc.

A tabela abaixo apresenta a relação das partes do livro com os protagonistas do romance. Cada protagonista tem seu foco maior, pelo narrador, nas partes em que lhe correspondem:

PARTES DO ROMANCE	PERSONAGENS CENTRAIS
1ª Parte: <i>A leveza e o peso</i>	Tomas
2ª Parte: <i>A alma e o corpo</i>	Tereza
3ª Parte: <i>As palavras incompreendidas</i>	Franz e Sabina
4ª Parte: <i>A alma e o corpo</i>	Tereza
5ª Parte: <i>A leveza e o peso</i>	Tomas
6ª Parte: <i>A Grande Marcha</i>	<i>Kitsch</i>
7ª Parte: <i>O sorriso de Kariênin</i>	Kariênin, Tomas e Tereza

Tabela elaborada por Lucas GONÇALVES no âmbito desta tese, 2020.

A composição do romance é polifônica, ou seja, cada parte apresenta uma perspectiva distinta: “Cada uma tem sua própria perspectiva (é contada sob o ponto de vista de um outro ego imaginário). Cada uma tem sua própria duração: a ordem de duração” (KUNDERA, 2016, p. 93). O narrador é um observador dos personagens e comenta de modo ensaístico a ontologia desses protagonistas. Nas 1ª Parte e 5ª Parte temos o destaque da leveza como elemento estético do idílio do ego experimental Tomas.

Nas 2ª e 4ª Partes, temos a alma como elemento *kitsch* da personagem Tereza⁵⁰. Na 3ª parte, os protagonistas Franz e Sabina conflitam entre si sobre fidelidade e traição, mundo público vs. mundo privado. A 6ª parte é uma longa digressão do narrador sobre o *kitsch* como forma estética do idílio⁵¹. Por fim, na última parte, a cadela Kariênin está prestes a morrer e o narrador apresenta sutilmente a relação idílica que há entre Tereza e Tomas com o animal.

Em *A Arte do Romance*, Kundera comenta sobre o processo criativo de ter feito os egos experimentais do seu romance *A Insustentável Leveza do Ser*.

Essa reflexão introduz diretamente, desde a primeira linha do romance, a situação fundamental de um personagem – Tomas; ela expõe seu problema: a leveza da existência no mundo em que não há o eterno retorno. Veja, nós voltamos enfim à nossa questão: o que é que se encontra além do romance dito psicológico? Em outras palavras: qual é a maneira não psicológica de apreender o eu? Apreender um eu, quer dizer, em meus romances, apreender a essência de sua problemática existencial. Apreender seu código existencial. Ao escrever *A Insustentável Leveza do Ser* me dei conta de que o código desse ou daquele personagem é composto de algumas palavras-chaves. Para Tereza: o corpo, a alma, a vertigem, a fraqueza, o idílio, o paraíso. Para Tomas: a leveza, o peso. No capítulo intitulado As palavras incompreendidas, examino o *código existencial* de Franz e o de Sabina analisando várias palavras: a mulher, a fidelidade, a traição, a música, a obscuridade, a luz, os desfiles, a beleza, a pátria, o cemitério, a força. Cada uma dessas palavras tem um significado diferente no código existencial do outro. É claro que o código não é estudado *in abstracto*, ele se revela progressivamente na ação, nas situações (KUNDERA, 2016, p. 37-38).

A citação acima confirma o dilema idílico vivido por cada ego experimental. O romance kunderiano não é uma obra ficcional de teor psicológico tendo em vista que o autor está em busca de entender o fenômeno da existência sem reduzir a condição humana numa interpretação restritamente psíquica. Milan Kundera apresenta as palavras-chave

⁵⁰ A segunda parte de *A Insustentável Leveza do Ser* começa por uma longa reflexão sobre as relações do corpo e da alma. Sim, é o autor que fala, entretanto tudo o que ele diz não é válido senão no campo magnético de uma personagem: Tereza. É a maneira de Tereza (embora jamais formulado por ela mesma) ver as coisas (KUNDERA, 2016, p. 85-86).

⁵¹ “Toda a reflexão sobre o *kitsch* em *A Insustentável Leveza do Ser* é, por exemplo, uma digressão: eu abandono a história romanesca para atacar diretamente meu tema (o *kitsch*). Considerada sob este ponto de vista, a digressão não enfraquece, mas corrobora a disciplina da composição. Do tema, distingo o motivo: é um elemento do tema ou da história que retorna várias vezes no decorrer do romance, sempre em um outro contexto; por exemplo: o motivo do quarteto de Beethoven, que passa da vida de Tereza às reflexões de Tomas e atravessa também os diferentes temas: o do peso, o do *kitsch*; ou então o chapéu-coco de Sabina, presente nas cenas Sabina-Tomas, Sabina-Tereza, Sabina-Franz, e que expõe também o tema das “palavras incompreendidas” (KUNDERA, 2016, p. 89-90).

que compõe as características de cada personagem. Dentre elas, temos o elemento do idílio que é tema essencial para compreendermos a protagonista Tereza.

O todo da obra *A Insustentável Leveza do Ser* foi composto intencionalmente pelo Milan Kundera com a intenção de haver uma harmonia polifônica entre os egos experimentais. Desse modo, o próprio escritor em *A Arte do Romance* salienta para o aspecto musical presente em seu romance:

Permita-me mais uma vez comparar o romance com a música. Uma parte é um movimento. Os capítulos são compassos. Esses compassos são ou breves ou longos, ou então de duração muito irregular. O que nos leva à questão do andamento. Cada parte em meus romances poderia trazer uma indicação musical: *moderato*, *presto*, *adagio*, etc. (KUNDERA, 2016, p. 93).

Podemos constatar que há partes em que os títulos se repetem, como é o caso da parte I com a parte V: *A leveza e o peso* e parte II com a parte IV: *A alma e o corpo*. No primeiro, o foco está no ego experimental Tomas; e no segundo, na Tereza. Isto não significa que não possamos encontrar elementos de ambos protagonistas em outras partes. Esta repetição é um recurso estético do autor para com o tema nietzscheano do eterno retorno. Portanto, há um vaivém narrativo dos mesmos acontecimentos, mas em diferentes perspectivas. A composição de *A Insustentável Leveza do Ser* assemelha-se com a estética da música. Na música, as notas e os refrãos reaparecem em diferentes tempos para criar harmonia musical. No romance de Kundera, há repetições de cenas, situações, pensamentos de seus egos experimentais. O tempo do romance não é linear. A morte de Tomas e Tereza, por exemplo, é contado pelo narrador na parte III: *As palavras incompreendidas*, e retomado na parte VI: *A Grande Marcha*.

Toda a narrativa contempla sua particular organização temporal dos acontecimentos. Benedito Nunes (1929 – 2011) em *O Tempo na Narrativa*, de 1988, afirma que todo romance perpassa por três planos: histórico, discursivo e narrativo. “A narrativa possui três planos: o da *história*, do ponto de vista do conteúdo, o do *discurso*, do ponto de vista da forma de expressão, e o da *narração*, do ponto de vista do ato de narrar” (NUNES, 2013, p. 27). A narração de *A Insustentável Leveza do Ser* entrelaça os personagens entre si numa estrutura peculiar que fundi tempo vivido dos egos

experimentais com o tempo linguístico⁵². O eterno retorno na narrativa kunderiana funciona como marca-passo circular do tempo: de idas e vindas das histórias dos egos experimentais. A narrativa de *A Insustentável Leveza do Ser* apresenta a sucessão de fatos dentro do tempo construído pelo discurso, tonalidade esta que faz configurar a sua própria obra.

[...] a sucessão de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal, a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do *discurso* (sequências de enunciados interligados), que é assim a forma da expressão da *história*, o que pressupõe, ainda, o *ato de narrar* (a narração propriamente dita), tomado em si mesmo como a voz de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor real, que se dirige a leitores implicados neste mesmo ato (NUNES, 2013, p. 15).

É preciso distinguir a ordem temporal dos acontecimentos em relação à ordem temporal do discurso. O primeiro diz respeito à dimensão dos fatos e episódios, ao passo que no segundo está o modo de organizar os enunciados.

Sucessão e dimensão episódica indicam a ordem dos acontecimentos; *totalidade temporal e sequências de enunciados* indicam a ordem do discurso. A própria palavra *tempo* não é unívoca. Por outro lado, a narração, como ato, se desdobra temporalmente. Contar uma história leva tempo e toma tempo. Leva tempo para ser contada e toma o tempo de quem a escuta ou lê. É atividade real que consome minutos ou horas do narrador e do ouvinte ou do leitor. E, como atividade real, pode ser o exercício de uma arte, cujos parceiros estão em confronto, situados no mesmo espaço, se a narrativa é oral, e distantes entre si, separados no espaço e no tempo, no caso de narrativa escrita (NUNES, 2013, p. 15).

A construção do enredo da história depende da estrutura de quem narra⁵³, esta, por sua vez, não está entrelaçada numa necessidade lógica do tempo cronológico em que

⁵² “O que o tempo linguístico tem de singular é que está organicamente ligado ao exercício da palavra, definindo-se e ordenando-se como função do discurso. Esse tempo tem seu centro — um centro gerador e axial ao mesmo tempo — no presente da instância da palavra” (NUNES, 2013 p. 27).

⁵³ “As variações do tempo. O tempo da narrativa, explicitado pela teoria da literatura, é, ao lado do ponto *de vista* o foco, do modo de *apresentação* e da voz, uma das categorias do discurso. Mas as suas variações não podem ser apreendidas se apenas visamos o discurso independentemente da *história*, ou apenas a *história*, independentemente do discurso. O tempo da narrativa só é mensurável sobre esses dois planos, em função dos quais varia. Ele deriva, portanto, da relação entre o *tempo do narrar* (Erzählzeit) e o *tempo narrado* (erzählte Zeit), segundo a distinção inaugurada por Gunther Muller, em sua *Poética morfológicas*, que os estruturalistas franceses, como Gerard Genette e Todorov, reformularam. Em princípio, o estudo das

habitualmente vivenciamos, “a narrativa pode desenvolver-se na ordem inversa à cronológica, deixando em aberto sequências posteriormente completadas num movimento para trás” (NUNES, 2013, p. 33). No discurso, a linguagem tem a sua potencialidade de sentido próprio para ordenar um evento (história).

Assim o tempo *linguístico*, tempo do discurso, que não se reduz às divisões do tempo *cronológico*, revela a condição intersubjetiva da comunicação linguística. Suas divisões próprias, inteligíveis no ato de execução da fala, dentro do intercâmbio linguístico (como o “hoje”, ou o “agora”, proferidos em qualquer momento), atualizam-se no texto escrito juntando-se às coordenadas espaço-temporais que o tempo cronológico fornece. Se o texto é de caráter narrativo, essa junção se efetua através dos personagens. É a partir dos personagens, dos enunciados a respeito deles ou daqueles que proferem, que fica demarcado o *presente* da enunciação: os dêiticos, *hoje*, *amanhã*, *depois*, funcionam dentro de um intercâmbio linguístico que se passa entre esses interlocutores, e sem o qual o enquadramento cronológico seria um molde abstrato. O tempo *linguístico* dependerá do *ponto* de vista da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em terceira pessoa) do narrador sobre os personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa) (NUNES, 2013, p. 23-24).

Narrar algo ou ler uma narração, segundo Benedito Nunes, é vivenciar fenomenologicamente o devir da história. O tempo é a condição de possibilidade para a transformação dos seres. O tempo é um dos fatores responsáveis pelo devir do ser. O devir significa o contínuo movimento potencial que transforma o não-ser em ser.

7.1 Eterno Retorno: Experimentando Nietzsche

O romance inicia com o tema nietzschiano do eterno retorno. “O eterno retorno é uma ideia misteriosa e, com ela, Nietzsche pôs muitos filósofos em dificuldade” (KUNDERA, 2017, p. 09). Roberto Machado, ao comentar sobre este pensamento nietzschiano, diz em *Deleuze, a arte e a filosofia*: “Nietzsche refere-se muito pouco ao eterno retorno, o que faz dessa doutrina a parte mais difícil e talvez mais obscura de sua filosofia” (MACHADO, 2010, p. 87). *A Insustentável Leveza do Ser* é um romance que pensa o peso e a leveza que a filosofia niilista de Nietzsche proporcionou ao criar o

variações do tempo é um estudo comparativo entre as alterações de um daqueles dois tempos medidas em termos das alterações concomitantes no outro” (NUNES, 2013 p. 31).

conceito de eterno retorno. Mas “o que significa esse mito insensato?” (KUNDERA, 2017, p. 09). O sentido é niilista ativo. Recordemos a análise crítica de Nietzsche acerca do niilismo, seja como forma negativa, reativa e passiva dos desejos e da sua proposta por um niilismo afirmativo. Desse modo, o filósofo alemão, para recuperar a vontade de potência que antes era atribuída ao nada (*nihil*), compreende com o niilismo afirmativo a vontade que passa a afirmar o instante presente como a única realidade possível.

Isso é o que há de mais pesado e o que há de próprio à doutrina do eterno retorno, que a eternidade *esteja* no instante, que o instante não seja o agora fugaz, que não seja um momento apenas escorregando e passando ao largo de um certo espectador, mas sim a colisão de futuro e passado. Nessa colisão, o instante vem até si mesmo. Ele determina como tudo retorna (HEIDEGGER, 2007, p. 241).

Heidegger, ao interpretar Nietzsche, apresenta o aspecto essencial do eterno retorno: o tempo. Neste aspecto, o essencial da temporalidade afirma-se no *presente instante* do *aqui e agora* como única realidade da vontade de potência. Heidegger considera inicialmente dois tópicos da terceira parte de *Assim Falou Zaratustra: Da visão e do enigma e O Convalescente*. Leiamos do próprio Nietzsche a sua concepção de eterno retorno como instante:

Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente.
Tudo morre, tudo torna a florescer; eternamente fluem as estações da existência.
Tudo se destrói, tudo se reconstrói; eternamente se edifica a mesma casa da existência.
Tudo se separa, tudo se saúda outra vez, o anel da existência conserva-se eternamente fiel a si mesmo.
A existência principia em cada instante; em torno de cada “aqui” gira a esfera do “acolá”. O Centro está em toda a parte. O caminho da eternidade torna sobre si mesmo (NIETZSCHE, 2011, p. 249).

A passagem acima demonstra o discurso feito pelos animas à Zaratustra. Segundo Heidegger “o que há de mais pesado e o que há de próprio à doutrina do eterno retorno, que a eternidade *esteja* no instante, que o instante não seja o agora fugaz, (...) mas sim a colisão de futuro e passado.” (HEIDEGGER, 2007, p. 241). Ou seja, eterno retorno não é um mito sobre a imortalidade da vida ou da infinitude do ser. Podemos até nos perguntar como Roberto Machado fez: “o eterno retorno é para Nietzsche um ciclo em que tudo revém, em que o mesmo revém ou em que tudo revém ao mesmo?” (MACHADO, 2010, p. 87). Em diálogo com a pergunta de Roberto Machado, temos a compreensão do eterno

retorno do personagem Tomas na narrativa kunderiana, em que, na *QUINTA PARTE: A leveza e o peso* do livro *A Insustentável Leveza do Ser*, o ego experimental se aproxima do conceito nietzscheano da ideia de “reencarnação”:

Suponhamos que existisse no universo um planeta onde viríamos ao mundo uma segunda vez. Ao mesmo tempo, nós nos lembraríamos perfeitamente da vida passada na Terra, de toda a experiência adquirida aqui.

E talvez existisse um outro planeta onde nasceria uma terceira vez com a experiência de duas vidas já vividas.

E talvez ainda outros planetas onde a espécie humana renasceria, subindo cada vez um degrau (uma vida) na escala do amadurecimento. Era essa ideia que Tomas fazia do eterno retorno.

Nós, aqui na Terra (no planeta 1, no planeta da inexperiência), podemos ter evidentemente apenas uma ideia muito vaga do que aconteceria com o homem nos outros planetas. Teria mais sabedoria? A maturidade estaria a seu alcance? Poderia atingi-la por meio da repetição?

É só na perspectiva dessa utopia que as noções de pessimismo e de otimismo fazem sentido: o otimista é aquele que acredita que a história humana será menos sangrenta no planeta número 5. O pessimista é aquele que não acredita nisso (KUNDERA, 2017, p. 241).

A narrativa, na passagem acima, ironiza e brinca com a seriedade do conceito filosófico de Nietzsche. Desse modo, temos um experimento kunderiano acerca da ideia de eterno retorno, que vestido no protagonista Tomas, adquire digressões espirituais. O ego experimental se questiona sobre o sentido da vida, se pergunta se há uma espécie de progresso evolutivo, rumo à sabedoria e maturidade, em cada vida vivida em diferentes planetas. Assim, o narrador afirma que esta ideia de eterno retorno do Tomas toma forma de utopia, ou seja, de uma crença positiva de que no futuro ficará melhor. Este aspecto utópico do eterno retorno, pensado por Tomas, fará com que ele idealize idilicamente vidas melhores, mais felizes.

O eterno retorno, segundo a passagem da *QUINTA PARTE: A leveza e o peso*, funcionaria como alegoria filosófica que busca dar sentido à vida, pois uma vez que sabemos o fim que teremos, que tal vivermos a existência de modo a imaginarmos que tudo o que foi vivido seja repetido novamente? Numa espécie de ciclo interminável?

Mas, é preciso estar atento ao narrador do romance que pensa de Milan Kundera, pois em entrevista ao Philip Roth, o próprio autor salienta: “desconfio das palavras ‘pessimismo’ e ‘otimismo’. Um romance não afirma nada; ele busca formular questões” (KUNDERA, 2008, p. 110). Sendo assim, a proposta narrativa de *A Insustentável Leveza*

do Ser é fazer brincar com diferentes respostas que possa ter, seja como peso ou leveza do conceito nietzschiano.

Em outro momento da narrativa, na *PRIMEIRA PARTE: A leveza e o peso*, temos outra indagação de Tomas acerca do peso que é escolher, decidir os rumos da vida. Fica ele questionando se continua ou não se relacionando com Tereza.

Seria melhor ficar com Tereza ou continuar solteiro?

Não existe meio de verificar qual é a decisão acertada, pois não existe termo de comparação. Tudo é vivido pela primeira vez e sem preparação. Como se um ator entrasse em cena sem nunca ter ensaiado. Mas o que pode valer a vida, se o primeiro ensaio da vida já é a própria vida? É isso que leva a vida a parecer sempre um esboço. No entanto, mesmo *esboço* não é a palavra certa, pois um esboço é sempre projeto de alguma coisa, a preparação de um quadro, ao passo que o esboço que é a nossa vida não é esboço de nada, é um esboço sem quadro (KUNDERA, 2017, p. 14).

Assim, tanto na *PRIMEIRA PARTE: A leveza e o peso* quanto na *QUINTA PARTE: A leveza e o peso* têm-se, como centro, narrativo o ego experimental Tomas. Nele, é circunscrito o tema do eterno retorno. O narrador apresenta a perturbação existencial do protagonista, a angústia de Tomas frente ao peso que é decidir o próprio futuro. Este conflito ontológico de Tomas e a apresentação da narrativa de que a vida não tem ensaio ou teste para melhor atuar e agir no mundo nos faz lembrar a frase shakespeariana da peça *Como Você Quiser*, em que diz: “o mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres são meros atores: eles têm suas saídas e entradas; e um homem cumpre muitos papéis” (SAKESPEARE, 1992, 110). No caso de Tomas, ele se questiona acerca de seu papel de cônjuge da Tereza. Logo,

Torturava-se com recriminações, mas terminou por se persuadir de que no fundo era normal que não soubesse o que queria: “Nunca se pode saber o que se deve querer, pois só se tem uma vida e não se pode nem compará-la com as vidas anteriores nem corrigi-las nas vidas posteriores” (KUNDERA, 2017, p. 14).

Tomas vive um enorme conflito que lhe impede desfrutar o idílio da vida de solteiro que vinha tendo antes de conhecer Tereza. Ao se vê envolvido sentimentalmente por ela, novo rumo toma sua existência, fazendo com que ele reflita a todo tempo sobre o peso que sua paixão por Tereza poderá ocasionar em seu estilo de vida. Tomas angustia-se por não ter parâmetro, algo que faça comparação ou medição, de qual decisão tomar:

ficar ou não com Tereza? Caso diga sim, será que esta escolha irá se repetir nos próximos ciclos? Mesmo ele ficando infeliz, futuramente, com tal decisão? Ou seja, teria como ele voltar atrás em outra vida?

Se cada segundo de nossa vida deve se repetir um número infinito de vezes, estamos pregados na eternidade como Cristo na cruz. Essa ideia é atroz. No mundo do eterno retorno, cada gesto carrega o peso de uma responsabilidade insustentável. É isso que leva Nietzsche a dizer que a ideia do eterno retorno é o mais pesado dos fardos (KUNDERA, 2017, p. 11).

Milan Kundera, em *A Insustentável Leveza do Ser*, aborda a trama dos egos experimentais: Tomas, Tereza, Sabina e Franz e os vincula a um modo de ser do eterno retorno. É insustentável a leveza do ser de cada ego experimental, porque todos eles são levados a todo tempo a encarar o peso real da vida, quer os personagens reconheçam ou não. Cada um deles está crucificado no tempo das próprias experiências. A decisão de como viver crucifica-os. Um fardo pesado e difícil de carregar.

Em *Ecce Homo*, Nietzsche comenta seu livro *Assim falou Zaratustra*, de maneira que enfatiza a ideia do eterno retorno: “vou agora contar a história do Zaratustra. A concepção fundamental da obra, a ideia do eterno retorno [é] a mais elevada fórmula da afirmação que em geral se pode alcançar” (NIETZSCHE, 2003, p. 87). Nietzsche convida o leitor a pensar na possibilidade de que a cada ato que escolhe no presente está escolhendo para sempre, que cada minuto grandioso e cada minuto insignificante, a menor dor e o menor prazer existem como se tudo isso fosse voltar eternamente na mesma ordem. O niilista ativo é aquele que tem a coragem de afirmar a sua vida como ela tem sido até o momento presente, e assim “vacinar” a existência contra os niilismos que negam o instante presente. Em *A Gaia Ciência*, afirma Nietzsche:

O peso mais pesado. – E se, um dia ou uma noite, um demônio se viesse introduzir na tua suprema solidão e te disse-se: “Esta existência, tal como a levas e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeça-la sem cessar; sem nada de novo; muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão... esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras! ...” Não te lançarias por terra, rangendo os dentes e amaldiçoando esse

demônio? A menos que já tenhas vivido um instante prodigioso em que lhe responderias: Tú és um Deus; nunca ouvi palavras tão divinas! Se este pensamento te dominasse, talvez te transformasse e talvez te aniquilasse; havias de te perguntar a propósito de tudo: “Queres isto? E quere-lo outra vez? Uma vez sempre? Até ao infinito?” E esta questão pesaria sobre ti com um peso decisivo e terrível! Ou então, ah! Como será necessário que te ames a ti próprio e que ames a vida para nunca mais desejar outra coisa além dessa suprema confirmação (NIETZSCHE, 2001, p. 219).

O demônio que entra no quarto e interrompe o sono do interlocutor alerta-o a pensar a respeito de si próprio, de como tem levado a vida até então. Indaga-o se teria coragem de viver novamente o que foi vivido anteriormente. Caso a resposta seja não, significa que a vida não está fazendo sentido e que há descontentamento ao já experienciado no passado. Não importa se a pessoa tem quinze, vinte, trinta ou oitenta anos de existência. Independentemente do tempo já vivido, o que há de valer é o *amor fati* pela própria história de vida, inclusive pelos sofrimentos já experimentados. Este é o caráter afirmativo do eterno retorno como *amor fati*: amar a vida com tudo que nela tem. Seja com o peso e a leveza, com as dores e os prazeres. O eterno retorno funciona como intensidade que possa ter com a própria existência. Aquele que vive com *amor fati* afirmará com vontade de coragem o retorno do vivido sem arrependimento. Mas aquele que se assusta com a ideia de que tudo já viveu irá novamente se repetir, tem na verdade o peso de uma vida triste e sofrida. Que resta então a partir do conhecimento do eterno retorno mudar os rumos da própria existência e começar a viver cada instante como se ele fosse retornar numa outra vida, num outro momento?

A alegoria de Nietzsche em *A Gaia Ciência* tem uma conotação metafórica ao falar do eterno retorno. Não há na citação acima um postulado de verdade que a vida vivida no passado e que vive no momento irá retornar no futuro. Numa outra “reencarnação”. Segundo Roberto Machado, “não é um ciclo; não supõe o um, o mesmo, o igual, o idêntico; não é um retorno do todo, um retorno do mesmo, nem um retorno ao mesmo” (MACHADO, 2010, p. 89). O que há de pesado no pensamento nietzschiano do eterno retorno está no fato ético das escolhas. Na concepção kunderiana, o eterno retorno seria o peso da responsabilidade do ser assumir a própria vida com mais leveza de alegria dionisíaca.

O mito do eterno retorno afirma, por negação, que a vida que desaparece de uma vez por todas, que não volta mais, é semelhante a uma sombra, não tem peso, está morta por antecipação, e por mais atroz,

mais bela, mais esplêndida que seja, essa atrocidade, essa beleza, esse esplendor não tem o menor sentido (KUNDERA, 2017, p. 19).

A passagem acima cita que a vida humana sabe por antecipação, a tragédia e o peso que é viver; de que a condição humana é finita e efêmera, que por mais interessante que tenha sido a vida de alguém, num dado momento irá cair no esquecimento total. A vida humana não tem ensaio para realizar suas experiências. Nunca se é maduro o suficiente para decisão nenhuma. Este é o peso do ser humano que impossibilita sua leveza.

É nessa conformidade que Nietzsche afirma: “Minha doutrina ensina: ‘viva de tal modo que você deseja reviver, é o dever’” (NIETZSCHE, 2010, p. 97). A verdade do eterno retorno não está no aspecto de sua realização real, de que um dia todos irão reviver o vivido, mas como condição de fazer valer a vontade de potência como força que abraça toda e qualquer experiência sem ressentimento⁵⁴ ou culpa. “Eis o sentido da vontade de potência como vontade afirmativa: seja o que for que se queira, elevar o que quer à última potência, à enésima potência, que é a potência do eterno retorno” (MACHADO, 2010, p. 97). Roberto Machado apresenta a filosofia nietzschiana com a interpretação do filósofo Gilles Deleuze. Ambos compreendem o eterno retorno não somente como o *aqui e agora* do tempo presente, mas como devir do todo.

O eterno retorno é o ser do devir. [...] é ele que nos ensina a existência de um devir-ativo. Ele produz necessariamente o devir-ativo ao reproduzir o devir. [...] O eterno retorno tem, portanto, um duplo aspecto: é o ser universal do devir, mas o ser universal do devir se diz de um só devir. [...] Retornar é o todo, mas o todo se afirma de um só momento. À medida que o eterno retorno é afirmado como o ser universal do devir, à medida que, além disso, o devir-ativo é afirmado como o sintoma e o produto do eterno retorno universal, a afirmação muda de nuance e torna-se cada vez mais profunda. O eterno retorno como doutrina física afirma o ser do devir. Mas, enquanto ontologia seletiva, afirma o ser do devir como “afirmando-se” do devir-ativo (DELEUZE, 2018, p. 93-94).

⁵⁴ O fenômeno do ressentimento desempenha um papel central na estimulante crítica à moralidade que Nietzsche desenvolve em sua *Genealogia da moral*. Ele é evocado como uma explicação plausível para todos os elementos essenciais da perspectiva moral que Nietzsche identifica e discute nesse livro, principalmente as crenças sobre valor. O ressentimento é uma reação a um sofrimento em geral. Essa reação consiste em procurar por um culpado pelo sofrimento. Para Nietzsche, o sofrimento é causado pela frustração da ambição política do fraco, que naturalmente coloca a culpa do insucesso no seu rival mais forte (REGINSTER, 2016).

O eterno retorno tem dois sentidos: cosmológico ou físico e ético ou ontológico; o cosmológico afirma que o universo não tem princípio e nem fim; o ético, que se deve viver a vida como se tudo fosse voltar eternamente, de modo que é preciso valorizar o instante presente e reconhecer a insignificância que somos no mundo.

Deleuze afirma o caráter ético e ontológico do eterno retorno, isto é, sua seletividade. Sua ideia é que o eterno retorno é duplamente seletivo ou que a seletividade atua em dois níveis diferentes. Em primeiro lugar, o pensamento do eterno retorno estabelece uma regra prática que permite eliminar da vontade as forças reativas menos desenvolvidas (MACHADO, 2010, p. 96-97).

Essas forças reativas em que o eterno retorno possibilita remover é o que chamamos de niilismo. Niilismo este que não afirma a vida. Ao passo que no eterno retorno temos a afirmação da vontade de potência como *amor fati*. Desse modo, o niilista ativo é aquele que assume sem medo, receio, culpa ou ressentimento o devir e a impermanência que é a vida. Assim, este devir nietzschiano não extingue o ser. “Nietzsche não suprime o conceito de ser. Propõe uma nova concepção de ser. A afirmação é ser” (DELEUZE, 2018, p. 100).

[...] a vida humana só acontece uma vez e não poderemos jamais verificar qual seria a boa ou má decisão, porque, em todas as situações, só podemos decidir uma vez. Não nos é dado uma segunda, uma terceira ou uma quarta vidas para que possamos comparar decisões diferentes (KUNDERA, 1985, p. 223).

A realização vital de cada protagonista aproxima-se na medida em que reconhecem a insustentável leveza do próprio ser e assumem o peso mais pesado dos pensamentos: todos sofrem com a ideia de viverem com intensidade a própria existência, mas sucumbem a atos idílicos que não sustentam a leveza irreal da felicidade por eles imaginada. Nas palavras do narrador de *A Insustentável Leveza do Ser*: “Tomas repete para si mesmo o provérbio alemão: *einmal ist keinmal*, uma vez não conta, uma vez é nunca. Pode viver apenas uma vida é como não viver nunca” (KUNDERA, 2017, p. 15). Na narração do romance *A Insustentável Leveza do Ser*, constata-se a tragédia que é a vida humana.

Na efemeridade que é a existência, Tomas toma consciência de que sua existência é insignificante, ou seja, leve como a pluma na imensidão do Universo. Esta leveza é incapaz de sustentar o sentido de seu próprio ser, pois a protagonista enxerga “a

circunstância atenuante de sua fugacidade” (KUNDERA, 2017, p. 10). *Einmal ist keinmal* significa: “uma vez é nunca” ou “uma vez não conta” e diz respeito ao caráter passageiro da vida, da impermanência dos fenômenos existentes no Universo.

A invisibilidade do temporário frente ao eterno nos remete ao poema *Quero*, de Carlos Drummond de Andrade:

**Quero que todos os dias do ano
todos os dias da vida**
de meia em meia hora
de 5 em 5 minutos
me digas: Eu te amo.
**Ouvindo-te dizer: Eu te amo,
creio, no momento, que sou amado.**
**No momento anterior
e no seguinte,
como sabê-lo?**
Quero que me repitas até a exaustão
que me amas que me amas que me amas.
Do contrário evapora-se a amação
pois **ao não dizer: Eu te amo,**
desmentes
apagas
teu amor por mim.
Exijo de ti o perene comunicado (DRUMMOND, 2015, p. 208,
grifos nossos).

Uma vez não conta, não basta falar uma ou algumas vezes que ama alguém. É preciso repetir o comunicado cotidianamente, em uma rotina ininterrupta. “Eterna!”. Até porque, ao deixar de declarar o amor pela pessoa amada, ficará em omissão o que está sentido por ela. Se deixou de amá-la ou não. Neste sentido, Tomas enxerga o todo da vida, pois que sentido tem viver apenas uma vez? Do mesmo modo que é insignificante dizer apenas uma vez que ama a pessoa com quem tem afeto amoroso. Ao mesmo tempo, dizer todo dia é apenas uma tentativa de tornar perene o amor que se sustenta por sucessivas declamações repetitivas, já que uma vez declamado, passa e se evaporam os sons da declaração de amor. É preciso então do eterno retorno do comunicado amoroso. Dizer eu te amo uma vez, não conta para o poeta Drummond. Viver uma vez, não conta também para Tomas. O que resiste é a necessidade de tornar eterno aquilo que é vivido somente como dado temporário, seja no amor drummondiano ou na vida kunderiana.

Há peculiaridade do eterno retorno na vida do ego experimental Tomas, pois a prosa de Kundera celebra o poder da complexidade que é a vida, sendo que “a ideia do eterno retorno designa uma perspectiva em que as coisas não parecem ser como nós as

conhecemos” (KUNDERA, 2017, p. 10) e que faz o romance *A Insustentável Leveza do Ser* busca respostas, por meio de seus protagonistas, daquilo que Nietzsche e demais filósofos não foram capazes de captar acerca da condição humana.

Cada personagem do romance vive demasiadamente projetando a felicidade em algo externo. Seja Tereza querendo o amor monogâmico de Tomas e Franz querendo o mesmo da Sabina. Ao passo que Tomas quer ser um *Don Juan* e se vê no peso de querer fazer feliz a amada Tereza. Mas, sendo mulherengo, só faz tornar a vida de Tereza um inferno. A narrativa é uma reflexão acerca da tragicidade da existência e confirma que a tragédia humana consiste no fato dos egos experimentais estarem sem o controle de nada e de ninguém para a realização dos idílios pessoais.

Ao mesmo tempo, é uma reflexão sobre a finitude humana. O ser-para-a-morte que leva Kundera tomar como um tema anti-idílico em sua obra: “a vida humana como tal é uma derrota. A única coisa que nos resta diante dessa inelutável derrota que chamamos vida é tentar compreendê-la. Eis aí a *razão de ser* do romance” (KUNDERA, 2006, p. 17). O melhor, segundo Kundera, seria não ter expectativas idílicas na vida, já que a esperança é uma realidade futura em que se têm idealizações idílicas boas e nas expectativas trágicas resta o medo do porvir. Por isso, Kundera ironiza o mito do eterno retorno, pois na crença de afirmar a vida no presente como algo que se repetirá num outro ciclo de vida, fica a tentativa de sustentar o ser. Mas, “nunca se pode saber o que se deve querer, pois só se tem uma vida e não se pode nem compará-la com as vidas anteriores nem corrigi-la nas vidas posteriores” (KUNDERA, 2017, p. 14). A ideia nietzschiana é insustentável, mas bela, pois Kundera compreende a tragicidade do desamparo como possível experimentação nietzschiana do Belo: “Beleza, a última vitória possível do homem que não tem mais esperança” (KUNDERA, 2006, p. 125). Destarte, veremos agora, em detalhes, cada ego experimental na trama do peso e da responsabilidade de viver a própria existencialidade que buscam tornar leve e idílico o sentido das próprias decisões.

7.2 Idílios de Tomas

Estamos na década de 60 do século XX, e temos o personagem Tomas que é médico e vive em Praga, capital da Tchecoslováquia. Ele está divorciado há mais de dez anos. Foi casado com uma mulher comunista por dois anos e com ela teve um filho chamado Simon. “No julgamento do divórcio, o juiz confiou à mãe a guarda do filho,

condenando Tomas a lhe pagar um terço de seu salário” (KUNDERA, 2017, p. 17) e deu direito a ele de visitar o filho duas vezes por mês. Mas toda vez que Tomas ia ver seu filho, “a mãe desmarcava o encontro” (KUNDERA, 2017, p. 17). Tomas via Simon como fruto de uma imprudência dele com a mãe do garoto. Cansado de medir esforços para poder estar com o filho, e ciente que as suas opiniões acerca da educação de Simon eram bem opostas as da ex-mulher, resolve, então, não se esforçar mais para educar o Simon e se distancia de vez de ambos.

Continuou pagando pensão ao filho e raciocinou consigo mesmo que ninguém lhe deveria exigir nobres sentimentos de cuidado paterno. Entretanto, os avós paternos de Simon reprovaram a atitude do filho. Chegaram a comparar a relação de Simon com o pai Tomas e as deles com o filho Tomas: “declararam que, se ele recusava a se interessar pelo seu filho, eles também parariam de se interessar pelo deles” (KUNDERA, 2017, p. 18) e mantiveram relações cordiais com a nora.

Sendo assim, “em pouco tempo conseguiu, portanto, se livrar de uma esposa, de um filho, de uma mãe e de um pai” (KUNDERA, 2017, p. 18). Restou a Tomas a vida de solteiro *Don Juan*. Mas, por mais que Tomas desejasse as mulheres, ele “tinha medo delas” (KUNDERA, 2017, p. 18). Ao se vê sem família, ficou como “herança o medo das mulheres” (KUNDERA, 2017, P. 18) e para poder resolver a tensão entre desejo e medo, resolveu encontrar uma forma de relação que ele nominou de amizade erótica. Uma saída idílica que pudesse dar fim ao conflito entre temor e prazer da companhia feminina.

Na concepção do personagem: “só uma relação isenta de sentimentalismo, em que nenhum dos parceiros se arrogue direitos sobre a vida e liberdade do outro, pode trazer felicidade para ambos” (KUNDERA, 2017, p. 18). A real busca de Tomas é a de ser feliz e dar fim ao conflito entre medo e desejo que tinha pelas mulheres. Um desejo idílico de poder negar os ciúmes e apegos que uma relação amorosa pode gerar e que muitas vezes põe em risco a autonomia dos cônjuges. Desse modo, a saída, para Tomas, era evitar qualquer tipo de aproximação constante com as parceiras. Seu método era de encontrá-las “após longos intervalos” (KUNDERA, 2017, p. 18) e dizia para os amigos: “Pode-se ver a mesma mulher a intervalos bem próximos, mas nunca mais de três vezes. Ou então pode-se vê-la durante longos anos, mas com a condição de deixar passar pelo menos três semanas entre cada encontro” (KUNDERA, 2017, p. 18 – 19) e assim evitar qualquer tipo de envolvimento sentimental.

Na concepção de Tomas, o amor tem a característica de ser agressivo. É devido ao aspecto invasivo, no qual chamamos de intimidade, que se tem numa relação

sentimental. Ele tinha pavor desta violência à privacidade. Amor, para Tomas, é anti-idílico.

Um dos momentos mais idílicos, alegres da vida de Tomas foi o divórcio com a mãe de Simon. Depois disso, dormia com mulher nenhuma. Nem no seu aposento e muito menos na casa das amantes. Apenas o sexo lhe interessava. O gozo era o foco de seu desejo.

[...] quando divorciara da primeira mulher, viveu o divórcio numa atmosfera de alegria, como outros comemoram o casamento. Compreendeu então que não nascera para viver ao lado de uma mulher, fosse quem fosse, e que só poderia ser um celibatário. Esforçava-se, portanto, cuidadosamente para organizar seu sistema de vida de maneira tal que nenhuma mulher jamais viesse se instalar com uma mala na casa dele. Por isso, só tinha um divã. Ainda que o divã fosse largo, ele dizia às companheiras que era incapaz de adormecer com alguém na mesma cama e as levava sempre de volta para casa depois da meia-noite (KUNDERA, 2017, p. 16).

Tomas seduzia as mulheres que desejava. Ao conquistar a mulher que cobiçava e transar com ela, tinha que cometer a indelicadeza de “ir embora quando quisesse” (KUNDERA, 2017, p. 20) ao estar na casa delas. Mas quando “elas vinham à casa dele e ele tinha que lhes explicar que as levaria de volta depois da meia-noite, pois sofria de insônia e não conseguia dormir com outra pessoa” (KUNDERA, 2017, p. 20). O que desejava Tomas era desfrutar seu momento de paz sozinho. Por essa razão, queria evitar o desgosto de não poder realizar seu idílio pessoal. Entretanto, mesmo que ele tivesse, vez ou outra, insônias:

[...] a razão principal era pior e não ousava confessá-la às companheiras: no instante que seguia ao amor, sentia um desejo irresistível de ficar só. Achava desagradável acordar em plena noite ao lado de um ser estranho; repugnava-lhe o despertar matinal do casal; não tinha vontade de ser ouvido escovando os dentes no banheiro, nem o atraía a intimidade de um café da manhã a dois (KUNDERA, 2017, p. 20).

É desagradável, para Tomas, fazer rituais de intimidade com alguém que se teve sexo casual e nada mais que isso. Seria *kitsch* fingir intimidade com pessoas desconhecidas. Mas sua postura é idílica ao querer ter uma noite prazerosa com uma mulher diferente e não ter com ela nenhum tipo de conflito ou cobrança conjugal. Sabendo

da impossibilidade de ter paz, caso dormisse com suas amantes, preferia leva-las de volta para o lar delas. Até porque incomoda muito a Tomas o fato de ir ao banheiro e fazer sua higiene bucal ou necessidade escatológica com a presença de alguma amante em casa. Não queria ser pego em flagrante, por meio de ruídos, de que ele tinha suas “merdas” para limpar. Por motivo *kitsch*, ao mesmo tempo idílico, ele evitava esse tipo de constrangimento.

Na *QUINTA PARTA: A leveza e o peso*, há uma passagem que bem ilustra o incômodo de Tomas ao expor sua intimidade. Trata-se do encontro erótico entre Tomas e uma cliente sua. Ele vai até ao apartamento dela, o encontro cumpre seu fim, a concretização do ato sexual que, ali, ocorre sem nenhum pudor, ou seja, sem nenhuma forma comportamental que evidencie uma regulação moral por parte de qualquer um dos dois. Não há, neste encontro, nenhum motivo para que se estenda, na medida em que tem por finalidade apenas satisfazer os desejos corporais deles. Se o encontro teve a duração de um ato sexual, o rito da sedução também não exigiu do sedutor grandes demoras, a finalização por meio do ato sexual ocorreu já no segundo encontro, e será neste encontro, um dos momentos em que a voz do narrador confirma a aversão de Tomas em se mostrar por completo diante do outro.

Quando terminaram, foi se lavar no banheiro. Ela o acompanhou e lhe explicou demoradamente onde estava o sabonete, a luva de banho e como abrir a água quente. Ele achava engraçado que ela lhe explicasse essas coisas simples com tantos detalhes. Disse-lhe que tinha entendido e que queria ficar sozinho no banheiro (KUNDERA, 2017, p. 220-221).

Embora não tenha nenhum tipo de pudor frente às suas amantes no transcurso do ato sexual, Tomas, como todos nós, sente imenso desconforto em fazer uso do banheiro diante dos olhos de outra pessoa. Tomas acha irônico que a amante lhe “ensine” a se situar no banheiro deixando claro que quer se banhar sozinho e ter a sua privacidade preservada no uso do banheiro. Diante de sua recusa, a parceira sexual questiona em tom suplicante: “Você não deixa que eu o veja se lavar?” (KUNDERA, 2017, p. 221). Por sua vez, Tomas se incomoda com a insistência dela em querer compartilhar a limpeza dos corpos. Tomas prefere ocultar estes momentos de asseio do próprio suor, ao fazer isso, ele quer negar à amante o testemunho de que ele tem sujeiras corporais. O ato de ocultar à sua companheira sexual as mazelas corporais, faz com que ele se sinta mais leve. Diferentemente disso, desnudar suas “impurezas” corporais diante do outro, faz com que

se sinta desconfortável, gerando um peso frente ao constrangimento escatológico. Após fazer a amante sair do banheiro, Tomas se tranca dentro dele e, numa tentativa idílica, se limpa.

Conseguiu enfim fazê-la sair. Lavou-se, urinou-se na pia (hábito comum entre os médicos tchecos) e teve a impressão de que ela ia e vinha impacientemente em frente ao banheiro, procurando um pretexto para entrar. Quando fechou as torneiras, notou que reinava um silêncio total no apartamento e achou que ela o observava. Estava quase certo de que havia um buraco na porta e que ela espiava por ele com seus belos olhos apertados (KUNDERA, 2017, p. 221).

Embora busque aplacar o constrangimento desencadeado pela insistência da amante em acompanhar seu ritual de “purificação”, Tomas não encontra a paz almejada, pois fica em dúvida se realmente estava sendo respeitado no momento que, para ele, exigia, no mínimo, privacidade. Em razão do comportamento da amante, não poderia haver certeza, por parte dele, de que realmente havia garantido a sua privacidade ao fechar a porta, pois do lado de dentro reinava a sensação de que estava sendo observado pelo buraco da fechadura. A dúvida quanto à atitude da companheira impede que Tomas anule os conflitos diante da sensação de vergonha que toma conta de seu corpo e de sua alma.

Sartre auxilia a observar a problemática do olhar da amante de Tomas na questão da aflição das relações humanas:

Imaginemos que, por ciúmes, curiosidade ou vício, eu tenha chegado ao ponto de grudar meu ouvido em uma porta ou olhar pelo buraco de uma fechadura. Estou sozinho e ao nível da consciência não-tética (de mim. [...]) A porta, a fechadura, são ao mesmo tempo instrumentos e obstáculos: mostram-se como “para manusear com cuidado”; a fechadura revela-se como “para olhar de perto e meio de viés” [...]. Eis que ouço passos no corredor: alguém me olha. Que significa isso? Fui de súbito atingido em meu ser e surgem modificações essenciais em minhas estruturas – modificações que posso captar e determinar conceitualmente por meio do *cogito* reflexivo (SARTRE, 2007, p. 334-335).

Para Sartre, o fenômeno de ser olhado/observado por outrem gera na pessoa observada uma modificação de pensamento acerca do seu próprio *ego/eu*. Constatar o olhar do outro ocasiona a certeza de que o observador não é uma mera representação do cogito. Ser observado pode gerar o desconforto da vergonha.

A vergonha, portanto, realiza uma relação íntima de mim comigo mesmo: pela vergonha, descobri um aspecto de *meu ser*. E, todavia, ainda que certas formas complexas e derivadas da vergonha possam aparecer no plano reflexivo, a vergonha não é originariamente um fenômeno de reflexão. Com efeito, quaisquer que sejam os resultados que se possam obter na solidão pela *prática* religiosa da vergonha, a vergonha, em sua estrutura primeira, é vergonha *diante de alguém*. Acabo de cometer um gesto desastrado ou vulgar: esse gesto gruda em mim, não o julgo nem o censuro, apenas vivencio (SARTRE, 2007, p. 289).

O sentimento de vergonha, vivenciado pelo personagem Tomas diante do olhar da amante, revela graciosamente a existência do outro e de sua implicação ética. A pessoa envergonhada se questiona o que estão pensando sobre ela. O olhar da amante é o inferno de Tomas, por isso ele quer sua privacidade, o que ele de fato deseja é o paraíso de não ficar com vergonha, e não ser julgado.

7.2.1 Sedução idílica: *leveza de ser Don Juan Libertino*

Tomas é um homem que realiza amizades eróticas com mulheres através da prática da sedução. Um personagem conquistador, que vive idilicamente a alegria de não ter compromisso monogâmico com nenhuma parceira, pois, em seu entendimento, comprometer-se com alguém é se responsabilizar em fazê-la feliz. Mas,

O que é a sedução? Pode-se dizer que é um comportamento que deve sugerir que a aproximação sexual é possível, sem que essa eventualidade possa ser entendida como uma certeza. Em outras palavras, a sedução é uma promessa de coito, mas uma promessa sem garantia (KUNDERA, 2017, p. 155).

O coito é também uma das finalidades daquele ou daquela que se quer conquistador(a). A sedução não é a garantia do coito, mas sem a sedução não há coito. O narrador de *A Insustentável Leveza do Ser* continua discorrendo sobre o flerte: “A sedução prosseguia: esse comportamento que deve sugerir que a aproximação sexual é possível, mesmo que seja apenas uma eventualidade sem garantia e totalmente teórica” (KUNDERA, 2017, p. 159). A condição de possibilidade do ato sexual ocorre através da capacidade envolver de quem seduz e dá permissão ou envolvimento da pessoa seduzida,

a sedução é um jogo erótico. Neste sentido, a sedução é aqui entendida como uma forma estética, ou seja, sensível e que ritualiza as preliminares da possível prática sexual.

O tema da sedução foi tratado por Kundera em análises literárias que realizou, tomando por referência alguns romancistas que lhe antecederam na história da estética do romance. Em *Os Testamentos Traídos*, ele diz que:

Os romances do século XIX, sabem analisar magistralmente todas as estratégias da sedução, deixando a sexualidade e o ato sexual ocultados. No primeiro decênio de nosso século, a sexualidade saiu das brumas da paixão romântica. Kafka foi um dos primeiros (com Joyce, certamente) a tê-la descoberto em seus romances. Ele não desvela a sexualidade como terreno de jogos destinados ao pequeno círculo dos libertinos (à maneira do século XVIII), mas enquanto uma realidade banal e fundamental da vida de cada um de nós. Kafka desvela os aspectos existenciais da sexualidade: a sexualidade opondo-se ao amor; as diferenças do outro como condição, como exigência da sexualidade; sua ambiguidade: seus lados excitantes e ao mesmo tempo repugnantes; sua terrível insignificância que não diminui absolutamente em nada seu poder assustador (KUNDERA, 2017, p. 52).

As cenas de sexo são elementos presentes na estética da obra literária de Milan Kundera e, segundo Barroso⁵⁵, isso se dá porque “nelas se concentram e se revelam toda a ambiguidade da vida vivida pelas personagens” (BARROSO, 2013, p. 54). No romance kunderiano, influenciado pela estética do romance de Kafka, o ato sexual não é necessariamente sinônimo de amor. Desse modo, aquilo que Kundera tanto elogia em Kafka, é o que irá eleger como centro de sua prosa romanesca e que se efetivará através da forma estética do *don juanismo*.

O narrador de *A Insustentável Leveza do Ser* apresenta dois tipos de “*don juan*”:

Os homens que perseguem uma multidão de mulheres podem facilmente ser divididos em duas categorias. Uns procuram em todas as mulheres seu próprio sonho, sua ideia subjetiva de mulher. Outros são movidos pelo desejo de se apoderar da infinita diversidade do mundo feminino (KUNDERA, 2017, p. 215).

Os que procuram nas mulheres o espelho de si são chamados, pelo narrador, de românticos, pois o desejo deles é “uma obsessão *romântica*: o que procuram nas mulheres

⁵⁵ A tese de doutorado de Maria Veralice Barroso, de título: *A Obra Romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação do Don Juan*, é um estudo minucioso sobre o elemento estético do don juanismo como eixo central em que perpassa toda a obra de Kundera.

é a si próprios, e ao ideal deles” (KUNDERA, 2017, p. 215). Entretanto frustram-se rapidamente. Porquanto, “como sabemos, o ideal é o que é impossível encontrar” (KUNDERA, 2017, p. 215) e o *Don Juan* romântico fica a conquistar o mesmo padrão de mulher, numa espécie de eterno retorno da sedução.

Como o fornicador romântico persegue sempre o mesmo tipo de mulher, nem notamos que muda de amantes; seus amigos estão sempre cometendo gafes, pois não percebem a diferença entre suas companheiras e chamam todas pelo mesmo nome (KUNDERA, 2017, p. 215).

Este ideal de mulher, que vive somente na imaginação dos românticos, é o que faz caracterizar a utopia de realizar um dia o encontro com uma mulher igual a si mesmo, ideal idílico que se frustra a todo momento em que depara e constata que nenhuma mulher é realmente como imaginara.

O segundo tipo de *Don Juan*, descrito no romance de Kundera, são os libertinos. Neles, há ausência de projeções utópicas que ocorrem nos românticos. Portanto, eles dificilmente se frustram com as amantes. “A outra obsessão é uma obsessão libertina (...) como o homem não projeta nas mulheres um ideal subjetivo, tudo lhe interessa e nada pode decepcioná-lo” (KUNDERA, 2017, p. 215). No *Don Juan* libertino, o que há é a curiosidade pela singularidade de cada mulher, de poder encontrar uma característica distinta das demais. É um desejo “pelo que em cada uma delas há de inimaginável” (KUNDERA, 2017, p. 213). Em *A Arte do Romance*, Milan Kundera discorre sobre outros conceitos para os personagens conquistadores: *Don Juan* lírico e *Don Juan* épico:

Em *A Insustentável Leveza do Ser*, fala-se de dois tipos de conquistadores: conquistadores líricos (em cada mulher procuram seu próprio ideal) e conquistadores épicos (procuram nas mulheres a diversidade infinita do mundo feminino). Isso corresponde à distinção clássica do lírico, do épico (e do dramático), distinção que só apareceu no fim do século XVIII na Alemanha e foi magistralmente desenvolvida em *A Estética* de Hegel: o lírico é a expressão da subjetividade que se confessa; o épico vem da paixão de se apossar da objetividade do mundo. O lírico e o épico ultrapassam para mim o domínio estético, eles representam duas atitudes possíveis do homem a respeito de si mesmo, do mundo, dos outros (a idade lírica = a idade da juventude). Lamento, esta concepção do lírico e do épico é tão pouco familiar aos franceses que fui obrigado a consentir que, **na tradução francesa, o conquistador lírico se torne o amante romântico, e o conquistador épico o amante libertino.** A melhor solução; mas que

assim mesmo me entristeceu um pouco (KUNDERA, 2016, p. 136-137).

Milan Kundera argumenta em seu texto ensaístico as motivações que o levou a traduzir o lírico para o romântico e o épico para o libertino, tendo em vista a pouca familiaridade dos seus editores franceses terem com os termos lírico e épico, de modo que ele se viu obrigado a adaptar os termos *don juanescos* da cultura francesa.

Retomando o caso de Tomas, podemos perguntar como o narrador de *A Insustentável Leveza do Ser*: “o que procurava em todas essas mulheres? O que atraía para elas? Não seria o amor físico a eterna repetição de um mesmo ato?” (KUNDERA, 2017, p. 212). A própria narrativa responde a digressão feita sobre o ego experimental libertino. O narrador kunderiano deixa claro que não é uma espécie de eterno retorno da repetição do mesmo. Pelo contrário, Tomas, ao seduzir uma mulher, está curioso pela centelha discreta dela que só pode ser revelada na comunhão dos corpos nus.

Há sempre uma pequena percentagem de inimaginável. Quando via uma mulher vestida, embora, evidentemente, pudesse fazer mais ou menos uma ideia de como seria depois de despida (aqui a sua experiência de médico completava a do amante), restava sempre um pequeno intervalo de inimaginável entre a inexistência da ideia e a precisão da realidade, e era precisamente essa lacuna que lhe tirava o sossego. E, depois, a busca do inimaginável não termina com a descoberta da nudez; vai para além dela: que cara faria enquanto ela ao tirar a roupa? O que dirá enquanto faz amor? Em que tom suspirará? Que rito se imprimirá no seu rosto no momento do gozo? (KUNDERA, 2017, p. 213).

A busca do *Don Juan* libertino é, na verdade, uma caçada atrás de conhecimento do feminino. O libertino é um colecionador de experiências com diferentes mulheres. Despreza o que é comum e padronizado. Evita escolher somente pela beleza delas, o parâmetro deles é a estranheza, o diferente.

Na sua caça ao conhecimento, os fornicadores libertinos (e é evidentemente a esta categoria que Tomas pertence) afastam-se cada vez mais da beleza feminina convencional (de que depressa se cansam) e acabam infalivelmente como colecionadores de curiosidades. Têm consciência de tal coisa, envergonham-se um pouco dela e, para não incomodar os amigos, nunca aparecem em público com as amantes (KUNDERA, 2017, p. 216).

Outra diferença entre os românticos e os libertinos está na relação do público e do privado. Os românticos querem apresentar a todos os conhecidos sua amada, ao passo que os libertinos preferem manter discrição de seus relacionamentos, devido à tomada de consciência que logo enjoarão delas ou que não pretendem criar nenhum tipo de expectativa para com elas.

Sobre Tomas, por exemplo, podemos retomar o encontro casual que ele teve com uma de suas clientes. Antes de ter o segundo encontro e concretizar o coito com ela, ele já estava a desejá-la devido a seu corpo alto, assimétrico e fora dos padrões da “beleza feminina convencional” (KUNDERA, 2017, p. 216).

Só de pensar na curiosa dissimetria da mulher metade girafa metade cegonha, ficava excitado: a sedução aliada aos seus modos desajeitados; um desejo sexual inequívoco acompanhado por um sorriso irônico, a vulgar banalidade do apartamento e a singularidade da sua proprietária. Como ficaria ela a fazer amor? Tentava imaginá-lo, mas não era fácil. Foi a sua única preocupação durante vários dias (KUNDERA, 2017, p. 219).

Tomas “não era obcecado pelas mulheres, era obcecado pelo que” (KUNDERA, 2017, p. 213) podia satisfazer sua curiosidade pelo singular *eu* de cada mulher. Ele agia como se fosse um cirurgião a encontrar a essência peculiar de cada amante. Queria nos encontros amorosos fazer a operação de tornar visíveis os sutis detalhes de cada companheira. Descobrir os segredos delas. Adentrar no terreno em que não houvesse dissimulação ou falsidade, ou seja, atingir por meio do corpo, do sexo, a verdade delas. Verdade esta que nunca é vista no cotidiano das relações sociais e sim na aventura da nudez que despe dos protocolos sociais.

Enquanto médico cirurgião de cérebros, Tomas havia:

[...] conhecido mais ou menos duzentas mulheres (e depois que se tornara lavador de vidraças esse número havia aumentado muito), nunca lhe acontecera que uma mulher maior do que ele se colocasse na sua frente, apertando os olhos e lhe apalpando o ânus. Para superar seu constrangimento, empurrou-a com energia para a cama (KUNDERA, 2017, p. 220).

A passagem acima relata a perda do emprego de médico, devido à perseguição política que sofrera dos comunistas da URSS, e do trabalho que teve de realizar como limpador de vidraças. O narrador apresenta a quantidade de mulheres que Tomas já ficara

em sua vida de médico e acrescenta que ao ser um lavrador de vidros, o número havia aumentado. A mulher que tocara no orifício anal de Tomas é a mesma cliente que queria vê-lo tomar banho.

O narrador nos conta que Tomas ficara encantado por esta cliente já no primeiro dia do contrato de seu serviço:

Já andava a lavar janelas mais ou menos há dois anos quando foi chamado a casa de uma cliente nova. Assim que a viu à porta do apartamento, achou-a estranha. Era uma estranheza discreta, reservada, contida nos limites de uma agradável banalidade (o gosto de Tomas pelas curiosidades não era de modo nenhum um gosto por monstros à Fellini): a mulher era extraordinariamente alta, ainda mais alta do que ele, tinha um nariz afilado e muito comprido, e o seu rosto era a tal ponto insólito que, embora fosse impossível dizer que era bonita (esta afirmação seria acolhida por um coro de protestos), não era totalmente desprovida de beleza (pelo menos aos olhos de Tomas). Estava de calças e tinha uma blusa branca – dir-se-ia que era o estranho produto do cruzamento entre um grácil rapazinho, uma girafa e uma cegonha (KUNDERA, 2017, p. 216)

Como todo libertino, Tomas ficara admirado pela estranheza daquela mulher. Ambos desenrolam uma curta e intensa conversa. O diálogo tem um tom sedutor. Os dois estão a seduzir um ao outro. Tomas despede e promete visitá-la novamente. Com dificuldade aceita o recibo de pagamento. Ele fica constrangido por ser pago pelo trabalho que não fizera. Tomas perdera o tempo devido o flerte que teve com a futura amante. Entretanto, a cliente insiste e afirma que é importante o marido saber que foi pago.

No segundo encontro, consolida o coito. Tomas então vai consumindo o conhecimento acerca daquela mulher alta, com pernas de girafa. Fica incomodado pelo *fio terra* que ela fizera nele. Para fugir desta situação que tirara ele de seu idílio, tomou o reflexo de empurrar ela na cama e pôde constatar o rosto dela assustada, e aproveitando a situação, “segurou-a por baixo dos joelhos e ergueu bem alto suas pernas levemente afastadas. De repente, elas pareciam os braços levantados do soldado tomado de pânico que se rende diante de uma arma” (KUNDERA, 2017, p. 220). A narrativa descreve um ato erótico com beleza poética, traçando elementos que faça analogia entre sexo e guerra. Indica-se, portanto, que neste contexto do romance há uma relação de violência nos atos sexuais. Violência esta no sentido da força e potência que é a realização da sedução, de que em toda relação sexual há o sedutor e o seduzido. Há quem comanda ativamente e quem recebe passivamente os comandos do/da cônjuge.

Tomas então vai se saciando não necessariamente com a ejaculação que está para acontecer, mas na observação cirúrgica e detalhada aos movimentos da parceira na cama:

Os modos desajeitados aliados ao fervor, o fervor aliado aos modos desajeitados, provocavam uma excitação magnífica em Tomas. Fizeram amor durante muito tempo. Ia observando o seu rosto coberto de manchas vermelhas, sempre à procura da expressão de susto que uma mulher faz quando lhe pregam uma rasteira e cai, a inimitável expressão que acabara de fazer subir-lhe à cabeça o fluxo da excitação (KUNDERA, 2017, p. 220).

Tomas persegue em cada mulher esse momento único em que elas gemem, gritam, suspiram; das pupilas que dançam rapidamente em formas circulares ou de olhos que ficam fechados, como se estivessem espremidas por uma força invisível. São mil e umas possibilidades femininas de transparecer o desejo, o prazer e o orgasmo na hora do coito. Para Tomas nunca se esgotam essas manifestações. O número de mulheres que há no mundo é inferior ao número de diferentes gestos eróticos no ato sexual. A respeito da cliente com quem tivera encontro casual, ele fizera a seguinte reflexão: “1. A falta de jeito aliada ao ardor; 2. O rosto amedrontado de alguém que perde o equilíbrio e cai; 3. As pernas levantadas como os braços de um soldado que se rende diante de uma arma” (KUNDERA, 2017, p. 221).

Tomas fizera uma lista das três características mais marcantes da amante. Seu gozo estava em recordar essa fórmula.

Enquanto repetia consigo mesmo essa fórmula, experimentava o sentimento radiante de ter mais uma vez se apoderado de um fragmento do mundo; de ter cortado com seu bisturi imaginário uma estreita tira de tecido na tela infinita do universo (KUNDERA, 2017, p. 221).

O êxtase de Tomas estava em ser um “cirurgião” do *eu* feminino. De cada amante com quem ficava, queria apoderar-se de alguma parte do *ego* delas. Tomas agia como *Don Juan* libertino pela vontade de saciar a curiosidade de conhecer detalhes acerca da personalidade delas. O seu bisturi imaginário queria encontrar um recorte ou uma possibilidade de revelação acerca da singularidade infinita do universo feminino. Uma vez encontrado, Tomas ficava “de excelente humor” (KUNDERA, 2017, p. 221), sentia-se feliz. No reino das mulheres em que ele era o *Don Juan* Libertino, o resultado das conquistas reinava para ele a idílica felicidade de uma vida leve.

Leve de poder ter amizade erótica com as mulheres conquistadas. Sentia leveza em seu ser por não ficar com medo delas ao ter a realização destas amizades eróticas. O ser de Tomas era leve por não ter exigências de fidelidades às amigas eróticas. Ser *Don Juan* libertino, no caso de Tomas, era estabelecer a possibilidade de ter diferentes amizades eróticas sem compromisso de monogamia. Entre todas as amantes de Tomas, apenas a uma ele confia realmente o título de melhor amiga.

7.3 Sabina e a Estética *Kitsch*

Sabina é uma moça de vinte anos nos anos 50 e está matriculada na faculdade de Belas-Artes de Boêmia. Um de seus professores lecionava uma aula sobre o pensamento marxista e explicava à turma a respeito da arte socialista daquele tempo. Afirmava que o conflito fundamental da URSS não era mais entre o bem e o mal. Desse modo, o mal era um fato de outras civilizações e que no caso da política stalinista da União Soviética havia sido superado. Na *SEXTA PARTE: A Grande Marcha*, temos a seguinte descrição:

Os dez primeiros anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial foram à época do mais apavorante terror stalinista. [...]. Sabina, então com vinte anos, estudava na Escola de Belas-Artes. O professor de marxismo explicava, a ela e a seus colegas, o postulado da arte socialista: a sociedade soviética já não estava tão avançada que o conflito fundamental não era mais o conflito entre o bem e o mal mas o conflito entre o bom e o melhor. A merda (ou seja, o que é essencialmente inaceitável) só podia existir, portanto, “do outro lado” (por exemplo, na América) e era somente a partir de lá, do exterior, e somente como um corpo estranho (por exemplo, sob a aparência de espões) que ela podia penetrar no mundo “dos bons e dos melhores” (KUNDERA, 2017, p. 270-271).

É por meio da personagem Sabina, tendo em vista a vontade dela de ser artista plástica, que o tema do *kitsch* aparece como forma estética do idílio. É a partir da Sabina que fica evidente, no romance, *A Insustentável Leveza do Ser*, toda a ironia narrativa acerca da estética *kitsch* como ontologia do idílio. “Toda a sexta parte de *A insustentável leveza do ser (A grande marcha)* é um ensaio sobre o *kitsch*” (KUNDERA, 2016, p. 39). A citação acima apresenta a aula de um professor marxista que acredita no mito do idílio comunista. Entretanto, o comunismo não é tema central na obra *A Insustentável Leveza do Ser*, pois as questões políticas na obra kunderiana aparecem apenas como *dimensão histórica da existência humana* e não como ilustração de uma situação histórica. “Não se

devem confundir duas coisas: existe de um lado o romance que examina a *dimensão histórica da existência humana*, e do outro lado o romance que é a *ilustração de uma situação histórica*” (KUNDERA, 2016, p. 44). *A Insustentável Leveza do Ser* é um romance que pensa a *dimensão histórica da existência humana* e que por isso toma como pano de fundo os eventos históricos em que estão inseridos os seus egos experimentais. A obra kunderiana não é um romance histórico, pois não lhe é central fazer a *ilustração de uma situação histórica*. O tema fundamental na obra *A Insustentável Leveza do Ser* é a questão do *kitsch* como forma estética do idílio. “Toda a reflexão sobre o *kitsch* em *A insustentável leveza do ser* é, por exemplo, uma digressão: eu abandono a história romanesca para atacar diretamente meu tema (o *kitsch*)” (KUNDERA, 2016, p. 41). O próprio Kundera, na *Arte do Romance*, deixa claro que é a estética *kitsch* o alvo temático em *A Insustentável Leveza do Ser*. O comunismo é apenas um dos elementos *kitsch* presente no romance kunderiano. Logo, a questão política é secundária ao autor. Tendo em vista que o motor do *kitsch*, na obra kunderiana, advém da ontologia do idílio como realização de um paraíso para todos.

Não por acaso que, nos sonhos idílicos, se instauram o fim do mal. Conforme é dito pelo próprio professor de Sabina, o que importa para uma civilização idílica não é o conflito entre o bem e o mal, pois no paraíso não é possível a existência da maldade. No reino do idílio, o único conflito que há é o aperfeiçoamento do bom se tornar melhor.

A narrativa nos conta, também, que Sabina realizou uma exposição de quadros na Alemanha, mas decepciona-se com a biografia que fizeram em seu folder.

Um dia, um movimento político organizou uma exposição de pinturas de Sabina na Alemanha. Ao pegar no catálogo, Sabina viu uma fotografia sua na capa com fios de arame farpado pintados por cima. Nas páginas de dentro, **a sua biografia parecia a hagiografia de um mártir ou de um santo. Tinha sofrido muito, tinha combatido a injustiça, tinha sido forçada a abandonar o seu país martirizado, mas continuava a lutar. “Com os quadros que pinta, luta pela liberdade”**, dizia a última frase do texto.

Protestou, mas não havia ninguém que a compreendesse.

Mas, afinal, não era verdade que o comunismo perseguia a arte moderna?

Respondeu, cheia de raiva: **“Meu inimigo não é o comunismo! É o *kitsch*!”**.

A partir de então, passou a rodear a sua biografia de mistificações e mais tarde, na América, conseguiu mesmo ocultar que era tcheca. Era um esforço desesperado para escapar ao *kitsch* que as pessoas queriam fabricar com a sua vida (KUNDERA, 2017, p. 272-273, grifos nossos).

A narrativa mostra a decepção de Sabina para com o entendimento de arte na época de sua juventude: interpretavam a estética sob a ótica da política ou dos movimentos sociais. Não entendia a crítica que Sabina fazia às artes *kitsch* de seu tempo. Para os seus admiradores alemães, eram quadros que criticavam as truculências do regime totalitário de Stalin presente em Praga. “Não era bem isso”, queria gritar por todos os cantos a artista Sabina. O pior de tudo é a descrição que fizeram dela, no catálogo, como militante política que fazia oposição ao comunismo em prol à liberdade e direito das pessoas serem felizes. Os organizadores da exposição fizeram, sem saber, uma imagem *kitsch* em sua biografia. Ela, por sua vez, ao sair da Europa, fez de tudo para ocultar este seu passado sombrio. Por ironia, o narrador dá a entender que ela tem atitudes *kitsch*.

É interessante salientar que toda a crítica de Sabina ao comunismo da URSS e de seu país não tinha nada a ver com questões éticas e sim estéticas. “A primeira revolta interior de Sabina contra o comunismo não tinha um caráter ético, mas estético” (KUNDERA, 2017, p. 267). Sabina enfurecia-se com a falsa beleza harmônica que aparecia no cinema soviético.

Com efeito, nesse tempo cruel como nunca, os filmes soviéticos que inundavam as salas de cinema dos países comunistas estavam impregnados de uma inocência incrível. O conflito mais grave que podia haver entre dois russos era o mal-entendido amoroso: ele pensa que ela já não o ama e ela pensa o mesmo dele. No fim, caem nos braços um do outro com o rosto banhado em lágrimas de felicidade (KUNDERA, 2017, 271).

A narrativa kunderiana relata a contradição que há no mundo do comunismo real com o mundo comunista idealizado. Enquanto, no primeiro, havia atrocidades por parte do regime totalitário do Estado stalinista, no segundo revela-se a harmonia do paraíso humano que se converteu no amor recíproco e sem conflitos. Esta aparência de conflito entre o bom e o melhor retratado na arte soviética dava náuseas, repugnância e nojo a Sabina. Ela revoltava-se com esta alienação idílica:

Só de pensar que o universo comunista algum dia pudesse tomar-se uma realidade concreta, onde fosse obrigada a viver, ficava toda arrepiada. Preferia de longe o regime comunista real, com todas as suas filas na porta dos açougues. No mundo comunista real, ainda é possível viver. No mundo do ideal comunista feito realidade, nesse mundo de risinhos cretinos com os quais não poderia ter o menor diálogo, teria morrido de horror depois de uma semana (KUNDERA, 2017, p. 271).

Sabina, ao olhar para os rumos da estética *kitsch* da arte soviética, fica horrorizada em viver em um mundo em que não se pode ter uma palavra contrária à verdade do regime. Portanto, ela prefere os conflitos dolorosos em que vive a população de seu país do que a concretização da ditadura do paraíso *kitsch*.

A narrativa apresenta que o ideal idílico não é um sonho somente dos comunistas ou da União Soviética. Pois “o *kitsch* é o ideal estético de todos os políticos, de todos os movimentos políticos” (KUNDERA, 2017, p. 270). Sabina percebe que a estética dos movimentos sociais tem, por base, o ideal tautológico de associar a vida ao poder de viver:

Ainda assistira aos desfiles do Primeiro de Maio numa época em que as pessoas se entusiasmavam com eles ou, pelo menos, se esforçavam por mostrá-lo. As mulheres iam vestidas com camisas vermelhas, brancas ou azuis e desfilavam em conjuntos que, vistos das janelas e das varandas, formavam estrelas de cinco pontas, corações e letras. Entre os diversos setores do desfile, intercalavam-se pequenas orquestras que ritmavam a marcha. Quando o cortejo já estava perto da tribuna, mesmo os rostos mais sombrios se iluminavam com um sorriso, como se as pessoas quisessem provar que, como não podia deixar de ser, se regozijavam ou, melhor, que, como não podia deixar de ser, estavam de acordo. **E não se tratava de um simples acordo político com o comunismo, mas de um acordo com o ser enquanto tal.** A festa do Primeiro de Maio se abastecia na fonte profunda do *acordo categórico com o ser*. A palavra de ordem tácita e invisível do desfile não era “Viva o comunismo!”, mas “Viva a vida!”. A força e a astúcia da política comunista consistiu em apoderar-se dessa palavra de ordem. Era precisamente essa estúpida tautologia (Viva a vida!) que empurrava para o desfile comunista muita gente que era perfeitamente indiferente ao comunismo (KUNDERA, 2017, p. 267-268, grifos nossos).

Sabina não se incomodava tanto com “a feiura do mundo comunista (os castelos convertidos em estábulos), mas a máscara de beleza com que ele se cobrira, isto é, o *kitsch* comunista” (KUNDERA, 2017, p. 267). A festa do Primeiro de Maio consegue mobilizar as pessoas ao festejo devido à crença de que o ser humano é bom. Esta crença fundamental é que caracteriza o acordo categórico do ser. Desse modo, muitas pessoas no desfile do Primeiro de Maio são indiferentes às questões partidárias do comunismo, pois o que importa a elas é o de poder gritar que viverá a própria vida. O encontro do festejo do Primeiro de Maio tem uma manifestação estética através da simetria das roupas coloridas dos envolvidos no desfile e das sacadas dos prédios enfeitados numa harmonia de cores. Toda esta beleza é uma máscara, para Sabina, que está sobreposta à fachada comunista. Não é o desejo político das pessoas que faz acontecer a manifestação estética *kitsch* nas

ruas de Praga, mas o desejo idílico de harmonia que cada pessoa traz consigo mesmo como acordo categórico do ser que dá as condições de possibilidade de se unirem em massa para a consolidação e realização do paraíso sonhado politicamente, espiritualmente, afetivamente, etc.

Sabina tinha um passado desagradável com o comunismo. Foi obrigada pelo pai a fazer parte do partido comunista.

Em Itália ou em França, o problema é fácil de resolver. Quando os pais obrigam os filhos a ir à igreja, os filhos vingam-se e inscrevem-se num partido (comunista, trotskista, maoísta, etc.). Só que o pai de Sabina começou por mandá-la à igreja e a seguir, cheio de medo, obrigou-a a aderir à Juventude Comunista (KUNDERA, 2017, p. 108-109).

Tristemente ela teve que acatar a imposição paterna. Diferentemente dos seus contemporâneos franceses ou italianos que aderiram aos movimentos sociais como rebeldia aos pais cristãos, no caso dela não foi fácil se vingar do pai que a determinou não somente ser catequizada, como também ser membra do partido comunista devido ao medo ao regime da URSS.

Sabina tem uma memória desagradável da época em que fez parte do partido, pois sofrera delações dos próprios colegas acerca de sua postura nos desfiles de Primeiro de Maio:

Nos desfiles do Primeiro de Maio nunca conseguia acertar o passo e a menina de trás passava o tempo todo a insultá-la e a pisar-lhe os calcanhares. Quando era preciso cantar, nunca sabia a letra das canções, abria e fechava a boca como os atores do cinema mudo. Os colegas perceberam e denunciaram-na. Desde a juventude que tinha horror aos desfiles (KUNDERA, 2017, p. 109).

A relação de Sabina com os desfiles do Primeiro de Maio foi traumática em sua juventude e tomou força crítica na maturidade devido à sua análise estética sobre o *kitsch* presente neste tipo de movimento social. A ironia da narrativa apresenta, mas que a própria Sabina não é consciente, é o fato dela querer a todo custo se rebelar destas lembranças em que participara do partido comunista de seu país. É como se tivesse tido um trauma ao ter sido denunciada pelas próprias colegas sobre a dificuldade de marchar e de cantar nos desfiles. As amigas, provavelmente, compreendiam que Sabina estivesse violando propositadamente a estética dos desfiles.

Mais tarde, não mais adolescente, na época em que residia na casa estudantil da universidade, Sabina fazia de tudo para evitar sua participação nos desfiles do Primeiro de Maio.

Enquanto estudante, Sabina morava numa residência universitária. No Primeiro de Maio, eram todos obrigados a se dirigir bem cedo nos pontos de concentração do desfile. Para que ninguém pudesse faltar, alguns estudantes, militantes remunerados, iam verificar se a residência tinha ficado completamente vazia. **Sabina escondia-se nos banheiros** e só voltava para o quarto muito tempo depois de se terem ido todos embora. **Reinava então um silêncio como nunca conhecera em dias da sua vida.** Muito ao longe, ouvia-se a música de uma marcha. Era como estar escondida dentro de uma concha e ouvir ao longe a ressaca de um universo hostil (KUNDERA, 2017, p. 110, grifos nossos).

Naquele universo *kitsch* dos desfiles comunistas, restou à Sabina se esconder nos banheiros. No seu tempo de estudos acadêmicos, muito de seus colegas estavam aderindo à ideologia que impunha a ordem, o equilíbrio e a obediência. Restava à Sabina juntar-se ao espaço onde se despeja as merdas humanas. Próximo das privadas, ninguém a encontrava, pois os militantes delatores só vigiavam os quartos dos estudantes. Será que os demais acadêmicos ignoravam a existência dos banheiros? Provavelmente não vinha à mente dos jovens comunistas a possibilidade dos banheiros como refúgio de quem não queria participar dos desfiles. Ironia kunderiana que brinca com os cenários aparentemente *antikitsch* como lugares possíveis de idílio.

Sabina queria negar a sua participação naqueles desfiles juvenis do Primeiro de Maio. Ficava em conflito ao imaginar participando daqueles traumáticos desfiles políticos de seu país. O *kitsch* das Grandes Marchas gerava-lhe incômodo. Desse modo, à sua maneira, encontrava paz na casa estudantil em que todos estavam ausentes para celebrar de modo *kitsch* as próprias ideologias sociopolíticas. A merda, para ela, era o próprio *kitsch*. Sabina queria se livrar daquele “universo hostil” (KUNDERA, 2017, p. 110) em que representava a estética de seu país e de todos os movimentos sociais.

Dois anos depois de ter deixado a Boêmia, encontrava-se por mero acaso em Paris no dia do aniversário da invasão russa. Havia uma manifestação de protesto a que não pôde deixar de ir. **Jovens franceses de punho erguido berravam palavras de ordem contra o imperialismo soviético. Eram palavras de ordem que lhe agradavam, mas constatou com surpresa que era incapaz de as gritar em uníssono com os outros.** Só conseguiu aguentar a

manifestação durante alguns minutos (KUNDERA, 2017, p. 110, grifos nossos).

Diferentemente da manifestação que ocorria na Tchecoslováquia, em Paris, acontecia um manifesto contra o regime totalitário da União Soviética. Por um instante, Sabina ficou entusiasmada com o grito de ordem dos franceses. Mas logo recompôs o entendimento acerca do eterno retorno em que representa todos os movimentos sociais. Contou aos amigos da França sobre a experiência estética que vivenciou em Paris:

Contou esta experiência a uns amigos franceses. Espantados, estes perguntaram-lhe: Mas então tu não queres lutar contra a ocupação do teu país? O que tinha vontade de lhes dizer era que **o comunismo, o fascismo, todas as ocupações e todas as invasões ocultam o mesmo mal fundamental e universal; para ela, a imagem desse mal eram as manifestações com gente a desfilar de braço erguido e a gritar em unísono as mesmas sílabas.** Mas sabia que não poderia explicar isso aos seus amigos. Sentiu-se aborrecida e preferiu passar a outro assunto (KUNDERA, 2017, p. 11, grifos nossos).

Sabina não via distinção entre fascismo e comunismo pela perspectiva estética. Em sua tentativa de explicar aos amigos franceses, que lhe questionaram se ela era contra ou não a invasão Soviética na Tchecoslováquia, queria tornar evidente o aspecto convergente de todas as ideologias aparentemente divergentes. Este elemento presente em todos os grupos sociais políticos, na visão de Sabina, era o mal dissimulado em unidade harmônica. O mal, para Sabina, chama-se *kitsch*, pois induz aos militantes, de quaisquer grupos que seja, a crença na existência de uma única voz. O mal está, segundo Sabina, na harmonia estética de todos os desfiles de manifestantes prós ou contra o *establishment*. Mas Sabina tinha a infelicidade de não conseguir se fazer entender. Restava a ela fugir, mudar de assunto, evitar possíveis conflitos com os interlocutores.

Em outros momentos, cansada dos discursos políticos de estética *kitsch*, Sabina se posicionava corajosamente. Já adulta, ela emigrara para Suíça devido ao regime totalitário que se alastrava em toda a Tchecoslováquia no final dos anos 60. Na cidade de Genebra, ela participara de uma reunião de cidadãos tchecos.

Sabina deixara-se convencer a ir a uma reunião de compatriotas seus. Uma vez mais, os presentes acabaram por pôr-se a discutir se os tchecos deviam ou não ter lutado contra os russos de armas na mão. Claro que ali, ao abrigo da emigração, toda a gente proclamava que sim. Sabina

perguntou: “Então porque é que não voltam para lá e lutam contra eles?”

Não era coisa que se perguntasse. Um senhor de cabeleira grisalha, frisada no cabeleireiro, apontou-lhe o seu enorme indicador e disse: “Não diga uma coisa dessas. Somos todos responsáveis pelo que se passou. Você também. O que é que você fazia no nosso país para lutar contra o regime comunista? Pintura, só isso...” (KUNDERA, 2017, p. 104-105).

Sabina constatou que o senhor de cabelos grisalhos nunca esteve interessado nas atividades culturais da Tchecoslováquia. O único interesse daquele homem, imaginava Sabina, era o de “apurar se eram” (KUNDERA, 2017, p. 106) os membros daquele encontro de tchecos em Genebra “opositores ativos ou passivos” (KUNDERA, 2017, p. 106) do regime comunista de seu país.

Antes de se mudar para Suíça, iniciara uma amizade erótica com o Tomas. Via nele um sujeito *antikitsch*. Admirava-o por ser diferente dos demais homens idílicos do reino que *kitsch* que estava imperando no seu país.

De todas as suas amigas, quem o entendia melhor era Sabina, uma pintora. Esta dizia-lhe: “Gosto muito de ti porque você é o contrário do *kitsch*. No reino de *kitsch*, tu seria um monstro. Num filme americano ou num filme russo nunca passarias de um caso repugnante” (KUNDERA, 2017, p. 19).

Sabina seduzia-se com o erotismo de Tomas em não ter sentimentalismos com as amantes. Tomas parecia-lhe diferente dos personagens românticos do cinema soviético, pois o amor era uma necessidade vital para as protagonistas cinematográficas da estética *kitsch*. Com Tomas, era desnecessário toda essa pompa idílica do amor idealizado. Sabina sabia que Tomas não amaria nenhuma amiga erótica: “A convenção não escrita da amizade erótica implicava que Tomas excluísse o amor da sua vida. Se transgredisse esta condição, as suas outras amantes se sentiriam imediatamente numa posição inferior e se revoltariam” (KUNDERA, 2017, p. 19).

As mulheres admiravam Tomas por sua capacidade de dar atenção a elas de modo harmônico, sem hierarquia. A amizade erótica era uma espécie de contrato ou acordo entre Tomas e suas amantes. Ele não poderia se dar ao luxo de amar e ter o consentimento das demais, pois todas, inclusive Sabina, ficariam decepcionadas com ele. “Certa vez, Sabina percebeu que ele olhava o relógio durante o ato de amor e que se esforçava para precipitar o fim” (KUNDERA, 2017, p. 29); ela ficara incomodada pelo fato de Tomas

ter feito sexo rápido com ela devido ao compromisso dele de retornar cedo para casa, tendo em vista que ele estava envolvido afetivamente com uma outra mulher e que a hospedara em seu próprio apartamento. Tomas “enfiava as roupas, apressado” (KUNDERA, 2017, p. 29) para poder ir embora o quanto antes e evitar decepcionar sua amada que lhe aguardava. Sabina observa com atenção Tomas e lhe disse ironicamente:

Quando olho para você, só sinto que estás a ficar cada vez mais parecido com o eterno tema dos meus quadros: o encontro de dois mundos. Uma dupla exposição. Por detrás da silhueta de Tomas, o libertino, transparece o incrível rosto do apaixonado romântico. Ou então, é precisamente o contrário: através da silhueta do Tristão que não pensa senão na sua Tereza, apercebe-se o belo universo traído do libertino (KUNDERA, 2017, p. 29-30).

Sabina constata que o libertino Tomas se apaixonara por Tereza, uma moça que ele havia conhecido por acaso no interior da Tchechoslováquia devido a uma viagem a trabalho como médico. Tereza se muda de Boêmia para ficar na casa de Tomas em Praga. O *Don Juan* que vivia os encontros amorosos com as amantes de forma existencialmente leve começa a ter um peso existencial ao se ver quebrando a regra do jogo das amizades eróticas que criara idilicamente para si mesmo. Sabina ironiza que seu amigo esteja virando um Tristão⁵⁶ e que por isso precisa prestar satisfações sobre os próprios sentimentos para a sua amada Isolda.

Tomas vive um peso amoroso e existencial. “Estava numa situação de onde não havia saída: aos olhos das amantes, marcado pelo selo infamante do seu amor por Tereza; aos olhos de Tereza, pelos estigmas das suas aventuras com as amantes” (KUNDERA, 2017, p. 31). As amantes desprezam o amor de Tomas pela Tereza e a sua nova mulher sentia muito ciúmes pelas suas aventuras sexuais com elas.

Neste dia, em que ficara pouco tempo com Sabina, teve uma meia dos sapatos perdida. Tomas ficou um bom tempo procurando por debaixo dos móveis do ateliê de Sabina.

“O que está procurando?”, perguntou ela.

⁵⁶ A lenda de *Tristão e Isolda* pode ser considerada genuína representação das formas mais remotas da narrativa medieval. Tem como particularidade, herdada principalmente das narrativas orais. A lenda envolvendo os amantes Tristão e Isolda conta, no decorrer da história, com um grande número de versões e adaptações; inclusive teve seu enredo transformado em ópera pelo famoso compositor Richard Wagner. No ano de 1900, é publicado *O Romance de Tristão e Isolda* pelo escritor francês Joseph Bédier. A obra de Bédier é uma releitura das versões medievais escritas nos séculos XII e XIII.

“Uma meia.”

Ela revistou o quarto com ele, em seguida ele ficou de novo de quatro e recomeçou a procurar debaixo da mesa.

“Não há nenhuma meia aqui”, disse Sabina. “Você não estava com ela quando chegou.”

“Como, não estava com ela!”, gritou Tomas, olhando o relógio. “Claro que não vim com uma meia só!”

Não duvido nada! Você anda muito distraído ultimamente. Está sempre com pressa, olhando o relógio, não é de espantar que tenha se esquecido de calçar uma meia.”

Já estava resolvido a calçar os sapatos sem a meia.

“Esta frio lá fora”, disse Sabina. “Vou lhe emprestar uma meia!”

Estendeu-lhe uma meia branca rendada, comprida, que estava na última moda.

Tomas sabia perfeitamente que aquilo era uma vingança. Sabina escondera-lhe a meia para o castigar de ter olhado para o relógio enquanto estavam a fazer amor. Mas com o frio que estava, não podia senão submeter-se a ela. Entrou em casa com uma meia numa perna e, na outra, uma meia branca de mulher enrolada no tornozelo (KUNDERA, 2017, p. 30).

Tomas que vivia de modo leve ao ter poder sobre as mulheres conquistadas, através de seu imperativo categórico da amizade erótica, se via agora num peso de ter que se submeter à artimanha da Sabina em relação às meias. Devido ao clima gélido de Praga, ele não pode ir embora sem vestir as meias. Teve que aceitar a contragosto o empréstimo da meia de Sabina, correndo o risco de Tereza flagrar a feminina meia em um dos seus pés. Sabina gerara desarmonia estética no par de meias de Tomas e podia gerar mais conflito entre ele e sua Isolda.

7.4 Tereza: Sonho do Matrimônio Idílico

Tereza aparece no início da *PRIMEIRA PARTE: A leveza e o peso*, em que o narrador conta o acaso encontro entre ela e Tomas numa cidade do interior da Tchecoslováquia. Mas, a vida pormenorizada da protagonista só é narrada a partir da *SEGUNDA PARTE: A alma e o corpo*. O enredo adverte que ela advém do “absurdo encontro de um espermatozoide do mais viril dos homens com um óvulo da mais bela das mulheres” (KUNDERA, 2017, p. 52). Tereza passara a sua infância em Praga, sua cidade natal, “ali vivera com os pais quando pequena” (KUNDERA, 2017, p. 327), mas tivera o pai preso pelos militares da URSS e se mudara com a mãe para o interior do país.

Os dez primeiros anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial foram a época do mais apavorante terror stalinista. Foi nessa época que

o pai de Tereza foi preso por uma bobagem e que ela, a garota de dez anos, teve que sair de casa (KUNDERA, 2017, p. 270).

Tereza é a primogênita dos pais. Sua mãe não se casou com o pai dela, necessariamente, por amor, mas devido à gravidez indesejada que a fez casar de imediato com o responsável de tê-la fecundado.

A mãe de Tereza teve nove pretendentes que a pediram em casamento. Um deles era o pai de Tereza:

[...] teve nove pretendentes. Todos, se ajoelhavam em círculo à sua volta, ela ficava no meio como uma princesa e não sabia qual escolher: o primeiro era mais bonito, o segundo mais espirituoso, o terceiro mais rico, o quarto mais desportivo, o quinto de melhores famílias, o sexto recitava-lhe versos, o sétimo viajava pelo mundo inteiro, o oitavo tocava violino e o nono era o homem mais viril de todos. Mas ajoelhavam-se todos da mesma maneira e todos ficavam com as mesmas bolhas nos joelhos (KUNDERA, 2017, p. 50).

A mãe de Tereza teve o peso da indecisão de escolher o futuro marido. A cena dela no meio do círculo de homens compõe um significado kunderiano. Vimos em 4.2 *O Eixo Estético da Obra de Kundera* a perspectiva kunderiana do símbolo círculo como sinônimo de um sistema fechado, sem flexibilidade e nenhuma possibilidade de abertura. Desse modo, a dificuldade de escolha da mãe de Tereza é que qualquer decisão não teria como retornar atrás. Provavelmente, seria mais fácil para ela se os pretendentes tivessem aparecido em sua vida numa fila indiana, pois ficaria em aberto a possibilidade de outro homem aparecer e lhe chamar realmente atenção. Mas, em círculo, a situação colocava a ela um determinismo: deveria ser uma daquelas opções ou seria ninguém.

Acabou por escolher o nono, não por ser o mais viril, mas porque nos momentos em que, na cama, lhe segredava baixinho ao ouvido “tem cuidado! Tem muito cuidado!”, ele fazia de propósito e não lhe ligava, de forma que tiveram de casar à pressa: não encontrara a tempo um médico que lhe fizesse um aborto. Assim nascera Tereza. A infundável família afluíra de todos os cantos do país, debruçara-se sobre o berço e ceceara. A mãe de Tereza não ceceava. Só pensava nos outros oito pretendentes e achava-os a todos melhores do que o nono (KUNDERA, 2017, p. 50).

Tereza é fruto do descuido do pai que não teve zelo pelo pedido da mãe na hora do ato sexual. Quase foi impedida de nascer. Pelo acaso da falta de médico é que lhe foi possível a permissão de viver. O nono pretendente foi “o mais pesado dos fardos” (KUNDERA, 2017, p. 11) antes de ficar grávida.

[...] a mulher deseja receber o fardo do corpo masculino. O mais pesado dos fardos é, portanto, ao mesmo tempo a imagem da realização vital mais intensa. Quanto mais pesado é o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais real e verdadeira ela é.

Em compensação, a ausência total de fardo leva o ser humano a se tornar mais leve do que o ar, leva-o voar, a se distanciar da terra, do ser terrestre, a se tornar semirreal, e leva seus movimentos a ser tão livres como insignificantes.

O que escolher, então? O peso ou a leveza? (KUNDERA, 2017, p. 11).

A mãe de Tereza desejou o peso do nono pretendente sob o seu corpo, mas não imaginava que iria condená-la com a cruz da maternidade. Ficou arrependida por tê-lo escolhido, e ficava a imaginar como seria a vida com o peso dos outros oitos pretendes sobre ela e das consequências que teria se tivesse decidido diferente.

A tragédia na vida da mãe de Tereza fez por colocar na filha toda a culpa por não ter a vida idílica em que sonhara para si. “Ela explicava incansavelmente a Tereza que ser mãe é sacrificar tudo” (KUNDERA, 2017, p. 52). Tereza a escutava e se convenciu de que “a maternidade é o próprio Sacrifício, ser filha é a Culpa que jamais poderá ser resgatada” (KUNDERA, 2017, p. 52). A infeliz-filha vivia com a mãe-triste o círculo doentio sem saída para o idílio sonhado de família harmônica e feliz. Obviamente que Tereza “ignorava o episódio da noite em que a mãe havia sussurrado ao ouvido do mais viril dos homens que tomasse cuidado. A culpabilidade que ela sentia era indefinível como o pecado original. Fazia de tudo para expiá-la” (KUNDERA, 2017, p. 52). O fato de Tereza sentir-se culpada por existir é que lhe impossibilitava ter uma relação idílica com a mãe. O ser dela era insustentável, por isso procurava meios de se redimir do pecado original de ter feito a mãe perder o paraíso devido à responsabilidade do sacrifício materno. Na verdade, Tereza sempre teve a sensação da falta de paraíso na relação entre elas.

A mãe de Tereza cansou-se do nono pretendente e o trocou por outro homem que não estava naquele círculo de opções. “Um dia, notou rugas em volta dos olhos, e disse a si mesma que seu casamento tinha sido um erro” (KUNDERA, 2017, p. 50). Ela largou a filha e o marido e mudou-se para a casa do amante. Na crença de ter encontrado o

verdadeiro idílio em sua vida, teve mais três filhos, e o pai de Tereza perdera o seu idílio afetivo.

O mais viril dos homens se tornou o mais triste dos homens. Estava tão triste que tudo lhe era indiferente. Dizia em qualquer parte e alto e bom som tudo o que pensava, e a polícia comunista, cansada de seus comentários inconvenientes, interrogou-o, condenou-o e o levou preso. Expulsa do apartamento lacrado pela justiça, Tereza foi para a casa da mãe (KUNDERA, 2017, p. 51).

Tereza foi expulsa do único paraíso que tinha. A casa sem sua mãe lhe trazia ao menos o desaparecimento do conflito entre ambas. Mas por ser uma menina de dez anos, não podia ficar sozinha e teve que voltar ao inferno convívio materno e da triste notícia do falecimento do pai na cadeia.

Ao fim de algum tempo, o homem mais triste de todos morreu na prisão e a mãe, acompanhada por Tereza, foi instalar-se com o vigarista numa pequena cidade do sopé de uma montanha. O padraсто era empregado de escritório, a mãe, empregada de balcão. Teve mais três filhos. Depois, um belo dia, quando uma vez mais se mirava ao espelho, percebeu que tinha envelhecido e se tornara feia (KUNDERA, 2017, p. 51).

A mãe de Tereza tinha o hábito de se contemplar no espelho. Admirava a própria beleza refletida no vidro. A cópia de si estetizada numa imagem. Isso era uma atitude estética *kitsch*, pois o ser dela não se resumia naquela imagem efêmera do corpo espelhado. Teve um momento em que se deu conta da falta de harmonia do seu corpo. Tomou consciência que não era mais bonita. Agora que não era mais jovem, reconheceu que não tinha como negar a miséria de corpo que tem.

Tereza herda o mesmo costume da mãe, mas com outra pretensão. Em vez de ficar admirando seu corpo belo de moça jovem, ela ficava tentando captar o seu ser: “(...) qual a relação entre Tereza e seu corpo? Seu corpo tinha direito de se chamar Tereza? E se não tinha esse direito, a que se referia esse nome? Apenas a uma coisa incorpórea, imaterial” (KUNDERA, 2017, p. 151). A narrativa kunderiana, com a protagonista Tereza questionando a dualidade corpo e alma, adentra no debate filosófico em que Nietzsche discorrera sobre o assunto de modo antiplatônico. O narrador aponta que “Tereza nasceu, portanto, de uma situação que revela brutalmente a inconciliável dualidade entre corpo e

a alma, essa fundamental experiência humana” (KUNDERA, 2017, p. 48). A dualidade entre corpo e alma da personagem Tereza retoma a questão platônica sobre a essência do ser.

Em *A Arte do Romance*, Kundera comenta sobre o seu processo criativo ao ter elaborado a personagem Tereza.

Em *A Insustentável Leveza do Ser*, Tereza olha-se no espelho. Pergunta-se o que aconteceria se seu nariz crescesse um milímetro por dia. No fim de quanto tempo seu rosto ficaria irreconhecível? E se seu rosto não se parecesse mais com Tereza seria ela ainda Tereza? Onde começa, onde termina o eu? Veja você: Nenhum espanto diante do infinito insondável da alma. Antes, um espanto diante da incerteza do eu e de sua identidade (KUNDERA, 2016, p. 36).

Milan Kundera constrói conscientemente a personagem Tereza sob a ótica do conflito acerca da própria identidade. De modo que a constatação da estabilidade do “eu” para a personagem está além do devir corpóreo. O romance kunderiano pensa propositalmente a dualidade corpo e alma, tema este caro para a tradição filosófica.

7.4.1 Corpo e Alma: Crítica de Nietzsche a Platão

No Mito da Caverna, no *Livro VII*, de *A República*, Platão faz uma separação metafísica da realidade em dois mundos: o mundo sensível e o mundo inteligível. A partir dessa divisão, ele situa a dualidade do ser humano em duas substâncias heterogêneas: corpo e alma⁵⁷. O corpo estaria no mundo sensível (imperfeito, perecível e falso) e a alma no mundo inteligível (perfeito, eterno e verdadeiro). Porém, Nietzsche observa que o mundo inteligível é uma ficção, ou seja, uma criação imaginária de Platão. Nas palavras de Nietzsche, “construiu-se o mundo verdadeiro a partir da contradição ao mundo real: um mundo aparente. De fato, à medida em que é apenas uma ilusão ótico-moral” (NIETZSCHE, 2015 p. 29). Com isso, o mundo suprassensível surge como mundo verdadeiro.

⁵⁷ O dualismo corpo-alma encontra-se esboçado já nas seitas órfico-pitagóricas que sustentam a necessidade de purificar as almas do seu conluio com o corpo. É preciso expiar culpas contraídas em outras vidas, através de diversos rituais e também de práticas de reflexão. O objetivo é afastar a alma das urgências do corpo. É necessário um processo de ascese, de elevação progressiva, rumo ao mundo das essências, para romper com o ciclo de encarnações. Nos rituais de ascese, o adivinho purificador tem um papel relevante, permitindo a “recordação de todo o ciclo de encarnações passadas”, assim como o “domínio da alma”, evasão fora do corpo e ruptura do fluxo temporal” (BARRENECHEA, 2009, p. 10).

Platão elege o mundo inteligível (supraterrestre) como sendo superior, verdadeiro em relação ao mundo sensível, mundo dos sentidos, da corporeidade. No vocabulário nietzschiano, incumbe a Platão a distinção entre corpo e alma. Assim, haveria um antagonismo entre o corpo e a alma, pois estes seriam contrários um ao outro em seus extremos na condição humana (MOREIRA, 2017).

Platão considera a alma o aspecto mais essencial do homem. Consoante a essa afirmação, relata no diálogo *Fédon* que, “[...] enquanto tivermos corpo e nossa alma estiver absorvida nessa corrupção, jamais possuiremos o objeto de nossos desejos, isto é, a verdade” (PLATÃO, 1972, p. 127).

No *Fedro*, Platão afirma que a essência (*ousia*) é a realidade inteligível contida no mundo das ideias. A teoria das ideias caracteriza o movimento da alma imortal no seu interior e a alma é o próprio princípio de movimento anterior ao corpo (MOREIRA, 2017). Em síntese, a alma é divina, imaterial e possui aspecto imortal e o corpo movido pela alma imortal é algo corrupto: material e mortal que impede a alma de conhecer a verdade (MOREIRA, 2017).

Enquanto estivermos nesta vida não nos aproximaremos da verdade a não ser afastando-nos do corpo e tendo relação com ele apenas o estritamente necessário, sem deixar que nos atinja com sua corrupção natural, e conservando-nos puros de todas as suas imundícies até que o deus venha nos liberar. Dessa forma, livres da loucura do corpo, conversaremos, como é correto, com homens que usufruirão a mesma liberdade e conheceremos por nós mesmos a essência das coisas, e talvez a verdade não seja mais do que isso (PLATÃO, 2007, p. 128).

Segundo Platão, o homem deve afastar-se do corpo para conhecer a essência das coisas, isto é, a verdade contemplada no mundo das ideias (MOREIRA, 2017). Assim assegura Platão, “de todas essas coisas que acabamos de falar, disse Sócrates, é evidente que o trabalho do filósofo consiste em se ocupar mais particularmente que os demais homens em afastar sua alma do contato com o corpo” (PLATÃO, 2001, p. 123). O corpo com seu aspecto mortal e humano aparece como a “sepultura da alma, por estar à alma em vida sepultada no corpo” (PLATÃO, 2001, p. 123). Nessa formulação teórica, no *Fedro*, Platão afirma que o corpo é um “cárcere de morte que com o nome de corpo carregamos conosco e no qual estamos aprisionados com a ostra em sua casca”. (PLATÃO, 2001, p. 127). No pensamento platônico, a imortalidade da alma é contemplada no mundo inteligível (MOREIRA, 2017).

O corpo deve ser apartado do contato íntimo com a alma. Nessa perspectiva, o mesmo concebe um cárcere ou prisão da alma (MOREIRA, 2017). Assim descreve Platão no diálogo *Fédon*, que o corpo é uma “espécie de prisão o lugar onde nós, homens, vivemos, e é dever não se libertar a si mesmo nem se evadir” (PLATÃO, 1972, p. 62). E continua dizendo em *A República*:

[...] para sabermos o que ela [a alma] é em sua essência mesma, será preciso contemplá-la não como o fazemos presente, deformada pela união com o corpo e com tantas misérias; não: em sua essência purificada, como ela é em si mesma e devemos contemplá-la (PLATÃO, 2001, p. 611).

Contemplar a alma significa estar em comunhão com o puro ser do mundo inteligível: perfeito, imutável e verdadeiro. Nietzsche posiciona-se contra essa tradição filosófica socrático-platônica. Segundo Robson Cordeiro,

Nietzsche assim o faz porque coloca na base da metafísica Sócrates como representante do homem teórico, do espírito científico e dialético, e Platão como representante da oposição entre mundo sensível (corpo) e mundo suprassensível (alma) (CORDEIRO, 2012, p. 30).

No *Fragments Póstumos de 1887* Nietzsche chega a afirmar, “eles desprezam o corpo: eles o deixaram fora do cômputo: mais ainda, eles o trataram como um inimigo”. (NIETZSCHE, 2012, p. 246). Nesse pequeno fragmento, o pensador alemão refere-se, de modo particular, ao pensamento platônico que valorizou a alma e tratou o corpo com desprezo, como inimigo. De acordo com Nietzsche, esse pensamento “não quer desfazer-se da superstição da alma! Que se convenceu de que é possível levar uma alma perfeita num corpo cadavérico” (NIETZSCHE, 2012, p. 51). Para Nietzsche, Platão acovardou-se perante a realidade, refugiando-se dela com seu idealismo (MOREIRA, 2017).

7.4.2 *Peso do Corpo vs. Ser da Alma de Tereza*

A personagem Tereza vive platonicamente o dualismo entre corpo e alma. Ela sente um enorme conflito com a efemeridade de sua corporeidade. Numa perspectiva nietzschiana, Tereza está imersa no niilismo negativo ao se deparar com a aparência de sua imagem refletida no espelho. Resta, a ela, a crença de que seu ser ou seu “eu” esteja

dentro deste cárcere fisiológico que veste sua alma como a roupa trajando o seu corpo. Tereza ficava horas em digressões ao se fixar no espelho: “E se cada parte de seu corpo começasse a crescer e a diminuir a ponto de fazê-la perder toda semelhança com Tereza, seria ainda ela mesma, existiria ainda uma Tereza?” (KUNDERA, 2017, p. 151). A narrativa discorre sobre a ontologia de Tereza. Ironicamente afirma que ela continuaria sendo sim este corpo metamorfoseado; seja pelo devir do tempo ou por ordem de um acidente. “Certamente. Mesmo se supondo que Tereza não parecesse mais nada com Tereza, por dentro sua alma seria sempre a mesma e só poderia observar com pavor o que acontecia com seu corpo” (KUNDERA, 2017, p. 151). Este mesmo pavor que sua mãe tivera de aceitar ao admitir que ficara idosa e feia.

Paralelo ao receio de poder se ver transformada no espelho e continuar tendo a mesma alma, ela se incomodava, também, de ser uma cópia do corpo da mãe. “Contemplava-se demoradamente, e o que a contrariava às vezes era encontrar em seu rosto alguns traços da mãe” (KUNDERA, 2017, p. 49). Apesar da semelhança entre ambas no quesito físico, elas eram totalmente opostas quanto ao trato com o próprio corpo.

Num certo dia de inverno, a mãe pôs-se a passear nua numa sala que tinha a luz acesa. Tereza apressou-se para abaixar a veneziana, para que os vizinhos da frente não vissem a mãe toda nua. Esta desatou a rir nas suas costas. No dia seguinte, a mãe teve visitas. Uma vizinha, uma colega da loja, uma professora primária do bairro e mais duas ou três mulheres que se encontravam regularmente. Tereza veio passar um bocadinho com elas, acompanhada por um rapaz de dezesseis anos, filho de uma das senhoras. A mãe aproveitou imediatamente para contar como Tereza quisera proteger o seu pudor. Pôs-se a rir e todas as mulheres a imitaram. Depois, observou: “Tereza não quer admitir que o corpo humano possa mijar e peidar.” Tereza ficou vermelha, mas a mãe continuou: “Que mal há nisso?” Em seguida, respondendo ela própria à pergunta, deu dois ou três peidos bem sonoros. Todas as mulheres riram (KUNDERA, 2017, p. 53, grifos nossos).

Tereza tem um pudor *kitsch* com o corpo. A mãe faz piadas com a filha e brinca com o ridículo da Tereza querer ocultar a realidade fisiológica que todo corpo humano tem. A mãe escancara na frente dela e das visitas o som dos gases intestinais. Tereza fica envergonhadíssima, pois não se imagina fazendo o mesmo ato da mãe em público. Ela ficaria se perguntando do juízo moral que fariam dela, mas a mãe ignora esta postura *kitsch* que a filha tem e “asoa estrepitosamente o nariz, conta às pessoas detalhes de sua

vida sexual, exhibe a dentadura” (KUNDERA, 2017, p. 54). O narrador nos conta que nem sempre a mãe foi despudorada. Estes gestos *antikitsch* revelavam que no passado já vivera com o pudor *kitsch* e que se revoltara com a falta de valor estético da beleza juvenil.

Todo o comportamento dela é um gesto brusco com que ela renega a sua juventude e sua beleza. No tempo em que os nove pretendentes se ajoelhavam à volta dela, era extremamente ciosa da sua nudez. O preço do seu corpo era proporcional ao pudor que tinha dele. Se agora é impudica, é-o radicalmente; com o seu despudor, passa um risco solene por cima da vida e grita bem alto que a juventude e a beleza, que tanto sobrestimou, não valem realmente nada (KUNDERA, 2017, p. 54).

O gesto violento da mãe contra o império *kitsch* é devido à revolta ao niilismo estético. Niilismo, enquanto falta de falta de sentido do valor da beleza. Niilismo que denuncia a efemeridade da juventude e de todo o constructo *kitsch* atrelado às práticas de pudor. “Agora, podemos compreender melhor o sentido do vício secreto de Tereza, de seus longos e repetidos olhares para o espelho. Era um combate com sua mãe. Era o desejo de não ser um corpo como os outros corpos” (KUNDERA, 2017, p. 55) e “quando ela era pequena e encontrava as toalhas higiênicas da mãe manchadas de sangue menstrual, ficava enojada e detestava a mãe por não ter tido o pudor de escondê-las” (KUNDERA, 2017, p. 316). Tereza é uma personagem que age de forma transparente pelo anseio por um mundo possivelmente idílico.

Desejava idilicamente a negação do conflito com a mãe e o fim das sujeiras fisiológicas da mãe pela casa. “Por que a palavra *idílio* é tão importante para Tereza?” (KUNDERA, 2017, p. 315) pergunta o narrador do romance. Porque ela quer se libertar do próprio corpo que aprisiona a sua alma. De forma niilista, “acreditava bobamente que seu corpo podia servir de escudo de sua alma” (KUNDERA, 2017, p. 150) e todo o seu esforço infantil frente ao espelho era uma tentativa de enxergar o ser imaterial que se escondia dentro do próprio corpo: “(...) quando menina, postava-se diante do espelho e se esforçava para ver a sua alma através do corpo” (KUNDERA, 2017, p. 316), mas aos poucos foi cedendo à valorização nietzscheana do corpo, e foi se confrontando com as idealizações que fizera acerca da alma e dos pudores que teria com o próprio corpo.

O narrador kunderiano sutilmente muda a concepção dualística de corpo e alma de seu ego experimental. O romance faz pensar outras possibilidades que a protagonista poderia ter com este conflito ontológico entre ser e aparência ou essência e devir. “Tereza

me parece o prolongamento desse gesto com que a mãe se despede de sua vida de mulher bonita” (KUNDERA, 2017, p. 54). Assim como a mãe, Tereza vai admitindo a miserabilidade que é o corpo com os seus momentos de excrementos e que por isso não há como negar o óbvio por capricho idílico de uma falsa estética bela do corpo limpo e sem rugas.

A mãe quer que lhe façam justiça e que o culpado seja castigado. Insiste para que a filha fique com ela no mundo impudico onde a beleza e a juventude não têm sentido, onde o universo não passa de um gigantesco campo de concentração de corpos idênticos com uma alma invisível (KUNDERA, 2017, p. 54-55).

Na *SEGUNDA PARTE: A alma e o corpo*, temos a narrativa que centraliza o conflito de Tereza com a mãe. O conflito delas é dualístico. É como se Tereza representasse a alma e a mãe o corpo. Uma brincadeira narrativa do narrador kunderiano que ironiza os egos experimentais em metáforas aparentemente conceituais. Na citação acima temos, a afirmação nietzscheana da mãe de Tereza de que a alma inexistente, que toda a concepção de beleza juvenil não é sustentada pelo tempo. A estética do corpo é insustentável devido ao peso do tempo que a transforma rumo à decadência.

Numa espécie de eterno retorno narrativo, a *QUARTA PARTE: A alma e o corpo* apresenta a tomada de consciência de Tereza acerca da interioridade que habita seu corpo. Nele, não há como ver sua alma ou o ser que tanto anseia encontrar como fonte idílica de sentido para a sua vida. A única realidade que visualiza é a merda e urina que lhe sai nos momentos de solidão no banheiro.

Estava sentada na privada e a vontade de esvaziar os intestinos que lhe tinha dado de repente era o desejo de ir até ao extremo da humilhação, de ser o mais possível e tão totalmente quanto possível um corpo, esse corpo de que a mãe dizia sempre que só servia para digerir e evacuar. Tereza; esvaziava os intestinos e sentia uma tristeza e uma solidão infinitas. **Nada há de mais miserável que o seu corpo nu sentado na embocadura de um cano de esgoto** (KUNDERA, 2017, p. 169-170, grifos nossos).

A passagem acima ironiza o *kitsch* na vida de Tereza. Ela que passara boa parte da vida em conflito com a mãe devido à ideia de que se deva ocultar as merdas que saem do corpo, toma agora ciência da impossibilidade desta ocultação da merda em sua vida.

Num rito *kitsch* higiênico, “Tereza sentia ainda no ânus o contato do papel com que se limpava” (KUNDERA, 2017, p. 170) e fecha com chave de ouro a cerimônia *kitsch* do asseio no banheiro, quando “levantou-se da privada, puxou a descarga e voltou para a entrada” (KUNDERA, 2017, p. 170). A personagem, por um instante, conscientizou-se do falseamento estético de todo o seu pudor escatológico, mas logo em seguida retoma às posturas de ocultação da merda ao limpar o ânus e dar descarga. Nesta sua postura, revela-se o eterno retorno inevitável do *kitsch*.

7.4.3 Idílio do Amor

Tereza vivencia a tentativa de casar sua alma com o idílio, acreditando que neste matrimônio fosse possível ocultar que tem um corpo que urina, defeca, sua e menstrua. Além deste casamento idílico com o possível ser imaterial que habita dentro de seu corpo, Tereza tem mais três matrimônios de forma idílica. O segundo é com os livros e o terceiro é com a idealização de um amor romântico.

Tereza era muito dedicada aos estudos, “no colégio era a aluna mais talentosa da turma” (KUNDERA, 2017, p. 52). Porém, ela não pôde concluir sua formação escolar, pois,

[...] a mãe a tirara do colégio, ela trabalhava como garçonete desde os quinze anos, e tudo o que ganhava entregava à mãe. Estava disposta a tudo para merecer seu amor. Tomava conta da casa, cuidava dos irmãos e irmãs, passava o domingo inteiro esfregando e lavando. Queria se elevar, mas onde fazê-lo naquela cidadezinha? Lavava roupa com um livro ao lado no tanque. Virava as páginas e o livro ficava coberto de gotas de água (KUNDERA, 2017, p. 52).

No meio das atividades domésticas, refugiava-se idilicamente para a literatura que lia dos autores clássicos. Ocupava os tempos livres no bar em que trabalhava de garçonete lendo romances.

Para enfrentar o mundo grosseiro que a rodeava não tinha, com efeito, senão uma arma: os livros que ia buscar à biblioteca municipal e que eram sobretudo romances; lia-os aos montes, de Fielding a Thomas Mann. Davam-lhe uma oportunidade de evasão imaginária, arrancando-a a uma vida que não lhe oferecia satisfação de espécie nenhuma, mas, enquanto simples objetos, também tinham um sentido. Gostava de andar na rua com livros debaixo do braço. Eram para ela o que a bengala era para os dândi

do século passado. Distinguiam-na dos outros (KUNDERA, 2017, p. 55, grifos nossos).

Tereza ocultava o mundo desagradável em que vivia no interior de seu país através da leitura. Lendo romances, abrigava-se, de maneira idílica, no mundo da imaginação que lhe retirava da terrível tristeza de ter que conviver com bêbados no estabelecimento em que trabalhava. Ironicamente, o narrador kunderiano satiriza a própria ficção literária como artefato estético *kitsch*, seja pela capacidade de fazer a personagem-leitora obter fuga da banalidade de seu círculo social, seja também pela decoração que dava à protagonista andar pelas ruas de sua cidadezinha como uma pessoa diferente dos demais habitantes.

O livro fazia Tereza distinguir-se das outras moças, mas tornava-a um ser antiquado. Também é certo que era nova demais para perceber o que é que estava fora de moda na sua pessoa. Aos adolescentes que passeavam à sua volta com rádios barulhentos, achava-os idiotas. Não percebia que eram modernos (KUNDERA, 2017, p. 56).

Tereza não compartilhava do mesmo gosto estético de sua geração. O narrador ironiza a crença de Tereza em acreditar fazer parte de uma comunidade secreta especial da humanidade. “Para Tereza, o livro era o sinal de reconhecimento de uma irmandade secreta” (KUNDERA, 2017, p. 55). Localizar outra pessoa com um livro em mãos era como encontrar alguém próximo.

Foi assim no dia em que conheceu Tomas. Esgueirava-se como podia por entre os bêbados do restaurante, com o corpo vergado pelo peso das canecas de cerveja que levava num tabuleiro e tinha a alma na boca do estômago ou no pâncreas. Foi nessa altura que Tomas chamou por ela. Era um acontecimento importante porque quem estava a chamar por ela não conhecia nem a mãe nem os bêbados, que todos os dias a martirizavam com comentários obscenos e gastos. O seu estatuto de desconhecido elevava-o acima dos outros.

Mas havia mais uma coisa: um livro aberto em cima da mesa. Naquele café, ninguém jamais abria um livro sobre a mesa. Para Tereza, o livro era o santo e a senha de uma irmandade secreta (KUNDERA, 2017, p. 55).

Neste acaso, com o cliente-leitor é que Tereza inicia sua afetiva atenção idílica para o Tomas. “A presença de Tomas no restaurante foi para Tereza a manifestação do

acaso absoluto. Estava sozinho a uma mesa diante de um livro aberto. Levantou os olhos para ela e sorriu: “Um conhaque!” (KUNDERA, 2017, p. 57).

O acaso encontro com Tereza evitara o esforço habitual de Tomas para seduzir as mulheres. O *Don Juan* libertino começa a ser envolvido uma áurea romântica com a jovem garçonete do interior. Ele termina de beber seu conhaque e se prepara para se retirar do café. Chama a idílica leitora, “pediu-lhe a conta. Fechou o livro (sinal de identificação de uma irmandade secreta) e ela sentiu vontade de saber o que ele estava lendo.” (KUNDERA, 2017, p. 57). O futuro casal troca algumas palavras e ela avisa que terminará o seu expediente às 18 horas. Sem combinarem nenhum outro reencontro, Tomas se retira. Ao concluir o tempo de seu trabalho naquele dia, Tereza novamente o encontra. Desta vez ele está sentado numa praça lendo o livro.

O desconhecido estava sentado num banco amarelo de onde se via a entrada do restaurante. Era precisamente o banco onde estivera sentada na véspera com um livro ao colo! Compreendeu então (**os pássaros do acaso reuniam-se-lhe nos ombros**) que **o desconhecido lhe estava predestinado**. Ele chamou-a e convidou-a a sentar-se ao seu lado (Tereza sentiu a tripulação da alma a lançar-se para a ponte do corpo). Pouco depois, acompanhou-o à estação e, no momento em que estava a despedir-se dela, estendeu-lhe um cartão-de-visita com um número de telefone: “Se, por acaso, for um dia destes a Praga...” (KUNDERA, 2017, p. 58 -59, grifos nossos).

A narrativa do romance apresenta o acaso como o eterno retorno do encontro em reencontro. “O acaso tem destes sortilégios, a necessidade, não. Para um amor se tornar inesquecível é preciso que, desde o primeiro momento, os acasos se reúnam nele como os pássaros nos ombros de São Francisco de Assis” (KUNDERA, 2017, p. 57). O acaso acontece sem explicação casuística, mas os personagens que foram envolvidos no acaso criaram interpretações metafísicas para este tipo de evento.

Só o acaso pode nos parecer uma mensagem O que acontece por necessidade, o que já era esperado e se repete todos os dias é perfeitamente mudo. Só o acaso fala. Nele é que deve tentar-se ler, como as ciganas fazem com as figuras deixadas no fundo de uma chávena pela borra do café (KUNDERA, 2017, p. 56).

Toda interpretação dada aos episódios do acaso é uma tentativa *kitsch* de ocultar o caos que é a vida, a realidade, as relações e os encontros inesperados. A mensagem que

se busca no acaso ocasiona aspectos idílicos de que a existência tem sua beleza estética conectada com o amor. O fortuito encontro em Tomas e Tereza fizeram por tomar novo rumo na vida de ambos. “O homem, guiado pelo senso da beleza, transforma o acontecimento fortuito (...) num motivo que mais tarde vai se inscrever na partitura da vida” (KUNDERA, 2017, p. 60). Na narrativa do romance, o narrador apresenta a ideia de memória poética como forma estética do idílio que constrói a banalidade do acaso numa composição interpretativamente bela. É devido à poesia idílica deste encontro que Tereza viajará para Parga e aparecerá como graça do nada na casa de Tomas.

[...] passou o dia inteiro pelas ruas de Praga com *Anna Kariênina* debaixo do braço. À noite, tocou à porta e ele veio abrir; o livro, não o largava. Como se fosse o seu bilhete para entrar no universo de Tomas. Sabia que o único passaporte que tinha era essa miserável senha e isso dava-lhe vontade de chorar. Para evitar chorar, mostrou-se volúvel, pôs-se a falar alto e a rir. Mas, como da outra vez, mal passou o limiar da porta, Tomas tomou-a nos braços e foram fazer amor. Deslizou para dentro de um nevoeiro onde não havia nada para ver, nada para ouvir, a não ser o seu grito (KUNDERA, 2017, p. 61-62, grifos nossos).

De forma simbólica, o livro de Tolstói nas mãos de Tereza representa a estética *kitsch* por ocultar o papel de ticket que lhe permite ser a entrada da moradia de seu amante. Tereza fica com lágrimas nos olhos por reconhecer, no livro que carregava em mãos, o único documento crível para a permissão dela na casa de Tomas. No entanto, ela logo esconde o choro por meio de gargalhadas e sorrisos. O narrador kunderiano está a todo momento ridicularizando e ironizando os elementos *kitsch* da personagem, fazendo com que a tragédia da vida de seu ego experimental apresente merecimento de compaixão.

Relembremos o sofrimento existencial de Tereza: ela e seu pai foram abandonados pela mãe que resolvera se casar com outro homem. Depois o pai é preso pelos comunistas da URSS. Com isso teve que morar com a mãe e o padrasto. Seu pai morre na prisão. Ela deixa os estudos formais e passa a ajudar financeiramente sua família. Ajuda sua mãe cuidar dos irmãos mais novos e fazer serviços domésticos. Além de todo esse peso existencial, Tereza sofre uma enorme vontade idílica de ser amada pela própria mãe.

É verdade que antes de deixar a família Tereza já estava em luta com a mãe, mas não nos esqueçamos de que ao mesmo tempo ela a amava com um amor infeliz. Teria feito qualquer coisa pela mãe se esta lhe pedisse com a voz do amor. Nunca ter ouvido essa voz é que lhe dera forças para sair de casa (KUNDERA, 2017, p. 2017).

Tereza ficara cansada por implorar ternura com quem só lhe tratava mal. Sentia culpa por existir. Sua vida é extremamente pesada. Seu desejo é pela leveza do ser. Acredita que a forma do amor possibilita o idílio que tanto anseia como consolo da própria alma. Encontrara no amor-romântico pelo Tomas a possibilidade da realização ontológica da felicidade harmoniosa que tanto sonhara. Mas por ironia do destino, ou melhor, do narrador do romance, ela repete o eterno retorno da mãe.

Tereza não só se parecia fisicamente com a mãe como, por vezes, chegou mesmo a ter a impressão de que a sua vida não foi senão o prolongamento da vida da mãe, um pouco como a trajetória de uma bola de bilhar é o prolongamento do gesto executado pelo braço de um jogador (KUNDERA, 2017, p. 49).

Assim como sua mãe, Tereza vive a decepção de não ser feliz no amor idealizado em seu casamento. Ambas são reflexos idílicos uma da outra, seja da beleza juvenil, do pudor com o corpo na juventude, do sentimento do amor-romântico e da frustração amorosa. Elas espelham a mesma tragédia. Tanto Tereza, quanto sua mãe lamentam-se do insustentável idílio existencial. Tereza é o eterno retorno das tristezas da mãe. A filha repete, inconscientemente, os mesmos sofrimentos da mãe.

Ao constatar que tinha perdido tudo, pôs-se à procura de um culpado. Culpados eram todos. Culpado era o primeiro marido, viril e mal-amado, que lhe desobedecera quando ela lhe sussurrava ao ouvido para ter cuidado. Culpado era o segundo marido, pouco viril e bem-amado, que a arrastara para fora de Praga, para uma cidadezinha provinciana onde andava atrás de tudo quanto era saia, não lhe deixando a ela nem aos seus ciúmes um minuto de sossego. Sentia-se desarmada perante os seus dois maridos. O único ser humano que lhe pertencia e não podia escapar-lhe, o refém que podia pagar pelos outros, era Tereza (KUNDERA, 2017, p. 51).

A mãe de Tereza sentia-se infeliz. O padrasto dela é tratado com muito amor e cuidado pela mãe. Mas ele é *Don Juan* libertino que fica diariamente a conquistar outras mulheres da pequena cidade em que vivem. Isto angustia a mãe de Tereza. O narrador apresenta que a raiva dela por Tereza advém da necessidade de colocar nela a culpa por todos os males em sua vida. Uma atitude ontologicamente *kitsch*, pois a mãe de Tereza queria ignorar, ocultar de si mesmo, a responsabilidade de seus próprios atos, tendo em

vista que fora ela que escolhera livremente o nono pretendente e posteriormente o segundo marido.

(Não pode querer-se situação mais clara para mostrar que o ódio que a mãe tinha à filha era mais forte do que os ciúmes que o marido lhe inspirava. A culpa da filha era imensa, tão imensa que as próprias infidelidades do marido estavam lá contidas. Que o marido trouxesse Tereza debaixo de olho, ainda era admissível, mas o que não podia permitir era que a filha quisesse emancipar-se e ousasse reivindicar alguns direitos, nem que fosse o de fechar-se à chave na casa de banho!) (KUNDERA, 2017, p. 53).

A passagem acima se encontra na *SEGUNDA PARTE: A alma e o corpo*. O narrador kunderiano utiliza o recurso de parênteses, na citação, como sinal de digressão e reflexão do romance que pensa existencialmente os seus egos experimentais. A mãe de Tereza não tinha condições de sustentar em seu ser o peso de responsabilidade pelas próprias escolhas equivocadas. Inclusive da possibilidade de assédio que Tereza poderia ter do próprio padrasto. De modo *kitsch*, falseava para si, ser vítima de Tereza, acreditando que o peso de toda a sua vida estava no fato de ser mãe alegando à filha que é sacrificante a maternidade. Com isso, de forma *kitsch* criava para a Tereza o mito heroico que é ser progenitora. Entretanto, Tereza constata a repetição do destino da mãe na vida dela.

Estava pronta a esquecer o que a mãe lhe fizera. Agora já podia compreendê-la. Estavam ambas atoladas na mesma miséria. A mãe amava o marido como Tereza amava Tomas, e as infidelidades do padrasto torturavam a mãe exatamente como as de Tomas atormentavam Tereza. A mãe só tinha sido má para ela por ser muito infeliz (KUNDERA, 2017, p. 69).

Era a falta de idílio na vida da mãe de Tereza que fazia a relação delas serem insustentáveis. No próximo tópico, veremos as motivações das traições de Tomas para com Tereza.

7.5 Conflito de Tomas: *peso de ser Tristão*

Tomas vive, por dez anos, a leveza de ser um *Don Juan* libertino, prefere as amizades eróticas do que a monogamia romântica. Sabina, como vimos, é a sua melhor amiga. Para ela, Tomas representa o monstro no reino do *kitsch*. Na concepção dela, é devido à falta de sentimentalismo dele para com as amantes, mas podemos destacar que profissionalmente ele é também *antikitsch*.

Diferentemente de Tereza, Tomas não tinha concepção metafísica acerca da relação corpo e alma. Como médico, ele sabe que:

[...] aquilo que nos bate no peito é o coração e que o nariz nada mais é que a extremidade de um tubo que sai do corpo para levar oxigênio aos pulmões. O rosto nada mais é que o painel em que terminam todos os mecanismos físicos: a digestão, a visão, a audição, a respiração, a reflexão (KUNDERA, 2017, p. 48).

Tomas compreendia que “o corpo deixou de ser um mistério” (KUNDERA, 2017, p. 48) na modernidade científica e que não fazia sentido para ele, como médico, especular ou filosofar sobre o ser do corpo. “A dualidade entre alma e o corpo foi dissimulada por termos científicos e, hoje, não passa de um preconceito fora de moda que só nos faz rir” (KUNDERA, 2017, P. 48). Devido ao trabalho que realizava como cirurgião, não tinha sentido para ele imaginar a possibilidade de uma alma dentro do corpo humano. O que ele via durante as operações eram sangue, tumores, vísceras, pus e a alma era nada mais que um postulado equivocado dos filósofos gregos. “Depois que o homem conseguiu nomear todas as partes do corpo, o corpo inquieta menos. Atualmente, cada um de nós sabe que a alma nada mais é que a atividade da matéria cinzenta do cérebro” (KUNDERA, 2017, p. 48).

O narrador kunderiano ironiza o conceito filosófico de alma, provocando o entendimento de que no final da Idade Moderna se tornara um elemento *kitsch*, devido à alma ser um nome que embeleza a obscuridade da massa cinzenta cerebral. Porém, a palavra alma pode ser entendida na narrativa kunderiana como sinônimo de ego.

A unicidade do “eu” se esconde exatamente no que o ser humano tem de inimaginável. Só podemos imaginar o que é idêntico em todos os seres, o que lhes é comum. O “eu” individual é o que se distingue do geral, portanto o que não se deixa adivinhar nem calcular

antecipadamente, o que precisa ser desvendado, descoberto, conquistado no outro (KUNDERA, 2017, p. 213).

Tomas questiona sobre a essência do ego. Somente a partir do eu é que se poderia entender a individualidade dos sujeitos, mas o ego experimental kunderiano fica sem respostas cientificamente válidas para as suas questões filosóficas.

Tomas, que durante os últimos dez anos de atividade médica vinha tratando exclusivamente do cérebro humano, sabia que não havia nada mais difícil do que identificar o “eu”. Entre Hitler e Einstein, entre Brejnev e Soljenitzin, há muito mais semelhanças do que diferenças. Se quiséssemos expressar essa ideia aritmeticamente, poderíamos dizer que existe entre eles um milionésimo de dessemelhança e novecentos e noventa e nove mil novecentos e noventa e nove milionésimos de semelhança (KUNDERA, 2017, p. 213).

Há dez anos, Tomas faz pesquisas sobre o funcionamento neurológico do cérebro humano. Coincide com o mesmo tempo de vida de solteiro. Tanto na vida profissional, como na sexual, Tomas busca entender o “eu” das pessoas. Com as amantes, ele procura a mais sutil peculiaridade de cada mulher. Na clínica, ele constata que este “eu” humano é um mistério não desvendado cientificamente. Questiona a distinção que haveria entre o eu de um cientista ou artista com o eu de um político tirano. Esse questionamento do narrador kunderiano é respondido pelo autor Kundera em entrevista a Philip Roth: “Mas o que é esse eu? É o somatório de tudo aquilo 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” (KUNDERA, 2017, p. 107).

A Insustentável Leveza do Ser é uma narrativa em que kunderianamente trata da efemeridade da vida humana. Os seus egos experimentais carregam uma espécie de bomba-relógio dentro de si e que a qualquer momento interromperá a existência deles. A angústia kunderiana não é pela impossibilidade da imortalidade de um ego imaginário que habita dentro de seus protagonistas. A crise existencial, no caso, de Tomas, por exemplo, é devido à tomada de consciência que só se tem uma vida e não haverá nenhum retorno a ela, e muito menos eterno retorno. E o pior de tudo é que será esquecido, mais cedo ou mais tarde, quando estiver morto. Este é um dos pesos ontológicos do ego experimental Tomas. Sua atividade médica, mesmo com toda a parafernália positivista,

tem uma motivação metafísica. Uma curiosidade espiritual, imaterial sobre o ser que possa estar habitando na nebulosa massa cinzenta de cada cérebro de sua espécie.

Ser cirurgião é abrir a superfície das coisas e olhar o que se esconde dentro delas. Talvez tenha sido esse desejo que despertou em Tomas a vontade de ver o que havia *além* do “es muß sein!”; em outras palavras, de ver o que sobra da vida quando o homem se livra de tudo o que considerara até então como missão (KUNDERA, 2017, p. 210).

O médico Tomas suja as próprias mãos ao tocar na profundidade do corpo humano. Não se contenta com a pele como único órgão que revele o fenômeno da corporeidade. Ele age de forma *antikitsch* ao abrir com bisturi os pacientes. Mas por ironia do narrador kunderiano, ele é *kitsch* quando imagina haver um ser imaterial. A crença no ser invisível habitando em alguma região neuronal é o que o faz crer na unidade metafísica da personalidade de seus doentes. A expressão alemã *es muß sein* é alusão ao “último movimento do último quarteto de Beethoven” (KUNDERA, 2017, p. 40) e que significa: “tem que ser assim!” (KUNDERA, 2017, p. 40). Este “tem que ser assim”, para Tomas, denota a necessidade essencial de certos fatos científicos. No caso do cérebro humano, em que tanto estuda, compreende que o “eu” tem que ser assim: um além (uma metafísica). Uma essência não capitada, ainda, pela ciência.

A narrativa do romance *A Insustentável Leveza do Ser* apresenta o aspecto musical de Beethoven do *es muß sein* com a memória poética dos acasos vividos por Tomas com Tereza. A composição dos encontros e reencontros entre eles faz por construir na memória dos dois uma interpretação romântica desses acasos. O narrador kunderiano ironiza o aspecto *kitsch* presente na memória de seus egos experimentais. A memória poética, de Tomas e Tereza, simboliza a *beleza-kitsch* dos encontros fortuitos. O novo casal, imbuído na paixão romântica, acredita que os acasos são ordem do *es muß sein*, ou seja, os seis acasos vividos entre Tomas e Tereza compõem uma interpretação de beleza significando a predestinação de um para o outro pelo eterno retorno dos encontros.

7.5.1 Memória Poética: Interpretação *Kitsch* dos Acasos

Durante os dez anos que vivera como *Don Juan* libertino, Tomas não criava interpretações poéticas para as lembranças sexuais que vivia com as suas amigas eróticas. “Das aventuras amorosas, sua memória só registrava o estreito e íngreme caminho da conquista sexual: a primeira agressão verbal, a primeira carícia” (KUNDERA, 2017, p. 222). Todo o resto Tomas eliminara da sua memória. “Esquecia-se até do lugar onde encontrara esta ou aquela mulher pela primeira vez, já que isso precedia a conquista sexual propriamente dita” (KUNDERA, 2017, p. 222). Nesta época, Tomas não se apegava às mulheres com quem transava. Não tinha nenhum sentimento de amor por elas, apenas de amizade e nada mais. Certa vez, ele soube dos momentos belos que vivera com uma moça, mas ele não recordava com o mesmo tom simbólico que sua parceira lhe contava.

Eis o que lhe aconteceu mais ou menos na mesma época. Tivera vários encontros com uma jovem no apartamento que um velho amigo lhe emprestava todos os dias até meia-noite. Depois de um ou dois meses, ela lhe lembrou um dos encontros passados: disse que tinham feito amor sobre o tapete, diante da janela, enquanto do lado de fora relâmpagos faiscavam e trovoadas explodiam. **Fizeram amor durante toda a tempestade, disse ela, num momento de inesquecível beleza** (KUNDERA, 2017, p. 222, grifos nossos).

Tomas se espantava ao ouvir a história da jovem amiga. Para ele, não houve beleza, mas apenas prazer físico. “Lembrava-se de que haviam feito amor sobre o tapete (...) mas esquecera completamente a tempestade!” (KUNDERA, 2017, p. 222). Era estranho para Tomas todo o discurso poético de sua amiga. “A jovem falava da tempestade com o rosto banhado por um sorriso sonhador” (KUNDERA, 2017, p. 223). Aquele dia de chuva, transando com Tomas no tapete, foi um momento idílico de paixão para ela. Tomas sabia que ela não procura somente o prazer com ele, pois ela disse para ele: “procuro a felicidade, o prazer sem a felicidade não é prazer” (KUNDERA, 2017, p. 224). É esta felicidade que tornava suas lembranças sexuais com Tomas numa atmosfera idílica de amor-romântico, mas Tomas não compartilhava do mesmo êxtase *kitsch* de sua companheira. “A reação dicotômica da memória dos dois diante da tempestade exprimia toda a diferença que pode haver entre o amor e o não-amor (KUNDERA, 2017, p. 223). Era a paixão da jovem que despertava a memória poética de estar vivendo experiências

de beleza idílica com Tomas, mas “não havia lugar para ela na memória poética de Tomas. Só havia lugar para ela no tapete” (KUNDERA, 2017, p. 224). A crença da vivência poética entre eles alimentava conteúdos belos na memória da ingênua garota. Ela estava falseando, sem perceber, um significado irreal da relação.

Ao passo que para Tomas essa memória *kitsch* de uma beleza amorosa idílica com a jovem amante era inexistente em sua vida. “Não era ele que se comportava mal em relação a ela, mas sua memória que, independente da vontade, a excluía de sua esfera de amor” (KUNDERA, 2017, p. 223). O narrador conta-nos que a memória poética é um ato involuntário nas pessoas, de modo que Tomas não é culpado por desconhecer a fabulosa magia que sua amiga erótica lhe narrava sobre os dois. Ele também não era do tipo *Don Juan* que reificava as mulheres e que “tenha visto nela, como se diz, somente um objeto sexual: ao contrário, gostava dela como amiga, apreciava seu caráter e inteligência, estava sempre pronto a ajudá-la quando precisava” (KUNDERA, 2017, p. 223). Tomas estava leve do desapego romântico. Seu ser, existencialmente libertino, vivenciava a sustentável leveza idílica. Seu idílio, naquele momento e em todos os dez anos *don juanescos*, era diferente daquela garota apaixonadamente feliz pelas maravilhas lembranças afetivas amorosas. O idílio de Tomas era a da negação da paixão, de não ser passivo e vulnerável à violência do amor-romântico.

Entretanto, ironicamente o destino do narrador kunderiano experimenta seu ego libertino para uma nova trama existencialmente possível: a da paixão. “Desde que Tomas conhecera Tereza, nenhuma outra mulher tinha o direito de deixar a marca, por efêmera que fosse, nessa zona de seu cérebro” (KUNDERA, 2017, p. 223). Tereza tornara-se nas recordações de Tomas uma obsessão viciante, que fizera por excluir toda a leveza conjugal de estar com as amantes.

Tereza ocupava como déspota sua memória poética e dela varrera todos os traços das outras mulheres. Não era justo porque, por exemplo, a moça com quem fizera amor no tapete durante a tempestade não era menos digna de poesia do que Tereza (KUNDERA, 2017, p. 223, grifos nossos).

Sem Tereza saber, Tomas estava entregue totalmente a ela. O amor-romântico fizera por excluir toda força cirúrgica em que observava as mulheres no momento do coito. A entrada de Tereza em sua vida fizera por matar a leveza de *Don Juan* que habitava nele. Sua nova amante se tornara Isolda ou Julieta e ele um Tristão ou Romeu para ela.

Não queria desvendar nada em Tereza. Já a havia encontrado desvelada. Fizera amor com ela sem ter tempo para apanhar o bisturi imaginário com que abria o corpo prostrado do mundo. **Sem perder tempo tentando imaginar como ela seria durante o amor, já se apaixonara** (KUNDERA, 2017, p. 224, grifos nossos).

Tereza fizera por despir a necessidade de Tomas analisar, imaginar e formular sobre o eu dela. “A aventura de Tomas com Tereza tinha começado exatamente onde terminavam suas aventuras com as outras mulheres” (KUNDERA, 2017, p. 224). A paixão dele por ela fizera acessar de imediato o ser que ela se revelava para ele. Ser este da Tereza irreal, logo construção *kitsch* da memória poética de Tomas:

[...] um caso difícil de meningite aparecera *por acaso* no hospital da cidade onde morava Tereza, e o chefe do departamento onde Tomas trabalhava havia sido chamado com urgência para uma consulta. Mas, *por acaso*, o chefe do serviço estava com ciática, impossibilitado de se mexer, e mandou Tomas em seu lugar a esse hospital de província. Havia cinco hotéis na cidade, mas Tomas hospedou-se *por acaso* no hotel em que Tereza trabalhava. *Por acaso*, tinha um momento disponível antes da partida do trem, e foi sentar-se no restaurante. Tereza *por acaso* estava trabalhando, e *por acaso* servia a mesa de Tomas. Foram necessários seis acasos para impelir Tomas até Tereza, como se, por conta própria, nada o tivesse conduzido até ela (KUNDERA, 2017, p. 44).

Toda a paixão de Tomas por Tereza se dera por seis acasos. Às pressas, foi à cidadezinha do interior da Tchecoslováquia para um procedimento médico. Ele hospedava-se no hotel em que Tereza trabalha. Antes de ir embora resolve ir ao restaurante do hotel. Por acaso foi atendido por ela como marco do destino. Toda a descrição dos seis acasos é uma interpretação *kitsch* acerca da aleatoriedade das experiências existenciais. O narrador ironiza e brinca com o seu ego experimental. Kunderianamente falando, *kitsch* não é um luxo em que seus egos experimentais possam negar, pois no romance kunderiano, o idílio enquanto estética *kitsch* é um fato ontológico de seus personagens. Isto significa que Tomas vive em seu ser a inevitabilidade experiência de dar interpretação bela e harmoniosa ao que é na verdade fortuito e caótico. É esta condição *kitsch* de interpretação dos acasos como harmonia bela que fará seus personagens vivenciarem a ilusão do amor-romântico. Conforme as pistas dadas pelo narrador de *A Insustentável Leveza do Ser*, Tomas com Tereza não é ativamente sedutor e sim passivamente seduzido

pela sua própria imaginação *kitsch* ao ter interpretado os acasos com Tereza como eterno retorno do *es muß sein*.

Parece que existe no cérebro uma zona específica, que poderíamos chamar memória poética, que registra o que nos encantou, o que nos comoveu, o que dá beleza à nossa vida. Desde que Tomas conheceu Tereza, nenhuma outra mulher tinha o direito de deixar a marca, por efêmera que fosse, nessa zona de seu cérebro (KUNDERA, 2017, p. 223).

A narrativa ironiza o personagem cirurgião de cérebros. Tomas que passara mais de uma década estudando e operando o cérebro de seus pacientes, ele que tanto ansiava por encontrar o ser imaterial e metafísico que pudesse explicar a constituição do ego e individualidade das pessoas, sofreu de autoengano pela armadilha cerebral que cria a estetização *kitsch* do mundo. É esta zona específica cerebral e desconhecida pelo próprio protagonista médico que será responsável a criação do sentimentalismo dele para com a sua nova Isolda.

Nossa vida cotidiana é bombardeada de acasos, mais exatamente encontros fortuitos entre as pessoas e os acontecimentos aquilo que chamamos de coincidências. Existe coincidência quando dois acontecimentos inesperados acontecem ao mesmo tempo, quando eles se encontram (KUNDERA, 2017, p. 59).

A palavra acaso é derivada do verbo latino *ad-cado* e que significa *cair* ou *caído em*. Podemos exemplificar como a caída dos dados, dando a ideia de que a caída deles é simplesmente um acontecimento que não tem relação com qualquer causa. E este é o sentido etimológico que se dá para a palavra acaso. Desse modo, o acaso é descrito pelo narrador do romance kunderiano como sinônimo de coincidência.

A narrativa de *A Insustentável Leveza do Ser* apresenta que houve uma fusão de sonho com o real na memória de Tereza e de Tomas. Para ambos, a memória do eterno retorno do acaso foi bela. Tanto Tomas, como Tereza são guiados pelo sentido da beleza que transpõe o acontecimento fortuito em uma experiência poeticamente *kitsch* e “inconscientemente compõe sua vida segundo as leis da beleza” (KUNDERA, 2017, p. 60).

Vimos que há seis acasos que fazem por compor esteticamente a beleza da memória poética que Tomas tem por Tereza. Ela percebe, por sua vez, sentir de forma *kitsch* a coincidência de estar tocando uma música de Beethoven no instante em que Tomas está pela primeira vez no restaurante em que ela trabalha.

Tomas aparece no restaurante no momento em que o rádio toca Beethoven. Na sua imensa maioria, essas coincidências passam completamente despercebidas. Se o açougueiro da esquina tivesse vindo sentar à mesa do restaurante em vez de Tomas, Tereza não teria notado que o rádio tocava Beethoven. (Se bem que o encontro de Beethoven com um açougueiro seja também uma curiosa coincidência.) Mas o amor nascente aguçou nela a percepção da beleza, e ela já mais esquecerá essa música. Toda vez que a ouvir, tudo que acontecer em torno dela, nesse momento, ficará impregnado com seu brilho (KUNDERA, 2017, p. 59).

A admiração platônica de Tereza ao admirar o desconhecido cliente com livro em mãos no momento em que toca sua música preferida a faz tornar belo o efêmero instante. A memória poética é capaz de retornar eternamente os momentos estetizados com beleza, fazendo por dar força sentimental ao passado aparentemente fortuito em realidade extremamente significativa. A memória *kitsch* de Tereza se ampara em quatro elementos belos que teve com Tomas.

O primeiro, que já vimos em *1.4.3 Idílio do Amor*, é o livro aberto sob a mesa que Tomas lia no restaurante. O segundo é a música de Beethoven tocando no momento em que Tereza o atendia. O terceiro era o fato dele estar hospedado no quarto seis e ela sair às seis do trabalho:

Pedi a conta. Fechou o livro (sinal de identificação de uma irmandade secreta) e ela teve vontade de saber o que ele estava lendo.

“Você pode incluir isso na minha conta do hotel?”, perguntou ele.

“Claro. Qual é o número de seu quarto?”

Ele lhe mostrou uma chave presa numa placa de madeira em que havia um número seis escrito em vermelho.

“Que engraçado, você está no seis.”

“O que existe de engraçado nisso?”, perguntou ele.

Ela se lembrou de que no tempo em que morava em Praga na casa dos pais, antes do divórcio deles, o número do apartamento em que moravam era seis. Mas respondeu outra coisa (e não podemos deixar de admirar sua astúcia):

“Você está no quarto seis e eu termino meu trabalho às seis horas.”

E eu pego o trem às sete horas disse o desconhecido.

Tereza não sabia mais o que dizer, entregou-lhe a nota para que assinasse e levou-a para a recepção. Quando terminou o trabalho ele já

havia saído da mesa. Teria compreendido seu discreto recado? Saindo do restaurante, sentia-se nervosa (KUNDERA, 2017, p. 58).

A narrativa brinca com o número “seis”. *O serio ludere* kunderiano torna verossímil a coincidência narrativa de Tomas ter tido seis acasos e de Tereza ter, com este, mesmo número outro tipo de entendimento poético acerca da relação inicial de ambos. Para a satisfação dela, ao sair do trabalho, flagra Tomas sentado no banco em que ela costuma ficar para ler seus romances literários. Ali, ela se senta com ele e dá início a uma nova história romântica de amor.

Foi essa força dos acasos (o livro, Beethoven, o número seis, o banco amarelo da praça) mais do que esse cartão de visitas que ele lhe entregou no último momento que deu a Tereza a coragem de sair de casa e mudar de vida. Talvez tenham sido esses pequenos acasos (por sinal bem modestos e banais, dignos dessa pequena cidade insignificante) que acionaram seu amor, e que se transformaram na fonte de energia onde ela se abasteceu até o fim (KUNDERA, 2017, p. 59).

Tereza teve coragem de sair de casa devido à crença de ter encontrado seu idílio no amor-romântico, através da imaginação, interpretativamente *kitsch*, que construíra a confiança em Tomas. Sentia-se segura nele, como um cristão em Jesus. O narrador do romance deixa claro que a beleza é condição inevitável para a literatura. “O romance não pode, portanto, ser censurado por seu fascínio pelos encontros misteriosos dos acasos” (KUNDERA, 2017, p. 60). *O serio ludere* joga com o eterno retorno da beleza para tecer e interligar os acontecimentos entre os egos experimentais. A repetição poética, dos mesmos acontecimentos, é abordada em *A Insustentável Leveza do Ser* por diferentes perspectivas. Neste eterno retorno, ocorre a beleza polifônica da narrativa kunderiana. Destarte, o narrador ironiza os leitores que ignoram a força da memória poética. “Podemos, com razão, censurar o homem por ser cego a esses acasos na vida quotidiana, privando assim a vida da sua dimensão de beleza” (KUNDERA, 2017, p. 60). A vida sem *kitsch* é como a memória sem poética.

7.5.2 Insustentável Idílio: *peso de ser Romântico*⁵⁸

Pelo acaso, Tomas ficara apaixonado pela Tereza. “Ele sentiu então um inexplicável amor por essa moça que mal conhecia” (KUNDERA, 2017, p. 12). Sua nova amante tornara, para ele, a insustentável vida de *Don Juan* que levava até então. Ao mesmo tempo “não via nenhuma necessidade de mudar seu modo de vida. Assim, não queria que se soubesse que ela dormia em sua casa. O sono compartilhado era o corpo de delito do amor” (KUNDERA, 2017, p. 19-20). Tomas queria evitar conflito com as suas amigas eróticas que poderiam se sentir desdenhadas com a sua nova namorada.

Entretanto, o leitor pode se perguntar a razão dele não deixar a vida de *Don Juan* e assumir de vez o amor-romântico com a Tereza. O próprio narrador do romance responde: “Não podia ele pôr fim a suas amizades eróticas? Isso o teria destruído. Não tinha força para controlar seu apetite por outras mulheres” (KUNDERA, 2017, p. 28). Tomas entendia que amor e sexo eram duas atividades distintas. “O amor e a sexualidade nada tinham em comum” (KUNDERA, 2017, p. 164) e que poderia conciliar tranquilamente ambos os prazeres.

Tomas pensava: deitar com uma mulher e dormir com ela, eis duas paixões não somente diferentes mas quase contraditórias. O amor não se manifesta pelo desejo de fazer amor (esse desejo se aplica a uma série inumerável de mulheres), mas pelo desejo do sono compartilhado (este desejo diz respeito a uma só mulher) (KUNDERA, 2017, p. 21-22).

Na citação acima, temos a diferença arquetípica entre *Don Juan* e Tristão. No primeiro, está o desejo de estar com várias mulheres sexualmente, evitando contato de intimidade do sono compartilhado na mesma alcova, ao passo que, no segundo elemento mítico, temos o desejo de apenas estar dormindo junto com a pessoa amada.

Tomas estava incerto se deveria ou não tratar a Tereza como Tristão cuidou de sua Isolda. Seu conflito sucede devido à memória poética de sua primeira noite junto com ela em Praga: “Ela respirava profundamente enquanto dormia, segurava sua mão (com força: ele não conseguia se desvencilhar da pressão) e a pesadíssima mala estava ao lado da cama” (KUNDERA, 2017, p. 17). Tomas foi pego pelo amor-romântico assim como

⁵⁸ O conceito “romântico” não será desdobrado enquanto movimento estético ou filosófico, tampouco enquanto adjetivação.

Tereza lhe pegou sua mão. Era algo difícil para ele se desvencilhar desta amarra amorosa que tivera com sua nova amiga. Sua única vontade era de cuidar dela e fazê-la se sentir.

Neste primeiro encontro em Praga, Tereza havia aparecido na casa de Tomas “por acaso” e tiveram uma noite de coito. Todavia, ela estava gripada e com isso Tomas cuidara dela em sua casa por quinze dias. Após a recuperação, ela retorna para a sua cidadezinha natal. Desse modo, o *Don Juan* do romance fica a se perguntar como Tristão: estava angustiado e questionava para si mesmo: “Devo ou não propor que ela venha se instalar em Praga? Essa responsabilidade o assusta. Se convidá-la agora, ela virá oferecer-lhe toda a sua vida” (KUNDERA, 2017, p. 13). Para que pudesse ver Tereza com frequência, sublocou um quarto para ela em Praga. Paralelo a isto, recebia as demais amigas eróticas em seu apartamento, mas esta dinâmica foi ficando insustentável para o *Don Juan* que já havia se transformado em Tristão. Portanto, ele: “entrou com ela no carro, estacionou diante do prédio, foi à estação, retirou a mala do depósito (era grande e infinitamente pesada) e levou-a junto com Tereza para sua casa” (KUNDERA, 2017, p. 16). A mala pesada de Tereza é mencionada no romance três vezes e significa o peso que acarretou na vida de Tomas ao ter escolhido ela como companheira, mas ter levado sua Isolda para casa não fez por deletar de vez sua vida de *Don Juan*: “Ainda era em casa de Sabina que se sentia melhor, pois sabia que era discreta, e que não precisava ter medo de ser descoberto. No ateliê, como que pairava a lembrança de sua vida passada, sua vida idílica de solteiro” (KUNDERA, 2017, p. 29, grifos nossos).

O insustentável idílio existencial de Tomas estava no fato de ter se transformado no Tristão. Mesmo vivenciando o eterno retorno de ser *Don Juan*, não fazia por lhe trazer por completo a leveza. Encontrar com Sabina era retornar ao idílio do passado, mas Tereza descobriu as infidelidades de seu homem, tal como sua mãe descobrira do padrasto dela. Destarte, “não se passava praticamente um dia sem que ela descobrisse alguma coisa nova sobre seus amores clandestinos” (KUNDERA, 2017, p. 23) e Tomas, para se proteger, mentia.

No começo negava tudo. Quando as provas eram muito evidentes, tentava demonstrar que não havia nenhuma contradição entre sua vida polígama e o amor que lhe tinha. Não era coerente: ora negava suas infidelidades, ora as justificava (KUNDERA, 2017, p. 23).

A incoerência de Tomas dava-se pelo fato de ter na memória a nostalgia da vida idílica que teve quando solteiro. Era sua dificuldade de romper com o seu ciclo fechado do eterno retorno conquistador: o círculo do idílio *don juanesco*.

Mas seria possível ainda falar de alegria? Assim que ele saía para encontrar uma de suas amantes, perdia o interesse e jurava a si próprio que seria a última vez. Tinha a imagem de Tereza diante dos olhos e precisava embriagar-se depressa para não pensar mais nela. Desde que a conheceu não podia mais dormir com outras mulheres sem a ajuda do álcool! Mas **o hálito impregnado de álcool era justamente o sinal pelo qual Tereza descobria ainda mais facilmente suas infidelidades** (KUNDERA, 2017, p. 29, grifos nossos).

O elemento da bebida alcoólica aparece como recurso estético *kitsch*. Para negar a si mesmo a memória poética da Tereza em sua mente, Tomas se embriagava. Bêbado, ele fazia por denunciar a si mesmo que era infiel com a amada. O álcool, ironizado pelo narrador, demonstra a contradição. O mesmo elemento que serve para o estímulo das traições e desvio de atenção que se tem compromisso monogâmico, este ocultamento para fins *don juanescos* era desvelado pela atenção aguda de Tereza. “Embora se amassem, criaram um inferno mútuo” (KUNDERA, 2017, p. 84). Ambos viviam num eterno conflito de idílios incompatíveis, pois Tereza via no amor e sexo a mesma fusão e Tomas argumentava não haver relação alguma.

Entretanto, ele próprio fica em conflito ao imaginar Tereza com outro homem. Certa vez, Tereza se reunira com os novos amigos numa danceteria em Praga. Estava comemorando seu novo emprego na capital. Tornara-se fotógrafa numa revista da cidade.

Como ele não gostava de dançar, um de seus jovens colegas de hospital se ocupou de Tereza. Eles deslizavam magnificamente sobre a pista, e **Tereza parecia mais bela do que nunca**. Ele estava estupefato de ver com que precisão e docilidade ela se adiantava uma fração de segundo à vontade de seu parceiro. Essa dança parecia proclamar que sua dedicação, esse ardente desejo de satisfazer o que lia nos olhos de Tomas, não estava necessariamente ligado à pessoa de Tomas, mas que estava pronta a responder ao apelo de qualquer que fosse o homem que encontrasse em seu lugar. **Não havia nada mais fácil do que imaginar Tereza e esse jovem colega como amantes. Era essa facilidade que o magoava. O corpo de Tereza era perfeitamente imaginável num abraço amoroso com qualquer corpo de homem, e essa ideia o deixava de mau humor. Tarde da noite, quando voltaram, ele revelou-lhe que estava com ciúmes. Esse ciúme absurdo, nascido de uma possibilidade toda teórica, era a prova de que ele considerava**

a fidelidade dela um princípio inatingível (KUNDERA, 2017, p. 24, grifos nossos).

Tomas não confia por completo na Tereza. Imagina que a qualquer momento ela poderia ficar com outro homem devido à força de vontade de querer ser feliz no amor. O êxtase de Tereza na dança nos lembra o romance *A Lentidão*, em que aparece uma digressão do narrador sobre o ato da dança:

[...] a dança é uma arte! É nessa obsessão de ver em sua própria vida a matéria de uma obra de arte que se encontra a verdadeira essência do dançarino; ele não prega a moral, ele dança a moral! Quer emocionar e deslumbrar o mundo com a beleza de sua vida! (KUNDERA, 2011, p. 20)

A dança é um elemento estético que o narrador kunderiano buscou de Nietzsche. Na obra *Assim Falou Zaratustra* temos a afirmação da dança como leveza da vida. “Que tudo pesado se torne leve, todo corpo, dançarino, e todo espírito, pássaro” (NIETZSCHE, 2017, p. 221). Nietzsche propõe a transvaloração dos valores morais e propõe a estética como afirmação da vida. O dançarino kunderiano apresenta a consolidação desta leveza de uma vida imoral. É esta imoralidade possível e sem peso na consciência que Tomas desconfia da Tereza ao pensar na provável traição dela. O narrador kunderiano, em *A Lentidão*, dá pistas do egocentrismo de Tereza devido à afirmação de que o dançarino precisa “fazer seu ego brilhar” (KUNDERA, 2011, p. 18). Sendo assim, é nietzschiana a perspectiva do amor entre Tereza e Tomas como forças potencialmente egoísticas. Um enxerga no outro a condição de se fazer feliz.

Porém, é “passado dois anos desde que descobrira as infidelidades de Tomas e isso só fazia piorar a situação. Não havia solução” (KUNDERA, 2017, p. 28). O *Don Juan* tenta se redimir numa sedução romântica de Tristão e propõe casamento a ela. “Para diminuir seu sofrimento, casou-se com ela (puderam finalmente cancelar o contrato de sublocação, ela não morava mais no quarto há muito tempo) e deu-lhe de presente um cachorrinho” (KUNDERA, 2017, p. 31).

A nova cadela apareceu como filha do matrimônio do recém casamento entre Tristão e Isolda. Motivado pela memória poética, Tomas propõe que o nome do “cachorro se chamasse Tolstói” (KUNDERA, 2017, p. 32), tendo em vista o primeiro dia dela em Praga com o livro *Anna Karenina*. Ela discorda, já que se trata de uma fêmea e não seria

condizente colocar nome masculino nela. Por fim, concluíram que a chamaria de Kariênin.

A narrativa mostra ironicamente a estética *kitsch* dos protagonistas terem necessidade de colocar nome em seu bicho de estimação. Ambos queriam dar um nome que representasse a lembrança entre eles.

Posteriormente, o casal, com a nova cria, muda-se para Zurique. “Em agosto de 1968, o diretor de uma clínica em Zurique que Tomas conheceu durante um congresso internacional telefonava-lhe de lá todos os dias. Temia por Tomas e oferecia-lhe um emprego” (KUNDERA, 2017, p. 32). Devido à invasão da URSS na Tchecoslováquia, muitos tchecos descontentes do regime stalinista escolheram emigrar do país natal. Sabina, amiga erótica de Tomas, está em Genebra neste mesmo período.

Na Suíça, ele consegue encontrar com a amiga erótica no hotel. Idilicamente ele sente a “felicidade, que carregava seu modo de viver como um caramujo carrega sua casa. Tereza e Sabina representavam os dois polos de sua vida, polos distantes, inconciliáveis, mas ambos belos” (KUNDERA, 2017, p. 36). Tomas sentia a leveza do casamento entre *Don Juan* e Tristão. Mas em casa sente o peso do amor-romântico:

Tereza lhe anunciava que tinha voltado a Praga. Tinha ido embora porque não sentia forças para viver no estrangeiro. Sabia que ali deveria ser um apoio para Tomas, e sabia também que era incapaz disso. Acreditara ingenuamente que a vida no estrangeiro iria transformá-la. Havia imaginado que depois do que vivera durante os dias da invasão não seria mais mesquinha, que se tornaria adulta, sensata, corajosa, mas se superestimara. **Ela era um peso para ele**, e isso era justamente o que não queria ser. Queria evitar as consequências antes que fosse tarde demais. E pedia desculpas por levar Kariênin (KUNDERA, 2017, p. 36).

Tomas sente o peso da angústia em sua existência, mas cabe a pergunta: como se instaura a angústia em Tomas? O nada angustia o indivíduo frente às escolhas possíveis de serem realizadas. Entretanto, surge a seguinte questão: qual a origem do nada? Quando é que o ser humano estabelece num primeiro momento a sua relação com o nada? Estas questões foram abordadas filosoficamente pelo Martin Heidegger em *Ser e Tempo*:

Que a angústia revela o nada é confirmado imediatamente pelo próprio homem quando a angústia se afastou. Na posse da claridade do olhar, a lembrança recente nos leva a dizer: Diante de que e por que nós nos angustiávamos era “propriamente” – nada. Efetivamente: o nada mesmo – enquanto tal – estava aí (HEIDEGGER, 1973, p. 238).

Em *O Ser e o Nada*, Sartre desenvolve uma fenomenologia das diferentes condutas humanas, e retoma o tema da angústia, elaborado pelo Heidegger e Kierkegaard, como condição ontológica diante do indeterminismo da vida. Isto quer dizer que a existência humana não tem um destino pré-determinado. O ser humano vive a angústia de ter que escolher o próprio projeto de vida. Neste sentido existencial é que o ego experimental Tomas está imerso. “Um dia, Tereza chegou a sua casa sem ser convidada. Um dia, partiu da mesma maneira. Chegara com uma pesa da mala. Com uma pesada mala partira de volta” (KUNDERA, 2017, p. 37). Sua dúvida é se vai atrás dela ou não.

Tomas é consciente de sua liberdade de escolha. “Eu não tenho *missão*. E é um alívio imenso perceber que somos livres, que não temos *missão*” (KUNDERA, 2017, p. 334). A liberdade é a condição primordial da ação e não há nada que imponha ou determine as escolhas de Tomas. Cabe a ele decidir sozinho o que fazer: ficar solteiro e se deleitar com a vida leve de *Don Juan* ou retornar para a Praga invadida pela URSS em busca de sua amada.

Vivera acorrentado a Tereza durante sete anos ela havia seguido com o olhar todos os seus passos. Era como carregar bolas de ferro amarradas nos calcanhares. No momento, subitamente, seu passo **estava mais leve**. Quase voava (KUNDERA, 2017, p. 38, grifos nossos).

Tomas sente-se mais leve com a despedida de Tereza em sua vida. São sete anos de peso e que numa graça do nada foi rompido toda a força dela em sua vida. Com a liberdade de não ser mais controlado pela sua Isolda, Tristão se sente mais leve com o próprio ser. “O amor entre ele e Tereza era belo, mas doloroso” (KUNDERA, 2017, p. 37), pois brigavam muito e ele tinha sempre que esconder, mentir de suas traições para com ela. A beleza que ficara era da memória poética da relação entre ambos. Os desgastes da relação que tanto lhe pesava existencialmente haviam desaparecido com a ausência dela em sua vida.

Entretanto, era essa mesma beleza da memória poética que impedia o Tristão solteiro retomar levemente a vida de *Don Juan* libertino. “Sabia que, no momento em que se encontrasse com outra mulher, a lembrança de Tereza lhe causaria uma dor insuportável” (KUNDERA, 2017, p. 38). O peso instaurou-se na existência de Tomas. Com Tereza, era insustentável a leveza de ser *Don Juan* devido aos controles dela sobre a liberdade dele. E sendo solteiro, via-se na impossibilidade de ser sedutor devido à prisão de sua mente em recordar romanticamente de Tereza e compará-la com as futuras

mulheres. O *kitsch* da memória poética é o peso que impede o ser de Tomas viver levemente. Tomas questiona: “Tem de ser assim?” (KUNDERA, 2017, p. 40), fazendo menção ao *es muß sein* da música de Beethoven.

Acreditamos todos que é impensável que o amor de nossa vida possa ser uma coisa leve, uma coisa imponderável; achamos que nosso amor é o que devia ser; que sem ele nossa vida não seria nossa vida. Convencemo-nos de que Beethoven em pessoa, triste e de cabelos revoltos, toca seu *Es muss sein!* Para nosso grande amor (KUNDERA, 2017, p. 43).

Tem de ser assim! Decide Tomas retornar para Tereza, para Praga. Assim como a URSS invadira a Tchecoslováquia, do mesmo modo é que Tereza invadira a vida de Tomas. Ambas invasões com força estética da promessa do idílio *kitsch*.

Mais tarde, eles se mudam para uma região idilicamente camponesa com sua Isolda. Estão felizes pela fraternidade *kitsch* que há entre os dois e com os demais camponeses da região. Porém, pelo peso da morte tiveram um fim violento. “Tomas e sua mulher haviam morrido esmagados sob um caminhão” (KUNDERA, 2017, p. 291). Sabina recebe uma carta do filho de Tomas e fica sabendo da tragédia do casal:

Revia Tomas como se fosse um de seus quadros: **no primeiro plano Don Juan como se fosse um cenário falso pintado** por um pintor primitivo; **através de uma fenda do cenário percebia-se Tristão. Ele morrera como Tristão, não como Don Juan** (KUNDERA, 2017, p. 137, grifos nossos).

É pela interpretação estética de Sabina que podemos constatar que em todo momento o *don juanismo* de Tomas não passava de um *kitsch*. Uma aparência que tentava esconder o ser romântico que sempre foi. O amor-romântico caíra em seu ser como o caminhão esmagara a sua existência.

7.6 Franz: Idílio de Ser Romântico

No momento em que lera carta de Simon comunicando sobre a morte de Tomas, Sabina já se encontrava de luto devido ao falecimento de seus pais. De repente, ela sentira vontade de ver o seu antigo amante: Franz.

Diferentemente de Tomas, Franz era do tipo *Don Juan* Romântico. Não era um sedutor em busca da singularidade inimaginável das mulheres. Prática esta dos “*Don Juans*” Libertinos. Franz costumava idealizar as mulheres com quem ficava. Ele conhecera Sabina em Genebra. Ele é professor universitário na cidade. Vive com Marie-Claude há mais de vinte anos e com ela tem uma filha adolescente: Marie-Anne.

A presença de Franz acontece a partir da *TERCEIRA PARTE: As palavras incompreendidas* e inicia a narrativa com uma descrição esteticamente idílica:

Genebra é uma cidade de repuxos e fontes. Lá, ainda se veem nos jardins públicos quiosques onde antigamente bandas tocavam. **Até a universidade fica num parque.** Franz acabara de terminar as aulas da manhã. Quando saiu para a rua, os esguichos automáticos jorravam água pulverizada que caía em minúsculas gotas sobre o gramado. **Estava de excelente humor. Dirigia-se à casa de sua amante,** que morava a algumas ruas dali (KUNDERA, 2017, p. 89, grifos nossos).

O narrador kunderiano apresenta a arquitetura idílica em que está situado o protagonista Franz. O personagem trabalha num paraíso (universidade fica num parque) e vai até a casa de sua Eva, mas, no ateliê, de sua amante não há pecados de infidelidade à esposa. “Ia muitas vezes visitá-la, mas sempre como amigo atento, nunca como amante. Se fizessem amor em seu ateliê de Genebra, estaria passando de uma mulher para outra, da esposa à amante e inversamente, num só dia” (KUNDERA, 2017, p. 89). Franz preferia realizar os encontros sexuais fora de Genebra. Ele a convida para irem à Itália.

“Dentro de dez dias, se você quiser vamos a Palermo” disse ele.
 “Prefiro Genebra”.
 De pé, em frente ao cavalete, ela examinava um quadro inacabado.
 Franz tentou brincar:
 “Como pode viver sem conhecer Palermo?”
 “Conheço Palermo”, disse ela.
 “O quê?” perguntou num tom quase de ciúmes.
 “Uma amiga mandou-me um cartão-postal de lá. Está preso com durex no banheiro.” Você não notou? (KUNDERA, 2017, p. 90).

Sabina ironiza Franz ao dizer que conhece Palermo devido ao cartão-postal da cidade que recebera de uma amiga. Há dois significados *kitsch* nesta passagem. Primeiro, é a foto da cidade como cópia da realidade e, a segunda simbologia está no fato dela ter deixado de enfeite o cartão em seu banheiro, espaço este da merda e das demais sujeiras do corpo humano.

Franz, assim como Tereza, sofrera de abandono na infância. A diferença é que no caso da Tereza é a mãe que abandonara, e na vida de Tomas, o pai.

Tinha mais ou menos doze anos quando um dia se viu só, tendo sido abandonada subitamente pelo pai de Franz. Franz suspeitava que alguma coisa de grave havia acontecido, mas sua mãe simulava o drama com palavras neutras e medidas para não o traumatizar (KUNDERA, 2017, p. 99).

O impacto da vida mãe em Tomas tornara-se poético, de modo que ela se tornara referência feminina de idealização amorosa. O cuidado materno foi a sua primeira *kitschização* do amor-romântico. “Para Franz a esposa era a representação simbólica da mãe. Sua mãe e a ideia platônica da mulher eram uma só e mesma coisa” (KUNDERA, 2017, p. 89). Marie-Claude era a imagem da mãe de Franz. “Durante uns vinte anos, sua mulher fora para ele a encarnação de sua mãe, um ser frágil que era preciso proteger; essa ideia estava tão profundamente enraizada nele” (KUNDERA, 2017, p. 129) que era impossível descolar a imagem da esposa com a da mãe.

A partir desta percepção estética *kitsch* de Tomas de “confundir” sua esposa com a imagem da mãe é que fizera dele um sujeito muito respeitoso para com a mulher. Por isso evitava trair em Genebra. Ele preferia ocultar as infidelidades por meio de mentiras, dizendo que estava viajando para congressos acadêmicos. Ao mesmo tempo, ele queria ocultar para si mesmo o conflito que poderia gerar para Marie-Claude, tendo em vista o seu compromisso de nunca a abandonar.

Há uns vinte anos (na ocasião já se conheciam há alguns meses), ela havia ameaçado suicidar-se se ele a abandonasse. Franz ficou encantado com essa ameaça. Não que gostasse tanto de Marie-Claude, mas o amor que ela lhe dedicava parecia-lhe sublime. Achava-se indigno de um amor tão grande e pensava que devia inclinar-se profundamente diante dele (KUNDERA, 2017, p. 98-99).

A postura amorosa e respeitosa de Franz para com a esposa era mais por admiração do possível amor-romântico dela. Ele enxergava o medo dela de ser abandonada como declaração de total entrega a ele, e que o possível suicídio de Marie-Claude fosse a confirmação da importância da vida dele.

Entretanto, envolvido romanticamente por Sabina, ele se decide pelo divórcio. Desmente que não está viajando mais há trabalho. “Tenho uma amante há sete ou oito

meses. Não quero vê-la em Genebra. É por isso que viajo tanto. Achei melhor contar a você” (KUNDERA, 2017, p. 125). Contudo, surpreende-se com a frieza que Marie-Claude recebe a resposta. Em nenhum momento reagiu histericamente ou ameaçou se matar.

Franz idilicamente conta para Sabina que está livre para ficar com ela. Passam um momento juntos. “Franz cavalgava Sabina e traía sua mulher, Sabina cavalgava Franz e traía Franz” (KUNDERA, 2017, p. 129). A traição de Sabina foi omitir que iria deixá-lo:

Saindo da universidade, depois de suas aulas da tarde, foi diretamente à casa de Sabina. Contava pedir-lhe para passar a noite na casa dela. Tocou a campainha, ninguém abriu. Foi esperar no café em frente, os olhos colados na entrada do prédio (KUNDERA, 2017, p. 130).

Franz tem o seu idílio frustrado. Sabina não está mais em Genebra e em nenhum lugar da Suíça. Eles, que transaram “em quinze hotéis da Europa e num hotel da América” (KUNDERA, 2017, p. 140) estavam agora totalmente separados, mas Franz não se dá por vencido em sua sustentável leveza do ser.

Então, nesse momento, **compreendeu com espanto que não estava infeliz**. A presença física de Sabina contava muito menos do que pensava. **O que contava era o traço dourado, o traço mágico que ela havia imprimido em sua vida e que ninguém poderia tirar**. Antes de desaparecer no horizonte, teve tempo de entregar-lhe nas mãos a vassoura de Hércules com a qual ele varreria de sua vida tudo aquilo de que não gostava. **Essa felicidade súbita, esse bem-estar, essa alegria, que lhe proporcionavam a liberdade e a vida nova, tudo isso era um presente que ela lhe havia oferecido** (KUNDERA, 2017, p. 132, grifos nossos).

Franz intuiu que Sabina foi o idílio necessário para libertá-lo da mãe Marie-Claude. Sua amante apareceu em sua vida para mostrar a beleza da felicidade, de que é possível ser leve. “Ela lhe dera de presente a súbita liberdade do homem que vive só, enfeitara-o com a aura da sedução” (KUNDERA, 2017, p. 132), e a partir deste episódio ele começa a se envolver com uma de suas alunas. Vê, nela, uma filha “um amor paternal, que aliás jamais pudera satisfazer, uma vez que Marie-Anne não se comportava como uma filha, mas como uma outra Marie-Claude” (KUNDERA, 2017, p. 133). Franz divorciara da mãe acreditando ficar com o seu idílio amor e terminara por ficar com a própria filha. Esta é a construção sentimentalmente *kitsch* das relações de Franz. Marie-

Claude está para a mãe assim como a nova amante está para a Marie-Anne. O próprio narrador kunderiano nos dá pistas para esta estética *kitsch* do ego experimental Franz: “a meta que perseguimos é sempre velada. Uma moça que deseja um marido deseja uma coisa que lhe é totalmente desconhecida. Aquilo que dá sentido à nossa conduta sempre nos é totalmente desconhecido” (KUNDERA, 2017, p. 134). Franz desconhece essa confusão estética que motiva suas decisões, seja de ter confundido Marie-Claude com sua mãe ou da estudante com a imagem da filha.

Ao mesmo tempo Franz sentia como inexistente a história amorosa que tivera com Sabina. “Com medo de ser descoberto, nunca pedira a Sabina um quadro, ou um desenho, nem mesmo uma fotografia. Ela desaparecera de sua existência. Passara com ela o mais belo ano de sua vida, mas nenhuma prova tangível subsistira” (KUNDERA, 2017, p. 138). Nem sequer um cartão-postal Sabina lhe encaminhara. A beleza que vivera com ela existia somente em sua memória poética.

Quando publicava um artigo numa revista estrangeira, a estudante era a primeira a lê-lo e a discuti-lo com ele. Mas só conseguia pensar no que diria Sabina sobre o texto. Tudo o que faz é para Sabina, e como ela gostaria que fosse feito (KUNDERA, 2017, p. 138).

Ele traía sua namorada ao compará-la com Sabina. Uma infidelidade estética e sentimental. “Era uma infidelidade muito inocente, bem de acordo com Franz, que jamais poderia fazer algo que magoasse a estudante de óculos. Se alimentava um culto a Sabina, era mais como uma religião do que como amor” (KUNDERA, 2017, p. 138). Franz tinha ainda devoção pela Sabina. Sua ex-amante lhe fora uma experiência mística do idílio.

Na verdade, de acordo com a teologia dessa religião, fora Sabina que lhe enviara essa jovem amante. **Entre seu amor terreno e seu amor supraterrâneo reina portanto uma perfeita harmonia, e, se o amor sublime** (por razões teológicas) necessita de uma boa dose de inexplicável e de incompreensível (lembremo-nos do dicionário das palavras incompreendidas, dessa longa lista de mal-entendidos), seu amor terreno repousa sobre uma compreensão verdadeira (KUNDERA, 2017, p. 138, grifos nossos).

Franz realizara a conciliação entre o amor pela Sabina e o amor para com a estudante. Sabina representa para Franz o paraíso celeste e a aluna o amor terrestre. Entre o amor pelas duas reinava, dentro do coração de Franz, uma paz idílica.

CAPÍTULO VIII: A INSUSTENTÁVEL FELICIDADE HUMANA

No romance *A Festa da Insignificância* (2013), temos a ironia kunderiana retomando o tema do *kitsch* político. Na *SEGUNDA PARTE: O teatro das marionetes* temos a história de Kalinin contada por um dos personagens do enredo. Mikkail Ivanovich Kalinin (1875 – 1946) nasceu na Rússia e foi um dos fundadores da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Nos anos vinte do século passado, Kalinin assumiu a chefia do Estado Soviético.

– Um homem – prosseguiu Charles – sem nenhum poder real, um **pobre fantoche** inocente, e que, no entanto, foi durante muito tempo presidente do Soviete Supremo, portanto, do ponto de vista protocolar, o maior representante do Estado. Vi sua fotografia: um velho militante operário com um cavanhaque pontudo, **metido num paletó mal cortado**. Ora, Kalinin já estava velho e a próstata aumentada o obrigava a urinar toda hora. A pulsão urinária era sempre tão brusca e tão forte que ele tinha que correr para um mictório mesmo durante um almoço oficial ou no meio de um discurso que pronunciava diante de um grande auditório. Ele havia adquirido uma grande prática. Até hoje, a Rússia inteira se lembra de uma grande festa que aconteceu na inauguração de um novo teatro de ópera numa cidade da Ucrânia, na qual Kalinin pronunciou um longo e solene discurso. **Era obrigado a se interromper a cada dois minutos e, toda vez que ele se afastava do púlpito, a orquestra começava a tocar alguma música folclórica e belas bailarinas ucranianas louras surgiam no palco e se punham a dançar. Voltando para o púlpito, Kalinin era sempre acolhido com aplausos; quando saía de novo, os aplausos ressoavam ainda mais fortes para saudar a chegada das bailarinas louras; e à medida que a frequência de suas saídas e de seus retornos aumentava, os aplausos se tornavam mais longos, mais fortes, mais cordiais, de modo que a celebração oficial se transformava num clamor alegre, louco, orgástico, como o Estado soviético jamais conhecera** (KUNDERA, 2014, p. 36, grifos nossos).

A narrativa ironiza o eterno retorno de Kalinin ao banheiro. Devido ao problema de saúde, o chefe do Estado Soviético é obrigado a urinar a cada dois minutos, mas o público que assistia o seu pronunciamento oficial desconhecia de sua trágica disfunção fisiológica. Desse modo, era ocultado o problema de Kalinin por meio de um grande festejo estético. Enquanto Kalinin corria ao banheiro, moças lindas apareciam no palco e dançavam. A multidão aplaudia em harmonia as idas e vindas do chefe stalinista. Todo este cenário contempla uma estética *kitsch*, pois evidencia a ocultação da repetição urinária de Kalinin. Toda a citação acima é uma grande sátira ao regime comunista da

URSS. O texto inicia relatando que Kalinin é um pobre fantoche, ou seja, ele não tem o real poder político. É apenas uma marionete sendo movimentado por outrem, neste caso, Stálin. Inclusive, seu superior humilhava seu subordinado, zombando da desgraçada condição frágil de Kalinin.

Infelizmente, quando Kalinin se encontrava no seu pequeno círculo de camaradas durante as pausas, ninguém queria saber de aplaudir sua urina. Stálin contava as anedotas dele e Kalinin era disciplinado demais para ter coragem de incomodá-lo com suas idas e vindas ao banheiro. Além do mais, Stálin, ao 210ncon-las, fixava os olhos nele, no rosto que ficava cada vez mais pálido e crispado de caretas. **Isso incitava Stálin a alongar ainda mais a narrativa, a acrescentar descrições, digressões e protelar o desenlace até o momento em que, de repente, o rosto diante dele se distendia, desapareciam as caretas, a expressão se acalmava, e a cabeça era cercada por uma auréola de paz; só então, sabendo que Kalinin perdera mais uma vez sua grande luta, Stálin passava rapidamente para o desenlace, levantava-se da mesa e, com um sorriso amigável e alegre, terminava a sessão. Todos os outros também se levantavam e olhavam maliciosamente para seu camarada postado atrás da mesa, ou atrás de uma cadeira, para esconder a calça molhada** (KUNDERA, 2014, p. 36-37, grifos nossos).

A situação *kitsch* de Kalinin, em reunião com os camaradas do partido, fora bem diferente do festejo de inauguração do teatro de ópera na Ucrânia. Enquanto ouvia o líder Stálin, ficava quieto. Evitava desrespeitar seu superior e, por isso, ficava sentado e, em nenhum momento, se levantara para ir ao banheiro. Stálin sentia prazer em vê-lo com a face tensa, segurando o mijo, e também sentia prazer em perceber seu rosto aliviado pela urina feita nas calças. Contudo, ao final do encontro, Kalinin ocultava sua calça urinada por trás de alguma cadeira. Este ocultamento não tinha a mesma exuberância estética de quando se pronunciava em público, mas é um gesto *kitsch* tal qual todo rito que pretende esconder os próprios excrementos.

É, neste clima do *kitsch* político, que se encontra todos os egos experimentais de *A Insustentável Leveza do Ser*. A narrativa kunderiana aborda o *kitsch* político como *dimensão histórica da existência humana*. Destarte, o conjunto de obra romanesca de Kundera não se trata de *ilustrar uma situação histórica* ou *política* da URSS. A literatura romanesca de Kundera apresenta obras que pensam, questionam. Nunca foi tema central, nas narrativas do autor tcheco, criticar exclusivamente o regime comunista. No entendimento do romancista, todos os regimes políticos são alicerçados por uma estética *kitsch*. Em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, afirma: “É esse período que é chamado

normalmente de Primavera de Praga: os guardiões do idílio (...). Foi uma incrível alegria, um carnaval!” (KUNDERA, 2008, p. 22). O eixo central da obra kunderiana é o idílio como forma estética *kitsch*. É a ontologia do idílio que fomenta a criação de movimentos sociais.

A ditadura do proletariado ou a democracia? A recusa da sociedade de consumo ou o aumento da produção? A guilhotina ou a abolição da pena de morte? Isso não tem a menor importância. O que faz um homem de esquerda ser um homem de esquerda não é essa ou aquela teoria, mas seu poder de fazer com **que toda teoria se torne parte integrante do *kitsch* chamado a Grande Marcha para a frente** (KUNDERA, 2017, p. 276, grifos nossos).

Na *SEXTA PARTE: A Grande Marcha*, de *A Insustentável Leveza do Ser*, temos longas digressões do narrador-escritor sobre o *kitsch*. Podemos compreender a Grande Marcha como sinônimo de desfiles, procissões, passeatas. Seja na ideologia liberal, marxista, católica, ecológica ou feminista, o que torna a Grande Marcha de todos estes movimentos como estética *kitsch* não são as ideias racionais e sim o sentimento de pertencimento aos membros do grupo, a idealização de ter um consenso unitário para o futuro da humanidade. E “aquele que não quer perder a integridade deve permanecer fiel à pureza de seu próprio *kitsch*” (KUNDERA, 2017, p. 280). Ser íntegro é devotar nas verdades do grupo em que pertence:

No reinado do *kitsch* totalitário, todas as respostas são dadas de antemão e excluem qualquer pergunta nova. Vai daí que o verdadeiro adversário do *kitsch* totalitário é o homem que interroga. A pergunta é como uma faca que rasga o pano de fundo do cenário para que se veja o que está por detrás (KUNDERA, 2017, p. 272).

O totalitarismo não se restringe aos regimes políticos. Aqui, trata-se do *kitsch* totalitário, algo que não diz respeito somente ao Estado, mas que significa imposição estética de uma verdade absoluta, pois no *kitsch* totalitário ocorre a ditadura de censura às perguntas. O questionamento, para Kundera, é a condição de possibilidade de fazer rasgar todos os sistemas fundados no *kitsch* e, assim, descobrir o que está por detrás dos bastidores. A dúvida, o ceticismo, é o que permite desocultar as merdas de todos os *kitsch* totalitários, inclusive dos grupos que pretendem rebelar contra os regimes totalitários:

[...] os que lutam contra os regimes ditos totalitários não podem lutar com dúvidas e interrogações. Necessitam também de certezas e verdades simples que possam ser compreendidas pelas multidões e provoquem lágrimas coletivas (KUNDERA, 2017, p. 272).

O narrador kunderiano apresenta as contradições de quem se impõe contra os regimes totalitários com uma outra proposta similarmente *kitsch*. A narrativa de Kundera pressupõe a valorização da polifonia de vozes distintas. Há uma crítica evidente ao acordo categórico dos seres que se legitimam sujeitos bons, verdadeiros e redentores do mundo. “As pessoas celestes sabem tudo e tudo veem” (KUNDERA, 2017, p. 277). Do contrário, “tudo aquilo que ameaça o *kitsch* é banido da vida” (KUNDERA, 2017, p. 270) e é, por isso, que quem ignora qualquer que seja a proposta idílica será perseguido. Quem não tem nenhum *kitsch* totalitário está na merda, ou seja, aceitou o *amor fati* de Nietzsche.

O idílio dos diferentes *kitsch* totalitário são propostas paradisíacas. Logo, ilusões e expectativas para a sustentável leveza de todos os seres. Quem reconhece a insustentável leveza do ser ignora as propostas idílicas dos mais variados *kitsch* totalitários.

O ego experimental Franz vivencia com emoção de pureza as grandes marchas do *kitsch* político de seu país e de Camboja. Além de nutrir a ditadura do amor-romântico em seu coração, nutre como um peregrino a peregrinação comunista de seu continente e termina a vida como um mártir na Ásia.

8.1 A Grande Marcha *Kitsch*

Enquanto a amante Sabina tem ojeriza pelos desfiles políticos, Franz nutre admiração pelas manifestações. Semelhante ao amor-romântico que tem pela a artista *antikitsch*, o professor de Genebra romantiza a Grande Marcha:

A ideia da Grande Marcha, com a qual Franz gosta de se embriagar, é o *kitsch* político que une as pessoas de esquerda de todos os tempos e de todas as tendências. A Grande Marcha é essa soberba caminhada para a frente, essa caminhada em direção à fraternidade, à igualdade, à justiça, à felicidade, e mais longe ainda, a despeito de todos os obstáculos, pois os obstáculos são necessários para que a marcha seja a Grande Marcha (KUNDERA, 2017, p. 276).

A marcha de Franz não era pelo comunismo, mas pela fraternidade idílica: “Franz não é, evidentemente, um homem do *kitsch*” (KUNDERA, 2017, p. 276). O ego experimental apenas vivenciava momentos que julgava ser esteticamente belos: “A Grande Marcha de Franz é também para ela uma profissão de fé” (KUNDERA, 2017, p. 139). O docente universitário está cansado de seus livros acadêmicos. Franz achava irreal sua vida entre os livros. Aspirava a levar uma vida real, em contato com outros homens ou outras mulheres, andando com eles lado a lado, aspirava a participar do clamor deles (KUNDERA, 2017, p. 109). Ele não encontra sentido no seu trabalho. Para ele, a verdade da realidade estava nas ruas, no contato entre as pessoas, ao passo que sua atividade profissional é meramente teórica, ou seja, mero discurso sobre a vida. No entanto, na Grande Marcha existe a prática. O concreto da vida: “Um dia, amigos telefonaram-lhe de Paris. Estavam organizando uma marcha pelo Camboja e queriam convidá-lo a unir-se a eles” (KUNDERA, 2017, p. 276). Nesta época, Camboja estava passando por uma terrível guerra civil. O narrador do romance nos conta que o país fora invadido pelo vizinho Vietnã. Este, por sua vez, era “um vassalo da Rússia” (KUNDERA, 2017, p. 277). A ironia do romance apresenta Franz como apoiador da Grande Marcha da URSS e, num outro momento, é contra o mesmo regime que apoiara devido a sua condescendência ao povo cambojano. No fundo, o que temos é uma postura *kitsch* do personagem em querer se unir a todo tipo de fraternidades sociais.

A organização da Marcha em Camboja ocorrera pela união de vários artistas e intelectuais que queriam forçar a abertura de fronteiras para os médicos poderem entrar no país e assim cuidar dos feridos e abandonados cambojanos. Foi devido à sua atividade intelectual que Franz pudera fazer-se presente neste espetáculo noticiado pela imprensa mundial. Ele, que tanto criticava a própria profissão, não percebia que era a atividade docente que lhe dava acesso ao país em guerra. Como o livro *Anna Karienina*, em que Tereza segurava em mãos para adentrar no apartamento de Tomas.

Franz marchava ao lado de artistas. O manifesto parecia um festejo:

Cinco metros adiante de Franz, marchava um célebre poeta e cantor pop alemão que já escrevera novecentas e trinta canções pela paz e contra a guerra. Levava na ponta de uma longa vara uma bandeira branca que combinava muito com sua barba espessa e negra, distinguindo-o dos outros (KUNDERA, 2017, p. 282).

O narrador ironiza o idílio do artista em fazer músicas *kitsch*. A narrativa brinca com os elementos estéticos do esteta que caminha próximo de Franz. O poeta-cantor está harmonizando a bandeira que leva em mãos com a própria barba. Mais à frente, tem uma atriz caminhando também: “Fotógrafos e cinegrafistas saltavam em frente da atriz e do cantor” (KUNDERA, 2017, p. 284). A narrativa kunderiana trata com humor todo o espetáculo da manifestação de artistas em um lugar “cercada de minas” (KUNDERA, 2017, p. 282). Todos, inclusive Franz, tinham que andar em fila indiana.

Fotógrafos e cinegrafistas iam e vinham ao longo do desfile. Acionavam suas máquinas, corriam na frente, paravam, recuavam, agachavam-se, depois recomeçavam a correr de cá para lá. De vez em quando gritavam o nome de um homem ou de uma mulher célebre; o interpelado virava se maquinalmente em direção a eles, e, nesse momento, eram disparados mil cliques (KUNDERA, 2017, p. 282).

Todo o acontecimento da Grande Marcha de artistas e intelectuais no Camboja é tratado pelo narrador kunderiano de modo satirizado. É a espetacularização das celebridades numa geografia vivenciada por sangrentos conflitos. Os jornalistas registravam todo o alvoroço estético em que Franz se encontrava. “Existem situações em que o homem é condenado a dar um espetáculo” (KUNDERA, 2017, p. 287). A condenação dos jornalistas, sabendo da merda que o país se encontrava, era o de estetizar a fraternidade da elite artística e intelectual do Ocidente, mas uma professora de letras se enfurece com a confusão semântica: pois os artistas estavam desfilando e não marchando. “Uma francesa, professora de linguística, agarrou a atriz pelos punhos e disse-lhe (num inglês atroz): ‘Aqui estão médicos que desfilam para salvar cambojanos moribundos. Isso não é um espetáculo para artistas de cinema!’” (KUNDERA, 2017, p. 283). A atriz argumenta que é o dever moral dos artistas serem vistos em todo o globo pelas capas de jornais. A intelectual reage: “Merda! Disse a professora de linguística (em excelente francês)” (KUNDERA, 2017, p. 283). Por ironia kunderiana, constatamos o desvelamento de todo o ocorrido na Grande Marcha de Camboja. Ao dizer “merda”, a docente não perde decência. Pelo contrário, torna evidente toda a indecência *kitsch* dos artistas.

Ao fim da Grande Marcha, Franz tem o lampejo da memória poética pela sua namorada de Genebra.

A viagem ao Camboja pareceu-lhe de repente ridícula e insignificante. No fundo, por que tinha vindo? Agora sabia. Fizera essa viagem para compreender, enfim, que sua vida verdadeira, sua única vida real, não eram nem os desfiles nem Sabina, mas sim a estudante de óculos! Fizera essa viagem para se convencer de que a realidade é mais do que o sonho, muito mais do que o sonho (KUNDERA, 2017, p. 292).

Franz reconhece que toda a felicidade de sua vida não era fruto do amor-romântico que tinha pela artista *antikitsch* e, muito menos, por sua participação nas passeatas idílicas. Franz toma como essencial para a sua vida a jovem Isolda estudante. Mas, antes de poder reencontrá-la, inesperadamente ele morre num conflito que tivera com três homens. Um deles havia pedido dinheiro e ele não entendia o idioma. Os outros dois homens aparecem e traduzem para Franz. Entretanto, o professor pensa em Sabina observando-lhe e, motivado pelo olhar dela, começa a demonstrar que não é um homem fraco e nem ingênuo. Instaura uma briga dele com os três homens. “De repente, alguma coisa pesada bateu em sua cabeça e caiu” (KUNDERA, 2017, p. 294). A atitude de Franz é confusa, pois em pouco tempo deixa de recordar da namorada estudante e começa a se lembrar de Sabina. Ele sofre de memória poética. Assim como Tomas, Fran morrera com o peso de ser Tristão. Queria provar à Sabina, imaginariamente, o quanto era digno. “Lá estava novamente Sabina que o olhava, a Sabina irreal do destino grandioso, a Sabina diante da qual ele se sentia pequeno. Seus olhos estavam pousados nele” (KUNDERA, 2017, p. 293). Retorna com vida para Genebra, mas no hospital, quem lhe acompanha não é nenhum de seus amores românticos.

Marie-Claude acompanhara seu ex-marido no leito do hospital tal como uma mãe acompanha o recém-nascido filho. Após a morte de Franz, compreende que “esse querido e bom Franz, não suportou a crise dos cinquenta anos. Caiu nas garras de uma pobre moça! Não era nem mesmo bonita” (KUNDERA, 2017, p. 295). Para a viúva, Franz estava sofrendo da insustentável ideia de ficar velho e que por isso buscava nas amantes jovens o idílio do rejuvenescimento. Ele, segundo Marie-Claude, não era culpado pela separação matrimonial. Pelo contrário, “no fundo da alma, era um homem honesto e bom” (KUNDERA, 2017, p. 295-296). Franz sustentava consigo o acordo categórico do ser. Assim, ao menos queria fazer crer a pobre viúva com percepção *kitsch* acerca do passado de Franz. Ela tinha uma memória poética do ex-marido e isso não permitia que ela enxergasse a merda que ele fizera de ter se separado dela e abandonado a filha.

A morte de Franz foi para Marie-Claude a mesma sensação que Tomas tivera em Genebra ao ler a carta de Tereza dizendo ter retornado para Praga. Em ambos os casos, cessa a dor do convívio da relação e fica a beleza do relacionamento. O luto produz a memória poética do falecido: “Antes de sermos esquecidos, seremos transformados em *kitsch*. O *kitsch* é a estação intermediária entre o ser e o esquecimento” (KUNDERA, 2017, p. 296). Enquanto houver quem ame os mortos, haverá memória poética. Do contrário fica o esquecimento. Em *O Livro do Riso e do Esquecimento* temos a seguinte passagem: “a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento” (KUNDERA, 2008, p. 10). Este é o riso kunderiano, ironizar a beleza inventada para o não-ser. Eis a morte e o esquecimento como a insustentável leveza do ser.

8.2 Eterno Retorno Narrativo Kunderiano

O conjunto de obra de Milan Kundera tem, como eixo central, o idílio. Os egos experimentais de *A Insustentável Leveza do Ser* foram tematizados em obras anteriores do autor. Em *O Livro do Riso e do Esquecimento*, publicado cinco anos antes de *A Insustentável Leveza do Ser*, temos a temática do conflito do amor-romântico *versus* amizade erótica.

Na *TERCEIRA PARTE: Os anjos*, de *O Livro do Riso e do Esquecimento*, temos o casal Karel e Markéta. Ambos têm uma conhecida em comum que se chama Eva:

Quem é então Eva, segundo as palavras de Eva? **Eva é uma alegre caçadora de homens. Mas ela não os caça para o casamento. Ela os caça como os homens caçam as mulheres. O amor não existe para ela, só amizade e a sensualidade.** Por isso tem muitos amigos: **os homens não temem que ela queira casar com eles, e as mulheres não receiam que ela possa privá-las de um marido. Aliás, se um dia ela se casasse, seu marido seria um amigo a quem ela permitiria tudo e de quem não exigira nada** (KUNDERA, 2008, p. 4, grifos nossos).

O elemento estético do *Don Juan* não é característica exclusiva de personagens masculinos na obra de Kundera. Eva é uma personagem semelhante a Tomas e a Sabina. Para todos os três, o sexo não é sinônimo de amor. Karel conhecera Eva um pouco antes de se casar com Markéta. Na verdade, Eva encaminhara uma carta ao escritório em que ele trabalhava: “Ela dizia conhecê-lo de vista e ter decidido escrever-lhe porque as

convenções não tinham para ela quando um homem lhe agradava. (...) Acompanhando a carta ia a fotografia de uma moça nua, numa atividade provocante” (KUNDERA, 2008, p. 44).

Markéta desconhecia a amizade erótica entre Karel e Eva no passado. Entusiasmada por ter conhecido uma nova amiga numa sauna da cidade em que viviam, quis apresentar ao marido: “Ela lhe apresentou sua melhor amiga. Ela a dá de presente para ele. Unicamente para ele e para o prazer dele. E por que faz tudo isso? Por que se esforçar? Por que, como Sísifo, ela empurra sua pedra?” (KUNDERA, 2008, p. 48). Markéta é como Tereza, insatisfeita com as traições do marido⁵⁹. O tema da infidelidade na obra kunderiana é o eterno retorno do peso sísifico dos seus egos experimentais monogâmicos:

Desde as primeiras semanas de amor, entre Karel e Markéta ficara estabelecido que Karel seria infiel e que Markéta aceitaria isso, mas que ela teria o direito de ser a melhor, e que Karel se sentiria culpado diante dela. Ninguém sabia mais do que Markéta como era triste ser a melhor (KUNDERA, 2008, p. 48).

No acordo categórico do ser de Markéta, existe a crença de que ela é boa para o seu marido Karel. A esposa aceita tristemente as infidelidades do marido com a justiça de vê-lo sempre inferior a ela. Karel para Markéta vivia no reino do pecado, enquanto ela vivia no reino do paraíso.

Tereza fazia algo parecido: “mentalmente ela sempre o culpava de não a amar o bastante” (KUNDERA, 2017, p. 330). Semelhante ao triângulo amoroso vivido entre Eva, Karel e Markéta, temos em *A Insustentável Leveza do Ser* com Sabina, Tomas e Tereza a dialética entre: inferno das traições e a fidelidade do amor.

Tereza estava dormindo no apartamento de Tomas em Praga. Era início da relação do casal. Ela acordara de madrugada em prantos, com dor na própria alma. Tomas por compaixão queria entender o que havia ocorrido no pesadelo dela. Tereza narra “contou-lhe seu sonho: estavam em algum lugar com Sabina. Num quarto enorme. No meio havia uma cama, parecia o cenário de um teatro. Tomas ordenou que ela ficasse num canto

⁵⁹ Na *SÉTIMA PARTE: O sorriso de Kariênin* de *A Insustentável Leveza do Ser* temos uma passagem em que Tereza está morando com Tomas numa fazenda e ela adota uma vaca e lhe dá o nome de Markéta: “Uma novilha se aproxima de Tereza, para, e olha para ela longamente com grandes olhos castanhos. Tereza a conhece. Chama-a de Markéta” (KUNDERA, 2017, p. 309).

enquanto fazia amor com Sabina” (KUNDERA, 2017, p. 22). Um dia antes do trágico sonho, Tereza havia encontrado na escrivaninha de Tomas várias cartas de Sabina e uma delas era recente e dizia: “Gostaria de fazer amor com você no meu ateliê como se fosse no palco de um teatro. Haveria pessoas em torno de nós e elas não teriam o direito de se aproximar. Mas não poderiam tirar os olhos de cima de nós” (KUNDERA, 2017, p. 18). O pesadelo de Tereza era nada mais que uma recordação do contrato que viria pela frente entre ela e Tomas. Assim como Markéta estava ciente desde o início das traições do Karel, Tereza também tomara consciência de que, para Tomas, o sexo e o amor não eram sinônimos. Afinal, não “era ele que vivia lhe explicando que o amor e a sexualidade nada tinham em comum?” (KUNDERA, 2017, p. 145). Mas as esposas Markéta e Tereza não podiam compreender e aceitar a necessidade de caça sexual de seus maridos. Somente as amigas eróticas: Eva e Sabina poderiam compreendê-los.

Além disso, ela era a única mulher que não se irritava com o amor de Karel por Marketá. “Sua mulher deveria compreender que você a ama, mas que é um caçador, e que essa caça não a ameaça. De qualquer maneira, nenhuma mulher entende isso. Não, não existe uma mulher que compreenda os homens”, Eva acrescentara com tristeza, como se fosse ela esse homem incompreendido (KUNDERA, 2008, p. 46)

Eva compreenderia o Tomas e Sabina entenderia Karel. Este é sentido estético de ego experimental na obra de Milan Kundera. Os egos experimentais não se reduzem às máscaras que vestem os seus personagens. Ego experimental é sinônimo de tema estético na literatura kunderiana. O elemento estético do *Don Juan*, por exemplo, é tematizado em Eva, Sabina e Tomas. Por outro lado, o amor-romântico é tema existencial de Markéta e Tereza. A obra romanesca kunderiana brinca com os seus temas do *kitsch*, idílio, traição e *don juanismo* num ciclo que se repete em várias obras.

Tomas é seduzido por poder estabelecer uma amizade erótica com Sabina assim como Karel foi seduzido pelo mesmo tema estético com a sua amante Eva, mas ambos vivem o peso do julgamento moral de suas esposas monogâmicas: “Chega um momento em que não se pode mais continuar. Estou começando a ficar cansado! Sou sempre acusado de uma coisa ou de outra. Não me interessa mais me sentir sempre culpado, e por uma bobagem dessas!” (KUNDERA, 2008, p. 49).

O *serio ludere* kunderiano joga com o eterno retorno dos conflitos que impedem a realização do idílio em seus egos experimentais: “Karel tinha esperanças de que Eva

conseguisse varrer do espírito de Markéta a ansiedade do amor e que ele pudesse enfim ser liberto e desculpado” (KUNDERA, 2008, p. 52). Assim como Karel, Tomas apresenta sua amiga erótica para Tereza com a justificativa de que ela lhe iria conseguir um trabalho como fotógrafa: “Obedecendo às regras não escritas da amizade erótica, ela prometeu fazer o possível e, efetivamente, não demorou a descobrir um lugar no laboratório fotográfico de uma revista” (KUNDERA, 2017, p. 15). A amizade de Tereza com Sabina permite a falsa intimidade de ficarem nuas uma de frente para a outra. Sabina não influenciara Tereza deixar de ser romântica, mas, por ironia do narrador, conseguira romper com o bloqueio infantil dela de ficar pelada diante de outras pessoas. Sabina desconhecia dos desconfortos *kitsch* que Tereza sentia em casa com a mãe pelada pelo apartamento.

Um pouco mais ousada que Tereza, Markéta fica nua diante de outra mulher e realiza um *ménage à trois* envolvendo Karel: “Havia muitos anos, Markéta o convencera a fazer amor a três, com ela e com uma amante de quem tinha ciúmes. Na hora, ficara estonteado de excitação!” (KUNDERA, 2008, p. 51). Tereza fizera algo parecido: experimentara transar com outro homem sem sentimento afetivo. No romance, aparece descrito como *o engenheiro* o novo amante da Isolda de Tomas. Na casa do engenheiro, ela sentia excitação e este prazer “era ainda maior porque estava excitada a contragosto” (KUNDERA, 2017, p. 167). Tanto Markéta e Tereza se sentem excitadas sem a presença do amor no ato sexual. Ambas desejavam “compreender a leveza e futilidade alegre do amor físico” (KUNDERA, 2017, p. 155) que os seus maridos experimentavam nos encontros casuais.

Entretanto, no reino da excitação se encontra o pecado e a expulsão do jardim do Éden: “logo após ter descoberto a imundície, descobriu também a excitação.” (KUNDERA, 2017, p. 264). Na sexta parte de *A Insustentável Leveza do Ser*, temos o entendimento kunderiano da impossibilidade da excitação existir no reino do idílio.

No século IV, **São Jerônimo rejeitava categoricamente a ideia de que Adão e Eva tivessem tido relações sexuais no Paraíso.** João Escoto Erígena, ilustre teólogo do século IX, ao contrário, admitia essa ideia. Mas, segundo ele, Adão podia levantar seu membro mais ou menos da mesma forma que levantamos um braço ou uma perna portanto, quando quisesse e como quisesse. Não procuremos nessa ideia o eterno sonho do homem obcecado pela ameaça da impotência. A ideia de Escoto Erígena tem outro significado. **Se o membro viril pode se levantar por uma simples injunção do cérebro, presume-se que a excitação não é necessária.** O membro não se levanta porque estamos

excitados, mas porque lhe damos uma ordem. O que o grande teólogo achava incompatível com o Paraíso não era o coito, nem a volúpia a ele associada. **O incompatível com o Paraíso era a excitação. Guardemos bem isto: no Paraíso existia a volúpia, mas não existia a excitação** (KUNDERA, 2017, p. 264, grifos nossos).

A descoberta de Tereza e de Markéta de poderem se sentir excitadas, mesmo sem o sentimento do amor, é o que lhes tirava do idílio. No reino do paraíso, não há desejo involuntários. No paraíso bíblico, a vontade deve ser obedecida pela razão. Na narrativa kunderiana, compreende-se o tema da sexualidade como contraposição ao idílio. Em *Arte do Romance*, Kundera afirma que “a excitação é o fundamento do erotismo, seu enigma mais profundo, sua palavra-chave” (KUNDERA, 2016, p. 131). Sendo assim, depreende-se que os egos experimentais oscilam entre o descontrole do desejo e o desejo pelo equilíbrio.

8.3 Compaixão: *peso* de Tomas

Tomas oscila entre dois afetos: excitação e compaixão. O primeiro lhe dá força e potência para concretizar a sedução. O segundo afeto é fruto de sua fraqueza amorosa por Tereza. Nas leves amizades eróticas, seu *don juanismo* excitava as amantes. Ao se tornar Tristão, a compaixão lhe tornara um peso de responsabilidade para com sua esposa. Era insustentável seu idílio. Sua existência estava em desarmonia neste pêndulo de afetos. Estava ora tomado pela curiosa paixão sexual libertina e, em outro momento, estava moralmente comprometido em cuidar de sua Isolda.

No primeiro encontro em que tiveram na sua casa em Praga, Tereza ficara doente. Tinha se alimentado pouco e, com a imunidade baixa, adoeceu. Tomas compadeceu-se dela: “Tinha a impressão de que se tratava de uma criança que fora deixada numa cesta, untada com resina e abandonada sobre as águas de um rio para que ele a recolhesse no regaço de seu leito” (KUNDERA, 2017, p. 12). Tomas preocupou-se com Tereza como a filha do Faraó se preocupara com o menino Moisés⁶⁰ abandonado no rio: “No começo de tantos mitos antigos, existe sempre alguém que salva uma criança abandonada” (KUNDERA, 2017, p. 17). No começo ficcional de Kundera, acontece o amparo

⁶⁰ “De acordo com os escritos bíblicos, a história de Moisés é contada, em breves linhas, da seguinte maneira: filho de família pobre, de servos judeus, ainda bebê é abandonado dentro de um cesto nas águas de um rio. A filha do faraó do Egito o encontra e passa a criá-lo como seu próprio filho, um herdeiro da nobreza” (BIANCO, SILVA, 2009, p. 2).

compassivo de Tomas para com a doente Tereza. Caso ele não tivesse realizado este feito, não teríamos toda a construção central do tema da compaixão no romance *A Insustentável Leveza do Ser*. Assim como “a filha do Faraó não tivesse retirado das águas a cesta do pequeno Moisés, não teria havido o Velho Testamento e toda a nossa civilização!” (KUNDERA, 2017, p. 17). O peso, como recurso estético, está no momento em que Tomas sente compaixão pela sua amante. Mas o que significa compaixão?

Todas as línguas derivadas do latim formam a palavra *compaixão* com o prefixo *com-* e a raiz *passio*, que originariamente significa “sofrimento”. Em outras línguas, por exemplo em tcheco, em polonês, em alemão, em sueco, essa palavra se traduz por um substantivo formado com um prefixo equivalente seguido da palavra **sentimento** (em tcheco: *soucít*; em polonês: *wspól-czucie*; em alemão: *Mitgefühl*; em sueco: *med-känsla*).

Nas línguas derivadas do latim, **a palavra *compaixão* significa que não se pode olhar o sofrimento do próximo com o coração frio**, em outras palavras: sentimos simpatia por quem sofre. Uma outra palavra que tem mais ou menos o mesmo significado: *piedade* (em inglês *pity*, em italiano *pietà*, etc.), **sugere mesmo uma espécie de indulgência em relação ao ser que sofre. Ter piedade de uma mulher significa sentir-se mais favorecido do que ela, é inclinar-se, abaixar-se até ela.**

E por isso que a palavra *compaixão* inspira, em geral, desconfiança; designa um sentimento considerado de segunda ordem que não tem muito a ver com o amor. **Amar alguém por compaixão não é amar de verdade.**

Nas línguas que formam a palavra *compaixão* não com a raiz *passio*: sofrimento, mas com o substantivo *sentimento*, a palavra é empregada mais ou menos no mesmo sentido, mas dificilmente se pode dizer que ela designa um sentimento mau ou medíocre. **A força secreta de sua etimologia banha a palavra com uma outra luz e lhe dá um sentido mais amplo: ter compaixão (cossentimento) é poder viver com alguém sua infelicidade, mas é também sentir com esse alguém qualquer outra emoção: alegria, angústia, felicidade, dor.** Essa *compaixão* (no sentido de *soucít*, *wspól czucie*, *Mitgefühl*, *med-känsla*) designa, portanto, **a mais alta capacidade de imaginação afetiva a arte da telepatia das emoções. Na hierarquia dos sentimentos, é o sentimento supremo** (KUNDERA, 2017, p. 26 -27, grifos nossos).

Na *PRIMEIRA PARTA: A leveza e o peso*, há duas páginas em que o narrador faz uma longa digressão ensaística sobre a palavra *compaixão*. Ele inicia com a tradução clássica latina que significa *sofre com* que para o narrador kunderiano esta *piedade* seria de um amor secundário ou até não verdadeiro, mas conclui ao tomar a palavra *compaixão* por línguas não latinas de que *compaixão* significa *sentir-com* o outro. Sentimento este

não só no sentido de sofrimentos e dores alheias, mas de todos os afetos que possam ser compartilhados nesta relação, inclusive: amor, alegria, felicidades.

Compreendemos que a compaixão, no sentido kunderiano, tem total conexão com o conceito de *homo sentimentalis*, mas numa perspectiva além do *sinto, logo existo*, pois o *homo sentimentalis* do sujeito compassivo constata o: *Te sinto, você existe em mim*. É nesta simbiose de sentimentos telepáticos que Tomas se vê costurado emocionalmente com Tereza.

Numa perspectiva nietzscheana, Tomas, ao vivenciar a compaixão para com Tereza, adentra no niilismo passivo, ou seja, de negação do próprio ego em nome de outro. A crítica de Nietzsche é para com o Budismo⁶¹ e a filosofia de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860)⁶². Para o autor de *O Mundo como Vontade e Representação* (1819), o ser humano é capaz de três motivações: egoísmo, maldade e compaixão. No primeiro, está a preocupação de somente satisfazer a si mesmo; no segundo, a capacidade de ser cruel com o outro e por fim somos seres de condição ética:

Oposta ao egoísmo e à maldade, a compaixão (*Mitleid*) é a motivação moral por excelência. Chama atenção a etimologia do termo alemão utilizado por Schopenhauer, composto pelo verbo *leiden*, „sofrer, e pela preposição *mit*, com; literalmente, “sofre com”. Ainda que uma significação mais próxima da tese schopenhauriana da compaixão indique se tratar mais de um “sofrer *no* outro” (DEBONA, 2019, p. 95).

Para Schopenhauer, a dimensão da compaixão é o que dá base para toda a atitude ética “por conduzir a uma boa ação, a compaixão é considerada por Schopenhauer o único fundamento da ética: um agir é inquestionavelmente bom, caso seja impulsionado pela compaixão” (BARBOZA, 2015, p. 81). Isso significa que, na compaixão, acontece a negação do autocentramento, do egoísmo; ou seja, o sujeito renega as próprias vontades. “Para Schopenhauer todo amor autêntico é compaixão, pois é ‘um sentimento que nega

⁶¹ “Nietzsche insere-se na história alemã de flertes e aproximações com a cultura asiática. Basta que lembremos o interesse de Leibniz pelo confucionismo, os estudos críticos do pensamento oriental feitos por Hegel, Schelling e a leitura mais generosa para com o oriente feita por Schopenhauer, grande influência na formação de Nietzsche. Não é novidade, pois, o interesse alemão pelo oriente. Podemos dizer, entretanto, que a grande dificuldade até o século XX em lidar apropriadamente com oriente será sempre a falta de traduções ou mesmo de boas traduções. É neste cenário que devemos situar o conhecimento de Nietzsche acerca de qualquer coisa classificada como ‘oriental’” (ALVES, 2012, p. 229).

⁶² “O problema do niilismo em Schopenhauer parece, a princípio, necessariamente ligado à crítica nietzscheana em relação ao seu antigo educador’. Esta aparente necessidade de recorrer a Nietzsche se deve a dois fatores: em primeiro lugar pela importância que o conceito irá adquirir na história da filosofia a partir do pensamento do autor de Zarathustra (ele, “o profeta máximo e teórico maior do niilismo”); e em segundo lugar devido à constatação de que o termo niilismo está completamente ausente dos escritos de Schopenhauer” (SALVIANO, 2011, p. 8).

passageiramente a vontade” (BARBOZA, 2015, p. 80), tendo em vista que o egoísmo é a preocupação exacerbada com as próprias satisfações. “O egoísmo é assumido como a motivação principal e fundamental. Por se tratar de ímpeto para a existência e o bem-estar” (DEBONA, 2019, p. 89). O sujeito autocentrado oscila, para Schopenhauer, entre dor e tédio pois, ao realizar o desejo, obtém-se o prazer e logo em seguida a pessoa cai num vazio de sentido e compreende o deleite como algo efêmero, ao passo que a não concretização da vontade gera frustração. Destarte, Schopenhauer compreende que “o caráter geral do mundo não concede satisfações seguras e, muito menos, duradouras às vontades individuais, então seria preferível que ele não existisse” (DEBONA, 2019, p. 73). Desse modo, Schopenhauer encontrou nos místicos e santos a ascese necessária para a realização da compaixão e como resultado os sujeitos compassivos ficam mais serenos, equilibrados e harmônicos com as próprias vontades.

É, neste cenário de discussão ocidental acerca da compaixão, que a presente tese inscreve neste tópico o conflito vivido pelo ego experimental Tomas, pois houve vários momentos em que o protagonista abdicou de si mesmo em nome da felicidade de Tereza. Destarte, ele acreditara que “podia fazer Tereza feliz” (KUNDERA, 2017, p. 209). Por isso, cuidadosamente amparou Tereza em sua casa por quinze dias devido à saúde dela. Não cuidou de forma médica e sim paterna.

Apaixonado por ela, como vimos, não demorou muito tempo para ele colocá-la em seu próprio apartamento. Na noite em que Tereza sonhara que ela era *voyeur* da relação entre Sabina e Tomas, ficara enfiando agulhas por debaixo da unha para mudar a atenção da dor já que sofria com a cena do marido com a amante. Ao acordar, contara os detalhes para seu amado *Don Juan*. Tomas agiu como Tristão e “tomou a mão e beijou-lhe a ponta dos dedos, pois nesse momento ele próprio sofria a dor que ela sentia sob as unhas, como se os nervos dos dedos de Tereza estivessem diretamente ligados a seu próprio cérebro” (KUNDERA, 2017, p. 28). Era tarde demais, o *Don Juan* caíra na armadilha da telepatia das emoções e tornara a compaixão o centro de seu *homo sentimentalis*.

A narrativa kunderiana apresenta a compaixão como um peso ontológico em que o ser multiplica o sofrimento da existência ao absorver as dores de outrem: “Não existe nada mais pesado que a compaixão. Mesmo nossa própria dor não é tão pesada como a dor consentida com outro, pelo outro, no lugar do outro, multiplicada pela imaginação, prolongada em centenas de ecos” (KUNDERA, 2017, p. 39).

É, neste sentido, que temos o terceiro episódio compassivo de Tomas para com a Tereza. Estava o casal em Zurique, Tomas aceitara um cargo médico na Suíça para proteger sua vida e carreira profissional do regime comunista da URSS que se alastrava na Tchecoslováquia. Entretanto, pouco tempo depois lê um bilhete de despedida deixado pela Tereza. Oscila entre leveza e o peso, o que justifica o nome da primeira e quarta parte do romance:

Dizia para si mesmo: **estou doente de compaixão**, e é por isso que é bom que ela tenha partido, e que não torne a vê-la. Não é dela que eu tenho de me libertar, mas da minha compaixão, dessa doença que não conhecia antigamente, cujo bacilo ela me inoculou (KUNDERA, 2017, p. 39, grifos nossos).

Sua oscilação era entre alívio e culpa. O sentimento de poder ser livre e voltar a ser solteiro lhe proporcionava sentimento de leveza, mas a lembrança da Tereza sozinha em Praga, com todos os problemas que a capital tcheca estava sendo envolvida politicamente, preocupava o marido Tristão. O narrador afirma que “a compaixão se tornara o destino (ou maldição) de Tomas” (KUNDERA, 2017, p. 28). Na compaixão, o *homo sentimental* de Tomas via-se como supressor dos sofrimentos de Tereza. Numa perspectiva schopenhaueriana, “a compaixão não apenas me impede de causar dano a outrem, mas também me impele a ajuda-lo” (DEBONA, 2019, p. 106). Tomas estava, aparentemente, no instinto de fazer algo pela Tereza. “Sim, tinha sido insuportável ficar em Zurique e imaginar Tereza sozinha em Praga. Mas quanto tempo ficaria atormentado por sua compaixão?” (KUNDERA, 2017, p. 42). O sentimento de compaixão e não fazer nada por ela tornava insustentável a felicidade existencial de Tomas.

O tema do abandono é fundido nos dois pois, num primeiro momento, podemos interpretar que fora Tereza quem abandonara Tomas. Porém, a narrativa apresenta que ela agira de tal modo por medo, tendo em vista o receio que tinha de ser abandonada pelo próprio marido num país em que desconhecia o idioma de seus habitantes: “Em Praga, dependia de Tomas, é verdade, mas somente de coração. Aqui dependia dele para tudo. O que seria dela aqui se ele a abandonasse? Deveria passar toda a vida com medo de perdê-lo?” (KUNDERA, 2017, p. 83).

Tomas, para sanar o peso que impedia a alegria da leveza que sentia antes de conhecer Tereza, resolve então ceder ao sentimento de cuidado e vai atrás de sua Isolda. Retorna para o país de origem e na fronteira tem seu passaporte apreendido pelos militares

da URSS. Nas ruas de Praga, há pesados tanques de guerra russo, no coração de Tomas há um peso bem maior e que se chama compaixão. A ditadura do coração de Tomas impediu sua leveza de ser *Don Juan* libertino, pois “uma vez mais, sente a dor de Tereza em seu próprio coração. Mais uma vez cai na armadilha da compaixão e se afunda na alma de Tereza” (KUNDERA, 2017, p. 39). Embrenhando na nossa análise do niilismo schopenhaueriano, o narrador do romance poderia ter feito esta digressão: “na compaixão somos capazes de doar aquilo que nos é mais importante, o próprio eu” (BARBOZA, 2015, p. 82). A compaixão é fonte do acordo categórico do ser, isto é, da purificada crença de não ser egoísta e ser bom para com o próximo.

Mas, quando Tomas se reencontrara com Tereza e dormira com ela, tivera a conseqüente experiência: “a respiração de Tereza mudou uma ou duas vezes para um suave ronco. Tomas não sentia mais a menor compaixão” (KUNDERA, 2017, p. 43). Ao se sentir impedido de dormir devido ao ronco de sua Isolda, o Tristão da história fica sem romantismo para com sua amada e constata a futilidade de todo o seu sentimento compassivo por ela.

As atitudes de compaixão do Tomas revelam o quanto ele era fraco e, por isso, se submetia às fraquezas de sua amada. No entanto, “a fraqueza de Tereza era uma fraqueza agressiva que o derrotava sempre” (KUNDERA, 2017, p. 331). Era como se ela fosse o parasita da vida dele. Sugava-o por atenção. “Tereza sentia-se ameaçada pelas mulheres, por todas as mulheres. Todas as mulheres eram, em potencial, amantes de Tomas, e ela tinha medo” (KUNDERA, 2017, p. 25). O ciúme excessivo de Tereza fizera ela se cansar de Praga e criou a desculpa de que a cidade lhe incomodava devido à invasão da URSS:

“A melhor coisa é ir embora daqui.”

“E”, disse Tomas. “Mas não podemos ir para lugar nenhum.”

Ele estava de pijama sentado na cama; ela veio sentar-se a seu lado passando o braço em volta de sua cintura.

“Podemos ir para o interior”, disse Tereza.

“Para o interior?”, disse ele – deixando transparecer o espanto.

“Lá ficaríamos sozinhos. Você não encontraria nem o jornalista nem seus antigos colegas. Lá vivem outras pessoas, existe a natureza que continuou como antes.”

Nesse momento Tomas sentiu ainda uma dor confusa no estômago; estava se achando velho, **tinha a impressão de desejar apenas um pouco de tranquilidade e de paz** (KUNDERA, 2017, p. 251, grifos nossos).

Tereza quer a realização de seu idílio e, para isso, precisa isolar seu marido de qualquer presença feminina. Obviamente ela não expõe esta intenção, mas cria uma outra justificativa aparentemente política. A proposta de ir para uma região camponesa é explicitamente a vontade bucólica de encontrar a felicidade no meio da natureza.

Tomas estranha seu pedido, no momento em que a escuta está sentindo dores no estômago e a única coisa que ele quer é sanar este sofrimento. Ocultá-la. “Ele estava com dor de estômago e só queria paz e sossego” (KUNDERA, 2017, p. 253). Ele refuta o pedido dela “você iria se aborrecer. Não tem nada para fazer lá. Absolutamente nada” (KUNDERA, 2017, p. 181). Mas ela insistia: “Seria um lugar ideal para nós” (KUNDERA, 2017, p. 181). Ele aceitara devido ao incômodo angustiante das dores estomacais. Tereza sabiamente “aproveitara o momento em que ele sentia dores no estômago para extrair a promessa que iriam morar no interior!” (KUNDERA, 2017, p. 331). A verdade é que Tereza “a vida inteira usara da própria fraqueza contra Tomas.” (KUNDERA, 2017, p. 331). E, nesta dinâmica sutilmente nietzscheana, entre força e força, Tereza agia com vontade de potência. O narrador kunderiano alerta o leitor: “Temos todos tendência a ver na força um culpado e na fraqueza uma vítima inocente. Mas, agora, Tereza se dava conta: no caso deles, era o contrário!” (KUNDERA, 2017, p. 331). Destarte, Tomas, em muitas situações, fora vítima da Tereza.

Tudo começou quando Tomas agira como Pólibo ao acolher Tereza por quinze dias para cuidá-la. “Se Pólibo não tivesse recolhido o pequeno Édipo⁶³, Sófocles não teria escrito sua mais bela tragédia!” (KUNDERA, 2017, p. 17). Se Tomas não tivesse recolhido a frágil Tereza, Kundera não teria escrito o seu mais belo romance.

⁶³ “A história de Édipo é bem conhecida: um pastor, tendo encontrado um recém-nascido abandonado, levou-o ao rei Pólibo, que o criou. Quando Édipo cresceu, encontrou num caminho das montanhas um carro em que viajava um príncipe desconhecido. Os dois se desentenderam, e Édipo matou o príncipe. Mais tarde casou-se com a rainha Jocasta e tornou-se rei de Tebas. Não suspeitava que o homem que tempos atrás assassinara nas montanhas era seu pai, e que a mulher com quem dormia era sua mãe. Enquanto isso a sorte perseguia seus súditos, dizimando-os com doenças. Quando Édipo compreendeu que era o único culpado por esses sofrimentos, furou os olhos com espinhos e, cego para sempre, partiu de Tebas” (KUNDERA, 2017, p. 185).

CAPÍTULO IX: CENÁRIOS IDÍLICOS COM ESTÉTICA *KITSCH*

A região camponesa em que Tereza e Tomas foram morar simbolizava a retomada histórica da palavra idílio. Fora da capital e de toda turbulência política em que Praga está passando, o casal “Tristão e Isolda” encontra no interior da Tchecoslováquia o distanciamento de tudo aquilo que eles julgavam caótico. “Viver no interior era a única possibilidade de evasão que lhes restava” (KUNDERA, 2017, p. 299), tendo em vista que “ninguém se interessava pelo passado político daqueles que aceitavam trabalhar nos campos e nas florestas e ninguém os invejava” (KUNDERA, 2017, p. 300). Tereza, quando fotógrafa, havia sido presa por ter fotografado “um oficial que apontava seu revólver para os manifestantes” (KUNDERA, 2017, p. 28), mas passara apenas uma noite na prisão e Tomas foi perseguido pelo regime comunista por ter publicado um artigo criticando a URSS.

No texto de Tomas, há uma relação entre Édipo e os comunistas da URSS. No artigo, afirma que Édipo furara os olhos ao se sentir culpado pelo assassinato do próprio pai e por ter casado com a própria mãe, mas os políticos do regime soviético que haviam, também, assassinado pessoas deveriam fazer o mesmo, ou seja, se reconhecerem culpados. Entretanto, Tomas é perseguido kafkianamente por um processo que queria a todo custo a retratação dele. O protagonista não sente remorso pelo escrito e percebe que o artigo havia sofrido alterações, sem sua autorização, antes de ser publicado.

Os representantes do Ministério Interior insistem pela sua retratação. “Todo mundo lhe sorria, todo mundo queria que ele escrevesse a retratação, retratando-se faria todo mundo feliz” (KUNDERA, 2017, p. 171). A ironia do romance está em apresentar que a exigência do ministro era idílica. Tomas, ao não se retratar, seria penalizado por ter ferido na felicidade do *kitsch* político da URSS. O artigo de Tomas foi interpretado como anti-idílico. Ou seja, sua publicação desarmonizou os leitores de fé socialista. E, como pena, ele perde o cargo de médico. Para poder sobreviver, começa a trabalhar como limpador de vidraças. Entretanto, na atividade de limpador de vidros, ele tivera novas amantes, tendo em vista que boa parte de sua clientela era feminina, afetando o idílio matrimonial de Tereza.

9.1 O Paraíso Rural

A ideia de se mudarem para uma fazenda, como vimos, foi de Tereza. O desejo idílico de um matrimônio sem traições só seria possível, imaginava Tereza, estando Tomas longe das outras mulheres. “Tereza estava feliz por ter deixado a cidade, por estar longe do bar, com seus fregueses bêbados, e das mulheres desconhecidas que deixavam cheiro de sexo nos cabelos de Tomas” (KUNDERA, 2017, p. 300). A esposa de Tomas vive satisfeita com a simplicidade camponesa e romanticamente ler romances: “como outrora em sua cidade, tinha sempre um livro na mão; assim que chegava no pasto, começava a ler” (KUNDERA, 2017, p. 302-303). Com os livros, Tereza tomou conhecimento do universo idílico em que há nas regiões campesinas e bosques:

Tereza descobriu em si, de repente, a imagem do campo, que ficara de suas lembranças de leituras ou de seus antepassados. Um universo harmonioso cujos elementos formam uma grande família com interesses e hábitos comuns: todos os domingos a missa na igreja, a hospedaria onde os homens se encontram sem as mulheres, a sala da mesma hospedaria, onde aos sábados há uma orquestra e onde toda a cidade vai dançar (KUNDERA, 2017, p. 300).

A narrativa kunderiana ironiza os elementos esteticamente *kitsch* presente nos cenários idílicos dos romances e poesias que tratam de temas bucolicamente pastoris. A personagem vê beleza no lugar em que estão, segundo o narrador, devido às influências literárias que recebera. Aqui, salienta-se o aspecto metaficcional do autor. O romance pensa a tradição literária e as ironiza.

O romantismo que Tereza nutria pelo paraíso rural não era sentido pelos demais habitantes da região, muito pelo contrário: “Todos sonhavam sair dali e ir morar na cidade grande. O interior não oferecia nada que pudesse dar um pouco de interesse à vida” (KUNDERA, 2017, p. 301). O *serio ludere* joga com diferentes perspectivas acerca da felicidade, apresentando que a vida feliz está sempre em outro lugar. Isto significa o caráter utópico do idílio.

Diferentemente de Tereza, Tomas vivia com ressentimentos, pois na concepção dele, ele fizera tudo por ela. Entretanto, ela continuara sendo controladora e estava a todo o momento observando tudo que ele fazia no campo:

Tinha o coração pesado de remorsos. Por causa dela ele deixara Zurique para voltar para Praga. Por causa dela deixara Praga. E mesmo aqui, ela continuou a persegui-lo: até diante de Kariênin agonizante ela o atormentou com desconfianças absurdas (KUNDERA, 2017, p. 330).

Tereza não enxergava a compaixão que Tomas sentia por ela. Do amor altruísta que ele sempre agira, pois desfez de sua carreira médica na Suíça para salvar sua relação com Tereza. Mudara-se para o interior na tentativa de fazê-la feliz. Mesmo assim, Tereza vigiava-o: “se escondeu atrás de um tronco de árvore para não ser vista pelos homens que estavam em volta do caminhão, mas não tirava os olhos dele” (KUNDERA, 2017, p. 330). A relação já tinha nove anos no total. Na fazenda, já estavam há dois anos. Mesmo que ele quisesse retornar para Praga, isto seria impossível ou no mínimo difícil. “Tereza e Tomas não poderiam nunca mais deixar essa aldeia. Tinham vendido o carro, a televisão e o rádio para poderem comprar de um camponês que mudara para a cidade a pequena casa com jardim” (KUNDERA, 2017, p. 299). Aos poucos, Tomas foi compreendendo que ele se doara demais na relação com sua Isolda: “Percebia agora como tinha sido injusta: se realmente tivesse amado Tomas com um grande amor, teria ficado com ele na Suíça. Lá Tomas era feliz, uma vida nova se abria diante dele!” (KUNDERA, 2017, p. 331). Na relação tóxica entre Tomas e Tereza, cada um culpava mentalmente o outro pelo que deveria ter recebido como amor. A Isolda sonhava com a monogamia do marido *Don Juan*, mas o esposo Tristão desvelava o egoísmo presente no ser da sua amada.

9.1.1 Kariênin: idílio de Tereza

Entre eles, estava a cadela Kariênin que “estava com câncer” (KUNDERA, 2017, p. 303). O casal decide amenizar o sofrimento do animal sacrificando-o. O amor que ambos nutrem pela Kariênin é diferente do amor conjugal que sentem um pelo outro. Na morte dela, “cada um está a só. Tereza com sua cadela, Tomas com sua cadela” (KUNDERA, 2017, p. 315). Tereza compreende que “seu lar não era Tomas, mas Kariênin” (KUNDERA, 2017, p. 314). Nos momentos de fraqueza, ela se via obrigada a ser forte para cuidar de sua amada cadela. “Nos momentos de desespero, Tereza dizia a si mesma que era preciso aguentar por causa do cachorro” (KUNDERA, 2017, p. 83). Com a doença e sacrifício de Kariênin, Tomas se compadece de sua esposa, pois, “Tomas via como Tereza estava triste” (KUNDERA, 2017, p. 311). Para distrair, Tomas sugere

para Tereza que pegue sua máquina de fotografar: “Um dia ficaremos contentes de termos essas fotografias. Kariênin foi parte de nossa vida” (KUNDERA, 2017, p. 312). Nesta passagem, temos a retomada da fotografia como elemento estético que possibilita a memória bela.

Perante o futuro luto que está para sentir, Tereza conclui que “o amor que a liga a Kariênin é melhor que o amor entre ela e Tomas” (KUNDERA, 2017, p. 317), tendo em vista que aquilo que espera de seu esposo ele nunca poderá lhe oferecer:

[...] **nenhum ser humano pode oferecer a outro o idílio.** Só o animal pode, porque não foi banido do Paraíso. **O amor entre o homem e o cão é idílico. E um amor sem conflitos, sem cenas dramáticas,** sem evolução. Em torno de Tereza e de Tomas, Kariênin traça o círculo de sua vida, baseada na repetição, esperando deles a mesma coisa (KUNDERA, 2017, p. 318, grifos nossos).

O amor entre Tereza e Kariênin é puro. “Tereza aceitou Kariênin tal qual é, não procurou 230ncon-la sua imagem, aceitou de saída seu universo de cachorra, não desejou confiscar nada dela, não sente ciúmes de suas tendências secretas” (KUNDERA, 2017, p. 318) A pureza de não ter desavenças, desentendimentos.

Por que razão a menstruação de uma cadela lhe despertavam tanta ternura e as suas próprias lhe repugnavam tanto? A resposta me parece fácil: **o cão jamais fora expulso do Paraíso.** Kariênin ignora tudo sobre a dualidade do corpo e da alma e não conhece o nojo. E por isso que Tereza se sente tão bem e tão tranquila a seu lado (KUNDERA, 2017, p. 317, grifos nossos).

Tereza não tem pudor com a sua cadela. Ela não tem necessidade de negar os excrementos, as sujeiras, a menstruação de Kariênin. Aceita-a como ela é. Com toda merda que tem? Na verdade, segundo o narrador kunderiano, tudo aquilo que sai do corpo da cadela não dá repulsa ao humano e por isso não precisa de uma estética que a cubra de beleza.

O narrador apresenta a relação humana com os animais domésticos como única relação idílica possível. “A verdadeira bondade do homem só pode se manifestar com toda a pureza, com toda a liberdade, em relação àqueles que não representam nenhuma força” (KUNDERA, 2017, p. 309). Esta liberdade humana de potencialmente amar um animal é que fará deste sentimento um amor incondicional, ou seja, amor sem necessidade. É “um amor desinteressado: Tereza não pretende nada de Kariênin. Nem

mesmo amor ela exige” (KUNDERA, 2017, p. 317), mas o mesmo ela não consegue com o Tomas e vice-versa. Ambos conflitam entre si. Isso ocorre porque exigem expectativas um para com ou outro: “O casal é criado de forma tal que o amor do homem e da mulher é a priori de uma natureza inferior ao que pode existir” (KUNDERA, 2017, p. 317). Este caráter de inferioridade, dito pelo narrador, advém de que a realidade da relação nunca é compatível com a imaginada projeção dos cônjuges envolvidos. Por isso, a relação com Kariênin é possível de ter idílio. Entretanto, a narrativa coloca o leitor a pensar sobre os contratos amorosos humanos, demasiadamente humanos:

[...] não existe nenhum mérito em sermos corretos com nossos semelhantes. Tereza é forçada a ser correta com os outros moradores da aldeia, ou não poderia viver ali; e, mesmo com Tomas, é obrigada a se portar como mulher amorosa, pois precisa dele. Nunca se poderá determinar com certeza total em que medida nosso relacionamento com o outro é o resultado de nossos sentimentos, de nosso amor, de nosso não-amor, de nossa complacência, ou de nosso ódio, e em que medida ele é determinado de saída pelas relações de força entre os indivíduos (KUNDERA, 2017, p. 308).

Os relacionamentos entre as pessoas operaram um jogo de poder. O narrador kunderiano parece-nos apresentar um olhar nietzscheano de vontade de potência e que ao mesmo tempo pode ser visto numa ótica foucaultiana. Para Michel Foucault, também, influenciado por Nietzsche, o poder está no entre das relações humanas⁶⁴. Isto significa que o poder não diz respeito a uma posição hierárquica, de cargo ou de autoridade. Mas que o poder acontece e se exerce através das relações humanas. Ou seja, a força do poder acontece no *entre* dos relacionamentos. Destarte, podemos inferir que a narrativa kunderiana compreende o amor entre as pessoas como um jogo de poder que se dá através de mecanismos de recompensa e receio de punição.

Na relação com os animais, é totalmente diferente. Tomas e Tereza não idealizam nada de como devem agir com a cadelinha. Eles simplesmente aceitam o ser dela. Assim como o solitário Schopenhauer teve total amor pelo seu cão Atman e Nietzsche a compaixão pelo cavalo que era açoitado numa rua em Turim. “Isso aconteceu em 1889,

⁶⁴ O filósofo Michel Foucault tratou acerca do poder em sua obra filosófica. “É preciso, antes de qualquer coisa, conhecer a etimologia da palavra poder, que vem do latim vulgar *potere*, substituído ao latim clássico *posse*, que vem a ser a contração de *potis* esse, ‘ser capaz’; ‘autoridade’. Dessa forma, na prática, a etimologia da palavra poder torna sempre uma palavra ou ação que exprime força, persuasão, controle, regulação etc. Para Foucault o poder não está localizado em uma instituição, e nem tampouco como algo que se cede, por contratos jurídicos ou políticos. O poder em Foucault reprime, mas também produz efeitos de saber e verdade” (FERRERINHA; RAITZ, 2010, p. 369-370).

e Nietzsche já estava também distanciado dos homens” (KUNDERA, 2017, p. 309). O narrador do romance relembra o caso do filósofo que protegeu amorosamente o cavalo agredido. É este amor humano para com os animais que faz o narrador ter compaixão pelos seus personagens e ser crítico da filosofia cartesiana.

E este Nietzsche que amo, da mesma forma que amo Tereza, acariciando em seus joelhos a cabeça de um cachorro mortalmente doente. Vejo-os lado a lado: os dois se afastam do caminho no qual a humanidade, senhora e proprietária da natureza, prossegue sua marcha para a frente (KUNDERA, 2017, p. 310).

O romance pensa a absurdidade da certeza cartesiana ao afirmar que os humanos são “*maître et propriétaire de la nature*” (KUNDERA, 2017, p. 271) e que os animais são meramente “*machina animata*” (KUNDERA, 2017, p. 271). Desse modo, “Nietzsche veio pedir ao cavalo perdão por Descartes” (KUNDERA, 2017, p. 310). Toda a *SÉTIMA PARTE: O sorriso de Kariênin* contempla uma reflexão romanesca acerca do *ser* animal e das implicações éticas que o vínculo humano com animais pode ocasionar.

A ontologia da Kariênin, segundo o narrador, está refletida no tempo. “Para um cão, o tempo não segue em linha reta, seu caminho não é um contínuo movimento para a frente, cada vez mais distante, de uma coisa à coisa seguinte” (KUNDERA, 2017, p. 82). O narrador de *A Insustentável Leveza do Ser* retoma a dialética entre círculo e fila presente em *O Livro do Riso e do Esquecimento*. Os animais são constituídos por um sistema fechado de tempo, segundo o narrador kunderiano, de modo que não há a força do passado e futuro na vida deles. Ao contrário da condição humana, que é caracterizado como sistema aberto, pois compreende-se a ontologia do *Dasein* como ser constituído de memória e projetos existenciais.

9.1.2 Mulher Ideal de Tomas

E, por fim, temos o sonho idílico de Tomas que coroa a toda a *QUINTA PARTE: A leveza e o peso*. A narrativa inicia dizendo que ele “estava no meio de mulheres seminuas, que giravam em torno dele, e sentia-se cansado. Para escapar delas, abriu a porta que dava para o quarto ao lado” (KUNDERA, 2017, p. 256). Tomas está exausto e nem deseja estar com todas aquelas mulheres do harém. Por isso toma distância, assim como o diabo foge da cruz. Ele quer sossego. Apenas paz. Mas nesta tentativa de fuga, ele encontra neste quarto ao lado uma outra mulher de calcinha que lhe sorria com ternura. “Ela irradiava calma. Os movimentos de sua mão eram leves e fluidos. Toda a vida desejara esses gestos tranquilos. Era essa calma feminina que lhe faltara a vida inteira” (KUNDERA, 2017, p. 256). A simbologia onírica de Tomas denuncia todo o seu idealismo Tristão por um amor-romântico. “Uma imensa felicidade o invadia por que enfim a encontrara e podia ficar com ela” (KUNDERA, 2017, p. 256). Tomas tem a sensação, ao menos no sonho, de realmente ter encontrado sua Isolda, mas, “passou do sono à semiconsciência. Estava nesse *no man’s land* em que não se está mais dormindo nem se está ainda acordado. Temia perder essa moça de vista e se dizia: meu Deus, não posso 233ncon-la!” (KUNDERA, 2017, p. 256)

Ele perde-a, realmente. Acorda e percebe que não passava de uma ilusão onírica. “Lembrou-se do célebre mito do Banquete de Platão”⁶⁵ (KUNDERA, 2017, p. 257) e ficou angustiado por querer encontrá-la em algum lugar do mundo.

Dizia a si mesmo que essa moça do sonho não se parecia com nenhuma das mulheres que conhecera em sua vida. Essa moça que tinha um jeito tão familiar era na verdade totalmente desconhecida. Mas

⁶⁵ O mito da alma gêmea foi criado por Platão que, em seu livro *O Banquete*, tenta definir o que é o amor. E, nessa busca, muitos convidados de uma festa, cada um por vez, faz um elogio ao deus Eros (deus do amor). No entanto, um dos momentos mais fascinantes do texto é quando toma a palavra o comediógrafo Aristófanes. Ele faz um discurso belo e que se immortalizou como a teoria da alma gêmea. Aristófanes começa dizendo que, no início dos tempos, os homens eram seres completos, de duas cabeças, quatro pernas, quatro braços, o que permitia a eles um movimento circular muito rápido para se deslocarem. Porém, considerando-se seres tão bem desenvolvidos, os homens resolveram subir aos céus e lutar contra os deuses, destronando-os e ocupando seus lugares. Todavia, os deuses venceram a batalha e Zeus resolveu castigar os homens por sua rebeldia. Tomou na mão uma espada e cindiu todos os homens, dividindo-os ao meio. Zeus ainda pediu ao deus Apolo que cicatrizasse o ferimento (o umbigo) e virasse a face dos homens para o lado da fenda para que observassem o poder de Zeus. Dessa forma, os homens caíram na terra novamente e, desesperados, cada um saiu à procura da sua outra metade, sem a qual não viveriam. Tendo assumido a forma que nós temos hoje, os homens procuram sua outra metade, pois a saudade nada mais é do que o sentimento de que algo nos falta, algo que era nosso antes (CABRAL, J. 2020).

era ela a quem ele sempre desejara. Se um dia encontrasse seu paraíso pessoal, se por acaso ele existisse, nele de veria viver ao lado dessa moça. **A moça de seu sonho, era o *es muss sein!*** De seu amor (KUNDERA, 2017, p. 257, grifos nossos).

Constata-se que o ser de Tomas é constituído pelo *homo sentimentalis* esteticamente Tristão. O núcleo de sua existência está fincado na crença de existir a concretização do encontro com a mulher dos seus sonhos. Paralelo ao enredo existencial de Tomas, o narrador kunderiano coloca o leitor para pensar acerca desta necessidade idílica da condição humana sonhar que haja platonicamente a existência de alma gêmea.

Admitamos que seja assim; cada um de nós tem em alguma parte do mundo um parceiro com o qual outrora formava um só corpo. Essa outra metade de Tomas era a moça com quem sonhara. Mas ninguém encontrará jamais a outra metade de si próprio (KUNDERA, 2017, p. 257).

O narrador é fatalista e trágico. Não romantiza possibilidades irreais. Trata todo amor idílico como fantasia humana. Tomas não vivencia, apenas “imagina que vive num mundo ideal com a mulher do sonho” (KUNDERA, 2017, p. 257). É a utopia do amor-romântico de Tomas, pois o narrador deixa claro que o “amor é o desejo dessa metade perdida de nós mesmos” (KUNDERA, 2017, p. 257) e que não adiantava Tomas procurar a moça de seu sonho, tendo em vista que “ela não era nem de Zurique nem de Praga, que nascera de seu sonho, que não era de lugar nenhum” (KUNDERA, 2017, p. 256). O idílio de Tomas está reduzido ao não-ser. Está no nada a amada idealizada. Ou seja, é inexistente.

A narrativa kunderiana apresenta vários outros sonhos, em sua maioria sonhados pela Tereza e a proposta do romance não é ser psicanalítico com os próprios egos experimentais. Na perspectiva kunderiana, os sonhos não são meros desejos reprimidos no inconsciente.

Esse é um aspecto que escapou a Freud na sua teoria dos sonhos. O sonho não é apenas uma comunicação (às vezes uma comunicação codificada), é também uma atividade estética, um jogo da imaginação, e esse jogo tem em si mesmo um valor. **O sonho é a prova de que imaginar, sonhar com aquilo que nunca aconteceu é uma das mais profundas necessidades do homem.** Eis aí a razão do pérfido perigo que se esconde no sonho. **Se não fosse belo, o sonho poderia ser rapidamente esquecido** (KUNDERA, 2017, p. 66, grifos nossos).

Na perspectiva kunderiana, ironizando a psicanálise freudiana, os sonhos são lembrados devido à beleza contida neles. Esta estética poética é que permitirá a memória dos sonhos. O sonho de Tomas não era só eloquente, relata o narrador, mas, além disso, contempla o belo. Há uma forma estética idílica no sonho de Tomas que é *kitsch*.

9.2 A Paz na Casa dos Mortos

Sabina recebe a carta de Simon sobre a morte de seu pai. A descrição do acidente afirmava que “a estrada atravessava colinas, descrevia muitas curvas, e o caminhão caíra num barranco. Encontraram os corpos esmagados. A polícia constatara que os freios estavam em péssimo estado” (KUNDERA, 2017, p. 135). A artista *antikistch* emociona-se, decide caminhar um pouco para espairar a mente e por isso “tentou acalmar-se indo a um cemitério” (KUNDERA, 2017, p. 135). Ela estava em prantos, pois “não conseguiu se refazer dessa notícia. Rompera-se o último elo que a ligava ao passado” (KUNDERA, 2017, p. 135). No momento em que recebeu a notícia está em Paris, um tempo depois se muda para os Estados Unidos. Praga, Tomas e seu chapéu-coco representam a nostalgia do passado.

9.2.1 Chapéu-coco: elemento *kitsch* de Sabina

Um ano tempo depois de se exilar em Genebra, Tomas e Tereza mudam-se para Zurique. Ela e seu amigo erótico combinam um encontro num dos hotéis da cidade em que Tomas se exilara.

Em Zurique, no quarto do hotel, **eles tinham se emocionado diante do chapéu-coco e tinham-se amado chorando**, porque aquele objeto negro não era somente uma lembrança de seus jogos amorosos, era também uma recordação do pai de Sabina e do avô, que vivera numa época sem automóveis e sem aviões (KUNDERA, 2017, p. 96-97, grifos nossos).

O chapéu-coco de Sabina é apresentado pelo narrador como um elemento de diversas significações semânticas. Num primeiro momento, representa para a personagem a lembrança da sua ancestralidade. O chapéu-coco foi a única herança que ficara do seu pai para ela.

[..] o chapéu havia pertencido ao pai de Sabina. Depois do enterro, o irmão dela tinha se apropriado de todos os pertences de seus pais, e ela, por orgulho, se obstinara em não disputar seus direitos. Declarou, em tom sarcástico, que ficaria com o chapéu-coco, única coisa que herdara do pai (KUNDERA, 2017, p. 96).

Este objeto tornara-se, então, um preciosíssimo, pois tendo importado lembranças paternas para o interior de seus afetos, o chapéu-coco se tornara importante devido a esta importação sentimental. O chapéu-coco simboliza, no primeiro momento, o *homo sentimentalis* de Sabina e que é compartilhado nas aventuras sexuais com o seu amigo erótico Tomas.

[...] **no estrangeiro, o chapéu-coco se transformara num objeto sentimental.** Quando foi encontrar-se com Tomas em Zurique, ela o havia levado e o colocara na cabeça ao abrir para ele a porta do quarto do hotel. Aconteceu então uma coisa inesperada, **O chapéu-coco não era nem engraçado nem excitante, era um vestígio do passado.** Ambos ficaram emocionados (KUNDERA, 2017, p. 96, grifos nossos).

O chapéu-coco possibilita Sabina ter uma memória poética de seu avô, pai e do amante Tomas. Com este último, em Praga era comum ficar nua com ele de frente para o espelho com o chapéu na cabeça. Nestes momentos criava excitação no seu amante. “Quando Tomas, muitos anos atrás, viera à casa dela, ficara seduzido pelo chapéu-coco” (KUNDERA, 2017, p. 82). Desse modo, este objeto de Sabina tornara-se um elemento estético de sensualidade. “O chapéu-coco tornara-se o tema da partitura musical que era a vida de Sabina” (KUNDERA, 2017, p. 96). O narrador compreende que, para Sabina, o chapéu-coco não tem um único significado. Nele habita um rio semântico, que ora pode significar a memória do pai ou do avô, ora pode significar sensualidade e no exílio significa nostalgia de Praga.

[...] **todos esses significados passavam pelo chapéu-coco, como a água pelo leito de um rio.** E era, posso assim dizer, **como o leito do rio de Heráclito:** Não nos banhamos duas vezes nas águas do mesmo rio! O chapéu-coco era o leito de um rio e Sabina nele via, a cada vez, um novo rio correndo, um rio semântico: **o mesmo objeto suscitava a cada vez um outro significado, mas esse significado repercutia (como num eco, num cortejo de ecos) todos os significados anteriores,** O que estava sendo vivido **ressoava com uma harmonia** cada vez mais rica (KUNDERA, 2017, p. 96-97, grifos nossos).

O chapéu-coco de Sabina não é um mero utensílio. Ele é a externalização do seu *homo sentimentalis*. O chapéu-coco acompanha a vida de Sabina, assim como Kariênin é companheira de Tereza. É uma espécie de bicho de estimação que dá segurança afetiva (lembranças do pai), excitação sexual (momentos de sedução) e sentimento de pertença (de pertencer à Praga).

9.2.2 Traição: entre o peso e a leveza existencial de Sabina

Na mesma semana em que Tomas e Tereza sofreram o acidente, “os pais de Sabina tinham morrido na mesma semana” (KUNDERA, 2017, p. 137). Naquele momento, “Sabina sentia o vazio em torno de si” (KUNDERA, 2017, p. 134), pois viu que seu impulso pela traição era muito efêmero. Passara a vida toda sustentando a leveza de poder trair como ato de rebeldia às ordens pré-estabelecidas. “Ela não quer ficar dentro da ordem e nela não ficará! Não ficará sempre na ordem com as mesmas pessoas e as mesmas palavras!” (KUNDERA, 2017, p. 94). Sabina é descrita, pelo narrador, como uma protagonista que se esforça para ser anti-idílica, tendo em vista sua necessidade de afirmar a desarmonia. “Ela sabe que a beleza é um mundo traído” (KUNDERA, 2017, p.107). Para Sabina, a beleza está no próprio caos, na desordem, na merda. “Trair é sair da ordem e partir para o desconhecido. Sabina não conhece nada mais belo que partir para o desconhecido” (KUNDERA, 2017, p. 87). Para ela, não há nada mais limitador do que a fidelidade:

[...] a traição e não a fidelidade que seduzia Sabina. A palavra fidelidade lembrava-lhe seu pai, puritano de província que, por lazer, pintava aos domingos o poente sobre a floresta e buquês de rosas num vaso. Graças a ele, começou a desenhar muito jovem. Aos quatorze anos, apaixonou-se por um rapaz da sua idade. Seu pai teve medo, e proibiu-a de sair sozinha durante um ano. Um dia, rindo muito alto, mostrou-lhe reproduções de Picasso. Já que não tinha o direito de amar um rapaz da sua idade, apaixonou-se pelo cubismo. Depois de formada, foi para Praga com a reconfortante impressão de que finalmente poderia trair a família (KUNDERA, 2017, p. 87, grifos nossos).

Sabina quer trair a arte *kitsch* que seu pai produzia. Apesar da influência artística de seu pai na vida dela, não é a representação idílica das paisagens bucólicas que seu pai pintava que lhe irá motivar a ser artista plástica. Entretanto, o narrador ironiza a postura

antikitsch da filha ao mencionar o desejo dela de ser igual a Pablo Picasso (1881 – 1973), pois Sabina copia os desenhos de Picasso e mostra ao pai a arte que fizera. A arte de seu pai é *kitsch* por querer representar a harmonia idílica da natureza e as de Sabina é *kitsch* por imitar os quadros de Picasso. Entretanto, a própria personagem não percebe que é traída pela própria estética *kitsch*. Esta é uma perspicácia irônica e sarcástica do narrador. É uma passagem com sutil humor e graça.

O padrão de comportamento de Sabina no ciclo de traições foi iniciado pelo seu desejo de romper com a visão artística e católica de seu pai, “quando ela traiu seu pai, abriu diante de si uma longa estrada de traições e cada nova traição a atraía como um vício ou como uma vitória” (KUNDERA, 2017, p. 94). A raiva que Sabina sentia pela URSS não era por questões políticas, mas sim afetivas, pois “o comunismo não era senão outro pai, igualmente severo e limitado” (KUNDERA, 2017, p. 94). Por rebeldia à família, “casou-se com um medíocre ator de Praga, só porque este tinha reputação de excêntrico, e porque os dois pais julgavam-no inaceitável” (KUNDERA, 2017, p. 94). Mas pouco tempo depois anunciara “ao marido (não via mais nele um excêntrico, mas sobretudo um bêbado incômodo) que iria deixá-lo” (KUNDERA, 2017, p. 88). Para ela, a

[...] traição a excitava, a ideia da nova estrada que se abria e a aventura sempre nova da traição que a esperava no fim da viagem enchiam-na de alegria. Mas o que aconteceria se a viagem terminasse? É possível trair os pais, o marido, um amor, uma pátria, mas **o que sobraria para trair quando não houvesse mais nem pais, nem marido, nem amor, nem pátria?** (KUNDERA, 2017, p. 134, grifos nossos).

O narrador observa que aos poucos Sabina vai ficando ontologicamente e socialmente sozinha, pois ela está divorciada e um tempo posteriormente fica órfã. “Depois sua mãe morreu. No dia seguinte, voltando a Praga depois do enterro, recebeu um telegrama: seu pai suicidara-se de desgosto” (KUNDERA, 2017, p. 94). Tomas e Tereza estão, também, mortos. Destarte, lhe resta lembrar-se do ex-amante Franz. “De repente, teve vontade de ver Franz” (KUNDERA, 2017, p. 122). Mas ela está em Paris e Franz em Genebra. De qualquer modo, ela não o procura.

A narrativa apresenta que Sabina sente-se só. Sem ela, dar conta que a ausência das pessoas de seu círculo afetivo foi uma traição ocasionada pela morte em sua vida. “O que se abatera sobre ela não era um fardo, mas a insustentável leveza do ser” (KUNDERA, 2017, p. 134). A morte de seus amigos e familiares não é um peso

existencial e sim sinal do quanto a vida deles e dela é no fundo efêmera e passageira. “Seu drama não era o drama do peso, mas da leveza” (KUNDERA, 2017, p. 134). “Sabina sentia o vazio em torno de si” (KUNDERA, 2017, p. 134). Aos poucos, lembra com carinho de seu pai, toma compaixão por ele.

O remorso tomou conta dela: seria tão errado da parte de seu pai pintar rosas num vaso e não amar Picasso? Seria tão condenável temer que a filha aos quatorze anos ficasse grávida? Seria ridículo não ter conseguido viver sem sua mulher? (KUNDERA, 2017, p. 94).

Aos poucos Sabina reconhece que ignora “o objetivo que está oculto por trás de seu desejo de trair” (KUNDERA, 2017, p. 134). A necessidade de Sabina trair: seja seu pai, a arte socialista, o marido ou amigos eróticos; é observada pelo narrador kunderiano como gesto simbólico que se pretende ocultar algo. E sugere: “se esse vazio fosse precisamente o objetivo de todas suas traições?” (KUNDERA, 2017, p. 134). Isso significa que é a angústia (vazio existencial) que as traições querem encobrir, ocultar. Logo, a desordem e desarmonia na existência de Sabina não são necessariamente as suas traições, mas sim o vazio de sentido da vida ou vácuo de não ter com quem compartilhar a vida (nem que seja por um breve instante). Por isso, pensa no Franz, como possibilidade idílica de ocultar o vazio deixado com a morte dos pais e de Tomas.

Um tempo depois, ela se muda para EUA e, em Nova York, conhece um senhor bem idoso. Era rico e gostava de pintura:

Morava com a mulher que tinha a mesma idade que ele numa casa de campo. Em frente da casa, em terreno de sua propriedade, havia um estábulo antigo. Transformara esse estábulo em ateliê e convidara Sabina para ocupá-lo; desde então, passava os dias inteiros acompanhando os movimentos de seu pincel (KUNDERA, 2017, p. 274).

Assim como Tereza e Tomas, está Sabina no final da narrativa vivendo numa região camponesa. Novamente, constatamos o cenário idílico vivido pelos egos experimentais. A artista plástica parece ter conseguido suprir a ausência dos pais ao morar no campo do casal de velhinhos. Esta narrativa é contada na *SEXTA PARTE: A Grande Marcha* e evidencia o momento kitsch de Sabina:

Toda a sua vida afirmou que seu inimigo era o *kitsch*. **Mas será que ela não o carrega, no fundo do seu ser? Seu *kitsch* é a visão de um lar cheio de paz, doce, harmonioso, onde reinam uma mãe amada e um pai cheio de sabedoria. Essa imagem nasceu dentro dela quando seus pais morreram.** Como sua vida foi bem diferente desse belo sonho, ela é ainda mais sensível a seu encanto, e, mais de uma vez, assistindo a um filme sentimental na televisão, seus olhos ficaram úmidos diante da cena de uma filha ingrata abraçando um pai abandonado, enquanto brilham no crepúsculo as janelas de uma casa onde vive uma família feliz (KUNDERA, 2017, p. 273-274, grifos nossos).

O romance nos faz pensar se o *kitsch* não é realmente ontológico, pois, por mais que Sabina quisesse lutar contra o *kitsch*, seu ser estava em vários momentos da vida embrenhada nesta estética. Convivendo com o casal na região camponesa, temos um cenário totalmente idílico em que ela não sente angústia, vazio existencial. Pelo contrário, ela está com o seu *homo sentimental* sensibilizado até pelo filme que vê. Na verdade, a cena filmica lhe serve como espelho da própria vida, pois a personagem do filme abraça o pai abandonado. Provavelmente, Sabina recorda das rupturas que fizera com seu pai. A cena cinematográfica é idílica e serve como espelhamento do desejo *kitsch* de Sabina, não seria o caso de nos perguntarmos se não houve cenas *kitsch* no livro *A Insustentável Leveza do Ser* e que nos identificamos idilicamente com a cena? Este é o poder da narrativa de um romance que pensa.

Todavia, Sabina reconhece a efemeridade de sua vida no campo:

Ela sabe que é uma ilusão. Sua estada com esses encantadores velhinhos é uma parada provisória. O velho está muito doente e sua mulher, quando ficar sem ele, vai morar com o filho no Canadá. **Sabina retomará seu caminho de traições e, de vez em quando, em suas profundezas, soará na insustentável leveza do ser** uma ridícula cantiga sentimental falando de duas janelas iluminadas, atrás das quais vive uma família feliz (KUNDERA, 2017, p. 274-275, grifos nossos).

Sabina reconhece a impossibilidade de sustentar a felicidade por muito tempo, pois em algum momento, a alegria idílica será interrompida. É a experiência da finitude e da morte dos ciclos:

No momento em que é reconhecido como mentira, o *kitsch* entra para o contexto do *não-kitsch*. Perde seu poder autoritário e, mesmo comovente, torna-se igual a qualquer outra fraqueza humana. **Nenhum de nós é sobre-humano a ponto de poder escapar completamente ao**

***kitsch*. Por maior que seja nosso desprezo por ele, o *kitsch* faz parte da condição humana** (KUNDERA, 2017, p. 275, grifos nossos).

O *kitsch* não tem autoridade totalitária na vida de Sabina, tendo em vista que ela reconhece o caráter falso dos momentos idílicos. Entretanto, a narrativa kunderiana afirma a impossibilidade de negar o *kitsch*, porque é intrínseco à existência do ser humano.

A insustentável felicidade humana está no fato de que para sustentar o idílio, é necessário que haja repetições das experiências harmônicas, “a felicidade é o desejo da repetição” (KUNDERA, 2017, p. 318). Sabina sabe que não poderá nunca mais repetir seus momentos eróticos com Tomas, de que não poderá trair nunca mais seu pai e que um dia deixará de viver com o casal de velhinhos do campo. A vida é uma só e não há eterno retorno do vivido. Esta é a ironia kunderiana com o pensamento idílico de Nietzsche. “O tempo humano não gira em círculos, mas avança em linha reta. Por isso o homem não pode ser feliz, pois a felicidade é o desejo da repetição” (KUNDERA, 2017, p. 319). A existência humana é inevitavelmente trágica, sem controle e sem previsão do que ocorrerá no futuro. É insustentável o ser da condição humana, pois é efêmero. Cairá no vazio mais cedo ou mais tarde. E o pior de tudo, ficará esquecido para sempre. Haverá um momento em que ninguém saberá quem foi a Sabina de Kundera e a partir deste dia não haverá alguém que diga se a obra *A Insustentável Leveza do Ser* foi bela ou não.

É importante salientar que há um rio semântico que perpassa na ideia de eterno retorno durante todo o romance, pois é possível constatar que toda a narrativa de *A Insustentável Leveza do Ser* foi feliz na repetição das experiências vividas pelos seus egos experimentais. Neste aspecto, o eterno retorno recebeu uma ressignificação estética e que ao retomar diversas cenas de seus personagens, fez por tornar o enredo artisticamente belo.

9.2.3 Cemitério: Elemento Idílico de Sabina

Sabemos que Sabina sente o vazio existencial ao receber a notícia de falecimento de seus pais e do casal: Tomas e Tereza. Como de hábito, Sabina vai ao cemitério para amenizar o sofrimento. É na casa dos mortos que ela encontra harmonia. Vimos que ela está na capital da França quando recebe a carta do filho de Tomas comunicando sobre o acidente do pai e sua madrasta. Desse modo, pensar em ir ao cemitério lhe remete a sua

origem nacional. “A única palavra que soa docemente em seus ouvidos como uma lembrança nostálgica de sua terra natal é a palavra cemitério” (KUNDERA, 2017, p. 114). A lembrança advém do fato de que quando morava em Praga, toda vez que ela se sentia melancólica ia ao cemitério para sentir a paz proporcionada pelo ambiente.

Os cemitérios da Boêmia parecem jardins. Os túmulos são cobertos de relva e de flores de cores vivas. Monumentos humildes ficam escondidos no meio do verde da folhagem. A noite, o cemitério fica cheio de pequenas velas acesas, como se os mortos estivessem dando um baile infantil. E, um baile infantil, pois **os mortos são inocentes como as crianças. Por mais cruel que tenha sido a vida, no cemitério existe sempre a mesma serenidade. Durante a guerra, sob Hitler, sob Stalin, sob todas as ocupações. Quando se sentia triste, pegava seu carro para ir passear longe de Praga num de seus cemitérios preferidos. Esses cemitérios campestres no fundo azulado das colinas eram tão belos quanto uma cantiga de ninar** (KUNDERA, 2017, p. 114, grifos nossos).

O cemitério é neste caso um elemento estético *kitsch*, pois simboliza a sensação idílica proporcionada à protagonista Sabina. A narrativa ironiza os aspectos históricos ao citar os nomes dos tiranos: Hitler e Stálin, tendo em vista que no cemitério a guerra não muda nada. Não a interfere. O cemitério é o lugar onde não há conflitos. Nele, reina o paraíso e o narrador kunderiano cita características que lembra um bosque ao descrever a arquitetura dos cemitérios. Sabina havia compartilhado para Franz esta sua sensação idílica com os cemitérios, mas o seu amante suíço dizia que o “cemitério não passa de um imundo depósito de ossos e pedras” (KUNDERA, 2017, p. 115). Eles não se compreendiam neste aspecto: “Quando lhe falara de seus passeios pelos cemitérios, ele ficara impressionado e comparara os cemitérios a depósitos de ossos e pedras. Nesse dia abriu-se entre eles um abismo de incompreensão” (KUNDERA, 2017, p. 137). É importante salientar que o cemitério em si não simboliza a estética *kitsch*. O narrador kunderiano aponta sutilmente para o aspecto da sensibilidade dos egos experimentais. É a junção do *homo sentimental* com o mundo externo que poderá tornar algo esteticamente *kitsch* ou não, do mesmo modo que os vizinhos camponeses de Tomas e Tereza não viam a fazenda em que viviam como um espaço paradisíaco ou como a Sabina que não tinha a mesma sensibilidade harmônica para com as marchas políticas em que encantava o Franz.

A estética *kitsch* não está essencialmente no objeto ou no fato externo. Na perspectiva kunderiana, podemos constatar que é a partir do ser dos egos experimentais que se cria a materialização dos idílios. É a subjetividade que proporciona a sensação idílica e, para isso, toma forma em diferentes cenários esteticamente *kitsch*.

9.3 Fé: Idílio Cristão de Simon

A narrativa apresenta que Tomas não desejara ter tido um filho, mas “teve um filho obrigado pela mulher” (KUNDERA, 2017, p. 226). Vimos no tópico 7.2 *Idílios de Tomas*, que Tomas antes de conhecer Tereza havia sido casado por dois anos e após o divórcio sua ex-esposa lhe dificultava, propositadamente, de se encontrar com o próprio filho. Desse modo que o ex-marido optou por sumir da vida de ambos e manteve somente o pagamento das pensões. Tomas chegara à conclusão que “não queria saber nada dele, e desejava que o filho também pensasse assim” (KUNDERA, 2017, p. 226). Entretanto,

Simon não gostava da mãe. Desde a infância procurava um pai. Queria acreditar que uma ofensa feita a seu pai precedia e explicava a injustiça que este cometera em relação a ele. Nunca o odiara, recusando-se a ser aliado da mãe, que passava o tempo todo caluniando Tomas (KUNDERA, 2017, p. 290).

Tomas desconhecia que seu filho tivesse, anos mais tarde, tido conflitos conturbados com sua ex-mulher. “A primeira mulher de Tomas era uma comunista convicta e Tomas deduzia automaticamente que o filho devia estar sob sua influência. Não sabia nada sobre ele” (KUNDERA, 2017, p. 226). Ele desconhecia da busca idílica que seu filho tinha por ele. Simon resolvera sair de casa e descobrindo que seu pai se tornara lavador de vidraças começou a passar nas ruas em que seu pai estava trabalhando.

Morou com ela até os dezoito anos, e depois do curso secundário foi continuar os estudos em Praga. Nessa ocasião, Tomas já era lavador de vidraças. Muitas vezes **Simon o esperava para provocar um encontro acidental na rua**. Mas seu pai nunca parava (KUNDERA, 2017, p. 290, grifos nossos).

Mas Simon nunca abordava seu pai nestes “encontros” forjados propositadamente. Desse modo, Tomas não reparava que era seu filho lhe observando, mas, “pensava em seu filho. Lembrava-se de que nos últimos meses cruzara com ele várias vezes. Evidentemente não fora por acaso” (KUNDERA, 2017, p. 226). O narrador deixa claro que Tomas não interpreta como coincidência o fato de ambos se toparem pelas ruas de Praga. Destarte, deixa a entender que não há nenhum encantamento por parte do pai em transformar estas topadas, aparentemente por acaso, em memória poética. Isto significa que o *homo sentimentalis* de Tomas está, digamos metaforicamente, desativado para o Simon.

Certa vez “um cliente particular pedira expressamente que lhe enviassem Tomas para limpar as janelas” (KUNDERA, 2017, p. 225). O protagonista vai até o endereço e no meio do caminho fica “pensando em Tereza” (KUNDERA, 2017, p. 225), pois ele não queria que “fosse mais uma mulher. (...) as aventuras não o tentavam” (KUNDERA, 2017, p. 225). Contudo, para sua surpresa, quem atende a porta é o jornalista que havia publicado seu artigo. No apartamento estava também o filho dele e pela primeira vez conversaram entre si.

O jornalista e o Simon querem a assinatura de Tomas para ajudar os presos políticos. Explicaram que “depois da invasão russa, todos tinham perdido o emprego e se tornado lavadores de vidraças, guardas de estacionamento, vigias noturnos, eletricitas de caldeiras (...)” (KUNDERA, 2017, p. 228) e que a ideia deles era de “redigir um requerimento para ser assinado pelos intelectuais tchecos mais visados, aqueles cujos nomes têm um certo peso” (KUNDERA, 2017, p. 229). Tomas é visto pelos dois interlocutores como um intelectual de peso. Ele ignora a insistência do pedido deles, se levanta e despede dos dois.

Tempo depois, Tomas e Tereza estão morando no campo e Simon continua ansiando pelo contato com o seu pai:

O olhar que ele aspira ter sobre si é o de Tomas. Comprometido na campanha pelas assinaturas da petição, foi expulso da universidade. A moça que namorava era sobrinha de um padre do interior. Casou-se com ela, tornou-se motorista de caminhão numa cooperativa, católico praticante e pai de família. Soube que Tomas também estava morando no interior e alegrou-se com isso. Graças ao destino, **suas vidas tornavam-se simétricas!** Foi o que o incentivou a escrever-lhe uma carta. Não pedia resposta. Só desejava uma coisa: que Tomas pousasse o olhar sobre sua vida (KUNDERA, 2017, p. 289, grifos nossos).

O narrador compara sutilmente com as coincidências que há entre Tomas e Simon. Lembrando ao leitor que há uma repetição de geração para a outra. Um possível eterno retorno entre pais e filhos assim como houve entre Tereza e sua mãe.

Tomas está casado e morando numa fazenda, seu filho também. Ambos são motoristas de caminhão. No campo, ele recebe cartas de Simon e as guarda em sigilo. Não as responde. Tereza desconfia que sejam cartas de alguma amante. Tomas, então, compartilha o segredo com sua amada ciumenta:

Recebo de vez em quando cartas que não gosto de comentar com você. É meu filho que me escreve. Fiz tudo para evitar qualquer contato entre minha vida e a dele. Veja como o destino se vingou de mim. Foi expulso da universidade há alguns anos. E motorista de trator numa cidadezinha do interior. É verdade, não existe contato entre minha vida e a dele, mas elas se desenrolam lado a lado na mesma direção, como duas linhas paralelas (KUNDERA, 2017, p. 327-328).

Tomas havia sido expulso do hospital em que trabalhava e Simon da universidade em que estudava. O pai fica surpreso com as semelhanças entre a vida dos dois. Não somente no enredo dos acontecimentos na existência deles: casamento e vida no campo. Como também do espelho fisionômico que Simon lhe representa.

Na época em que Simon, junto com o jornalista, lhe pedira para assinar o requerimento contra a URSS,

Tomas percebeu que seu filho, quando olhava atentamente, levantava ligeiramente a parte esquerda do lábio superior. Conhecia esse ricto, pois já o vira em seu próprio rosto quando verificava com cuidado no espelho se estava bem barbeado. **Não pôde reprimir um sentimento de desagrado ao percebê-lo agora no rosto de outro** (KUNDERA, 2017, p. 232, grifos nossos).

A citação acima relata o incômodo de Tomas em constatar que o rosto e os gestos faciais de seu filho é a cópia dos dele. Esta passagem nos lembra do desconforto de Tereza em reconhecer que é cópia da mãe. Uma das traduções da palavra *kitsch* é cópia ou imitação. Estaria o narrador sugerindo haver uma estética *kitsch* na natureza genética entre pais e filhos ou mães e filhas? Ou seria uma reelaboração sobre a ideia nietzscheana de eterno retorno, já que Tereza parece repetir a vida de sua mãe ao se casar com um homem infiel e Simon repetir o ciclo do pai ao ter o mesmo emprego que o dele e morar no interior do país?

Tomas conta para Tereza a estranheza que é se ver no rosto do filho: “Ele se parece comigo”, disse Tomas. “Quando fala tem exatamente o mesmo cacoete que eu, no lábio superior. Olhar minha própria boca falando do Reino de Deus, isso me parece um pouco esquisito demais” (KUNDERA, 2017, p. 329).

Tomas narra que seu filho encontrara na fé cristã o sentido para a vida.

Ele tem fé e acha que essa é a chave de tudo. Segundo ele, cada um de nós deve levar a vida de cada dia seguindo as normas da religião, sem levar em conta o regime. Devemos ignorá-lo. Segundo ele, se acreditamos em Deus, somos capazes de instaurar com nossa conduta, em qualquer situação, o que chama de Reino de Deus sobre a terra. Explica-me que a Igreja é, em nosso país, a única associação voluntária, e a única que escapa ao controle do Estado. Pergunto se ele é praticante para melhor resistir ao regime ou se ele realmente crê (KUNDERA, 2017, p. 328, grifos nossos).

Tomas está com dúvida se a fé católica de Simon é uma postura de resistência ao regime político da URSS ou de fato uma crença idílica.

Sempre admirei os que têm fé. Acho que eles possuem o estranho dom de uma percepção extra-sensorial, que me foi recusado. Mais ou menos como os videntes. Percebo agora, através de meu filho, que, na realidade, é muito fácil ter fé. Quando se viu em dificuldade, os católicos se ocuparam dele, fazendo-o descobrir a fé. Talvez tenha se convertido por um sentimento de gratidão (KUNDERA, 2017, p. 328-329, grifos nossos).

Tomas confirma admirar a fé católica que seu filho tem. Em sua concepção, é fruto de uma sensação sobrenatural, mas que ele não consegue ter esta percepção transcendente da vida.

Simon deixa de escrever para o seu pai, pois, “recebeu um telegrama dizendo que Tomas e sua mulher haviam morrido esmagados sob um caminhão” (KUNDERA, 2017, p. 291). Desse modo, ele entra em contato com a Sabina. Ele manda uma carta para ela.

Foi nessa ocasião que ouviu falar de uma mulher que fora amante de seu pai e que vivia na França. Procurou seu endereço. Como precisava desesperadamente de um olho imaginário que continuasse a observar sua vida, de vez em quando escrevia-lhe longas cartas (KUNDERA, 2017, p. 291).

Na *SEXTA PARTE: A Grande Marcha*, há uma passagem que trata dos diferentes olhares existentes na condição humana. Uma espécie de Tratado Fenomenológico do Olhar. O narrador pontua quatro tipos: 1) olhar do público; 2) Olhares familiares; 3) olhar do amado e 4) olhares imaginários dos ausentes. Simon encontra-se no 4º tipo, pois não tendo mais o pai para escrever, começa a mandar cartas para Sabina e não para. “Até o fim de seus dias Sabina continuará a receber cartas desse triste correspondente provinciano. Muitas nunca serão abertas, pois seu país de origem cada vez lhe interessa menos” (KUNDERA, 2017, p. 291). Simon não necessita ser respondido, mas apenas lembrado (olhado imaginariamente por outrem).

Sabina deixara de morar no campo norte-americano, pois “o velho senhor morreu e Sabina foi instalar-se na Califórnia. Cada vez mais em direção ao oeste, cada vez mais distante da Boêmia” (KUNDERA, 2017, p. 291). Sabina quer-se cada vez mais distante da Tchecoslováquia e de tudo que possa lembrar de seu país de origem. Por isso, ignora as cartas de Simon. Ela está ciente que viverá até a morte nos EUA, mas “teme ser fechada num caixão e penetrar na terra da América” (KUNDERA, 2017, p. 292). Sabina não quer o peso da terra sob o seu corpo. Sonha com leveza após a morte. “Escreveu, então, um testamento determinando que seu cadáver seja cremado, e as cinzas espalhadas ao vento. (...). Ela quer morrer sob o signo da leveza. Será mais leve que o ar” (KUNDERA, 2017, p. 292). O narrador observa que este será o último desejo idílico da artista *antikitsch*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] os valores das obras de arte são constantemente discutidos, defendidos, julgados, rejulgados. Mas como julgá-los? No domínio da arte não temos medidas exatas para isso. Cada julgamento estético é uma aposta pessoal; mas uma aposta que não fecha na subjetividade, que enfrenta outros julgamentos, pretende ser reconhecida, aspira à objetividade.

(Milan Kundera)

Nas três partes sustentadoras do eixo epistemológico desta análise, buscamos, pelo olhar da Epistemologia do Romance, traçar um caminho para a compreensão da construção do *kitsch* como forma estética do idílio. Embora o corpus literário de análise fosse *A insustentável leveza do ser*, visitar outros textos de Milan Kundera contribuiu para alcançarmos os anseios acerca da pergunta: como a forma estética do idílio, representada pelo *kitsch* em *A insustentável leveza do ser*, corrobora com um lugar de pensamento acerca da ontologia do ser-no-mundo dos egos experimentais do romance? Dito isso, o que justifica a escolha do romance *A insustentável leveza do Ser* se deve a nossa pesquisa se delimitar num romance kunderiano que realmente pense o *kitsch* como forma estética do idílio.

Caso houvéssimos realizado uma pesquisa restritamente filosófica e com uma perspectiva fenomenológica, provavelmente teríamos como título *O Acordo Categórico do Kitschmensch*. Entretanto, nossa pretensão não foi o de analisar fenomenologicamente o *Dasein*, mas sim o ser dos personagens do *best-seller* kunderiano.

É interessante salientar que, inicialmente, o romance de Kundera quase teve o título de *O Planeta da Inexperiência*.

Primeiro título considerado para *A insustentável leveza do ser*: "O planeta da inexperiência". A inexperiência como uma qualidade da condição humana. Nasce-se uma vez por todas, jamais se poderá recomeçar uma outra vida com as experiências da vida precedente. Sai-se da infância sem saber o que é a juventude, casa-se sem saber o que é ser casado, e mesmo, quando entramos na velhice, não sabemos para onde vamos: os velhos são crianças inocentes de sua velhice. Neste sentido, a terra do homem é o planeta da inexperiência (KUNDERA, 2016, p. 133).

Os personagens de Kundera, em *A Insustentável Leveza do Ser*, são egos experimentando os mistérios da vida numa trajetória de diferentes decisões e escolhas para o desconhecido. Ou seja, os personagens de seu enredo são sempre despreparados para o novo que a vida lhes apresenta.

Podemos compreender que o título pode ter dois significados: o insustentável idílio ou a insustentável felicidade. Desse modo, os seus personagens desejam ardentemente a realização do acordo categórico do ser. Não necessariamente de modo consciente, mas por impulso ontológico que os impele a negar os conflitos existenciais e acreditar na possibilidade da harmonia perfeita.

No ensaio *A Arte do Romance*, Kundera observa o erro cartesiano de julgar a condição humana como o senhor da natureza.

Foi escrevendo *A insustentável leveza do Ser*, inspirado por meus personagens que todos de certo modo se retiram do mundo, que pensei no destino da famosa fórmula de Descartes: o homem "senhor e dono da natureza". Depois de ter conseguido milagres nas ciências e na técnica, este "senhor e dono" se dá conta subitamente de que não possui nada e não é senhor nem da natureza (ela se retira, pouco a pouco, do planeta) nem da História (ela lhe escapou) nem de si mesmo (ele é guiado pelas forças irracionais de sua alma). Mas se Deus foi embora e o homem não é mais senhor, quem então é senhor? O planeta caminha no vazio sem nenhum senhor. Eis a insustentável leveza do ser (KUNDERA, 2016, p. 49).

O “Planeta da inexperiência” caminha sem sentido no Universo. De modo nietzscheano, Kundera compreende que a vida é sem sentido e, por isso, escreve os seus romances com o intuito de “compreender o personagem e seu mundo como possibilidades” (KUNDERA, 2016, p. 50). O ser humano, para Kundera, não é senhor do Planeta e nem dos animais que na Terra habitam. A condição humana, no entendimento kunderiano, tem atitudes nem sempre racionais para consigo mesmo e em sua essência só quer ter uma vida mais leve, serena e feliz.

Entretanto, a morte é um fato anti-idílico, pois o sujeito morto perde todas as possibilidades de ser feliz. Sendo assim, a felicidade é efêmera. Passageira. De curta duração. É desse modo que, para Kundera, a felicidade só seria possível com a repetição dos momentos felizes. Ou seja, para que a existência fosse realmente leve, teria que haver a realização do eterno retorno das alegrias já vividas.

Porém, é com tristeza que “imaginamos com antecipação a morte dos seres que amamos!” (KUNDERA, 2017, p. 322). A morte é uma certeza indeterminada. Certeza, pois bem sabemos que iremos um dia morrer. Indeterminada, pois não sabemos quando, onde e nem como. Mas o pior peso, segundo Kundera, não é a morte e sim o esquecimento.

[...] 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 (KUNDERA, 2008, p. 107).

A perda do eu na morte é o primeiro passo rumo ao esquecimento. Marie-Claude, por exemplo, cria uma memória totalmente *kitsch* acerca do seu ex-marido Franz. Para Kundera, “o *kitsch* é um biombo que dissimula a morte” (KUNDERA, 2017, p. 272). Entre a morte e o esquecimento está uma sutil divisória em que o autor tcheco nomina de estética *kitsch*. Este elemento é o que permite inventar, falsear uma imagem do(a) falecido(a).

Tomas, Tereza, Franz e Kariênin falecem na obra. A morte impede que a vida seja leve. Isso porque a morte aterroriza o futuro de todas as pessoas. Contra a morte, temos a memória. Com a memória impedimos o esquecimento de quem morreu. Entretanto, esta recordação falseia a existência deles. As lembranças possibilitam o eterno retorno da vida de cada um. Porém, como meras imagens reelaboradas pelo afeto de seus entes conhecidos. Até que um dia, com a morte de quem se lembra dos mortos, será tudo apagado como se nunca os ancestrais tivessem existido. Assim é a vida: “o rio corre de século em século, e as histórias dos homens se desenrolam na margem. Acontecem para serem esquecidas amanhã e para que o rio não pare de correr” (KUNDERA, 2017, p. 182). O rio é a vida e ironicamente Kundera brinca com o aforismo de Heráclito, como se estivesse a nos dizer: mesmo passando pela morte e atravessando o esquecimento da vida passada, ao retornar a vida não será o mesmo “eu” da existência anterior e a vida não será a mesma que foi vivida na reencarnação passada.

Vida e morte são sem sentido. Viver e morrer são mistérios absurdos, de difícil compreensão para o ser humano. O narrador kunderiano em *A Insustentável Leveza do Ser* evidencia o fenômeno da merda que é a miséria humana e de como os homens e as mulheres fazem de tudo para ocultar a própria sujeira que lhes saem do corpo.

As privadas nos banheiros modernos saem do chão como a flor branca do nenúfar. **O arquiteto faz o impossível para que o corpo esqueça sua miséria e para que o homem ignore o que acontece com os dejetos de suas entranhas quando a água da caixa os leva gorgolejando cano abaixo. Os canos dos esgotos, ainda que seus tentáculos cheguem até nossos apartamentos, são cuidadosamente escondidos de nossos olhares e nada sabemos acerca dessas invisíveis Venezas de merda** sobre as quais estão construídos nossos banheiros, nossos quartos de dormir, nossos salões de festa e nossos parlamentos (KUNDERA, 2017, p. 169, grifos nossos).

Podemos compreender a obra como uma ironia a toda arquitetura das mais variadas civilizações. Neste quesito, Kundera compreende que o tema do *kitsch* como forma estética do idílio é a necessidade de privacidade. Pois, só é possível ocultar a merda quando existem meios que privem a sua visibilidade. Conforme é citado na passagem acima, em que a narrativa kunderiana torna evidente todo o lixo humano que perpassa por entre as paredes de todos os prédios, casas, apartamentos, escritórios, templos, etc. Caso não houvesse a arquitetura que escondesse toda a merda que perpassa entre os canos de esgoto, estaria a condição humana vivendo numa arquitetura que violasse a intimidade e privacidade.

Sendo assim, a presente tese conclui que o *kitsch*, pensado por Kundera, é um tipo estético do idílio. Todavia, no decorrer da pesquisa chegou-se à conclusão de que Milan Kundera ridiculariza o idílio da casa de vidro, de André Breton. Diferentemente do *kitsch*, a estética da casa de vidro quer tornar tudo público devido à crença de que com a transparência de tudo e de todos haveria a consolidação homogênea da harmonização na relação entre as pessoas. Em *A Arte do Romance*, Kundera argumenta:

TRANSPARÊNCIA. No discurso político e jornalístico, esta palavra quer dizer: revelação da vida dos indivíduos ao olhar público. O que nos remete a André Breton e seu desejo de viver em uma casa de vidro sob os olhos de todos. **A casa de vidro: uma velha utopia** e ao mesmo tempo um dos aspectos mais terríveis da vida moderna. Regra: quanto mais opacos são os negócios do Estado, mais transparentes devem ser os negócios de um indivíduo; a burocracia, embora represente uma coisa pública, é anônima, secreta, codificada, ininteligível, enquanto o homem particular é obrigado a revelar sua saúde, suas finanças, sua situação familiar e, se o veredito midiático decidiu, ele não mais terá um só instante de intimidade nem no amor, nem na doença, nem na morte. O desejo de violar a intimidade alheia é uma forma imemorial da agressividade que, hoje, está institucionalizada (a burocracia com suas fichas, a imprensa com seus repórteres), moralmente justificada (o direito à informação tornado o primeiro dos direitos do homem) e

poetizada (pela bela palavra: transparência) (KUNDERA, 2016, p. 150).

Kundera compreende que a casa de vidro é uma utopia idílica. O escritor tcheco assevera críticas pontuais para esta concepção surrealista de Breton. Uma delas, segundo Kundera, é a concepção de que, por detrás da transparência, há uma agressividade para com a intimidade de cada indivíduo. A casa de vidro, neste sentido, é uma esperança idílica que coloca todos homogeneamente sem privacidade. Mas kafkianamente Kundera interpreta que é benéfico somente para a burocracia do Estado e demais órgãos de controle panóptico⁶⁶.

Relendo todos os romances e ensaios de Kundera, descobre-se que o autor ironiza a casa de vidro imaginada pelo surrealista André Breton. No romance *A Insustentável Leveza do Ser* chega a fazer menção, uma vez, do conceito e do artista:

Para Franz, viver dentro da verdade é abolir a barreira entre o privado e o público. Mencionava, com prazer, a frase de André Breton em que ele dizia que gostaria de viver numa casa de vidro onde nada é secreto e que está aberta a todos os olhares (KUNDERA, 2017, p. 124).

Na passagem acima, temos um diálogo entre Franz e Sabina sobre os benefícios da vida pública e da vida privada. Para o primeiro, o melhor seria que todos vivessem sem privacidade. Pois este ego experimental acredita idilicamente que a transparência impediria a existência da mentira. Sabina, por sua vez, pensa diferente. A personagem compreende que “quem perde sua própria intimidade perde tudo, pensa Sabina” (KUNDERA, 2017, p. 124) e, por isso, a privacidade das pessoas precisa ser respeitada.

Creemos que Milan Kundera reelabora o termo “a casa de vidro” como um elemento estético em sua obra. Sutilmente a narrativa ironiza a estética da casa de vidro presente na vigilância do regime stalinista ao expor a vida das pessoas nos rádios. Há uma passagem em que estão Tomas e Tereza ouvindo rádio e ambos ficam horrorizados com este tipo de exposição.

Entretanto, a narrativa kunderiana não se restringe a crítica política. Pois, Tereza diz para Tomas que, quando adolescente, sua mãe havia pegado seu diário e lido na frente

⁶⁶ Em *Vigiar e Punir* (1975), Michel Foucault observa que o panoptismo corresponde à observação total, é a tomada integral por parte do poder disciplinador da vida de um indivíduo. Ele é vigiado durante todo o tempo, sem que veja o seu observador, nem que saiba em que momento está a ser vigiado. O Panóptico organiza espaços que permitem ver, sem ser vistos, portanto, uma garantia de ordem.

de seus familiares: “a mãe lera, às gargalhadas, seu diário íntimo para a família” (KUNDERA, 2017, p. 149). Esta violação da privacidade pode ser realizada por um regime político ou nas relações familiares. Seja na família, no Estado, na religião ou pela mídia; o caráter estético de violar a intimidade das pessoas é caracterizado pelo Kundera como estética totalitária da casa de vidro.

A sociedade totalitária, sobretudo em suas versões extremas, tende a abolir a fronteira entre o público e o particular; o poder, que se torna cada vez mais opaco, exige que a vida dos cidadãos seja transparente ao máximo. Este ideal de vida sem segredo corresponde ao de uma família exemplar: um cidadão não tem o direito de dissimular o que quer que seja diante do Partido ou do Estado, do mesmo modo que uma criança não tem direito ao segredo diante de seu pai ou de sua mãe. As sociedades totalitárias, em sua propaganda, ostentam um sorriso idílico: elas querem parecer “uma só grande família” (KUNDERA, 2016, p. 114).

Milan Kundera compreende que “o totalitarismo é (...) o sonho do paraíso – o sonho antiquíssimo de um mundo onde todo mundo vive em harmonia” (KUNDERA, 2008, p. 105) e que “André Breton também sonhava com esse paraíso quando falava sobre a casa de vidro” (KUNDERA, 2008, p. 105). Destarte, há uma compreensão kunderiana acerca da casa de vidro como forma estética do idílio.

Em *A Insustentável Leveza do Ser* temos a passagem em que Tereza se torna fotógrafa em Praga. Ela, porém, não sabia que todas fotografias que tirava das manifestações contra a URSS serviria para a polícia prender os manifestantes de Primavera de Praga. Também Temos a passagem em que Tomas é perseguido por ter escrito um artigo ironizando os comunistas e kafkianamente sofre um processo. O narrador comenta que as casas e toda a cidade estão infestadas de gravadores escondidos. Bom, todo este cenário descrito acima é a compreensão kunderiana da casa de vidro como o fim do mundo privado e a total transparência da intimidade para o mundo público.

Assim, conclui-se que o idílio, pensado pelo Milan Kundera, pode ser também pensado pela forma estética da casa de vidro. Sendo assim, a presente tese não pretende fechar numa única perspectiva a forma estética do idílio kunderiano. É possível outra interpretação que se possa ter da forma estética do idílio presente na obra *A Insustentável Leveza do Ser*. O tema do *kitsch* como forma estética do idílio foi o objetivo de nosso estudo e que a partir desta análise me foi admissível intuir a casa de vidro como outro elemento estético do idílio.

Diferentemente de uma arquitetura *kitsch*, que se pretende ocultar a merda, a casa de vidro é a exposição da merda. O privado está para o *kitsch* assim como a casa de vidro está para o público. Vimos, nesta tese, o *kitsch* desdobrar-se no totalitarismo. Entretanto, a estética da casa de vidro também pode incorrer num regime totalitário: “As crueldades e as violências são apenas aspectos secundários e supérfluos. O campo de concentração é a liquidação total da vida privada” (KUNDERA, 2017, p. 149). Em *A Insustentável Leveza do Ser* Kundera anuncia que “o mundo transformou-se num campo de concentração” (KUNDERA, 2017, p. 149). Isto significa a possibilidade de estudarmos o fenômeno da sociedade da transparência em nosso momento histórico da Idade Global (Globalidade)⁶⁷.

A percepção crítica da sociedade da transparência foi tratada pelo escritor tcheco nos anos 80 e, no século XXI, Byung-Chul Han (1959–) publicou o livro filosófico *Sociedade da Transparência* (2012). Novamente a tradição romanesca antecede a filosofia. Segundo o filósofo coreano, “em nome da transparência exige a eliminação total da esfera privada” (HAN, 2017, p. 13-14). Constatamos a possibilidade de um futuro estudo em que relacione a perspectiva de Kundera, com a de Han, sobre a problemática do fim da intimidade e também de uma nova tese que interprete o tema da casa de vidro presente na obra *A Insustentável Leveza do Ser* como um elemento estético do idílio⁶⁸. De modo que, “o espírito do romance é o espírito de continuidade” (KUNDERA, 2016, p. 26), e isto significa que o tema do idílio pode ser desdobrado em outras perspectivas.

Inferimos que a literatura é, para Kundera, também um espaço paradisíaco onde se harmoniza a ideia de que todos os egos experimentais possam ser compreendidos pelo leitor: “O romance é o paraíso imaginário dos indivíduos. É o território em que ninguém é dono da verdade” (KUNDERA, 2016, p. 159-160). O idílio de Kundera é a possibilidade harmônica da polifonia romanesca. Pois, para o autor tcheco, esta é a condição *sine qua non* para a existência e perpetuação do romance moderno.

⁶⁷ Particularmente, cremos que o melhor termo para a nossa contemporaneidade é o de Idade Global ou Globalidade. O nosso tempo presente não convém ser chamado de Modernidade tendo em vista as radicais transformações culturais que temos vivido em nosso Planeta em comparação ao início da Modernidade. Entretanto, reconhecemos que este conceito mereceria um estudo acadêmico cuidadoso no âmbito da História, de modo que fica como sugestão temática para os historiadores se debruçarem.

⁶⁸ Não há uma verdade absoluta acerca do idílio kunderiano, pois o autor trata deste tema de forma esteticamente irônica e isto fica claro em seu depoimento na *A Arte do Romance*: “Quanto mais atentamente se lê o romance, mais impossível se torna a resposta pois, por definição, o romance é a arte irônica: sua ‘verdade’ é oculta, não pronunciada, não pronunciável. [...] A ironia irrita. Não que ela zombe ou ataque, mas porque nos priva das certezas, desvendando o mundo como ambiguidade” (KUNDERA, 2016, p. 134).

Sem sombra de dúvida que há leveza na escrita kunderiana e, após o término da leitura de seu romance *A Insustentável Leveza do Ser*, permanece a possibilidade de uma memória poética para os seus leitores. E para quem não o leu é desnecessária a ansiedade ou perturbação. Pois a vida, sem as leituras dos romances que pensam, pode ser consoladoramente tranquila. “Não ter o senso da arte não é grave. Pode-se não ler Proust, não ouvir Schubert e viver em paz” (KUNDERA, 2016, p. 140). Pode-se ter uma vida idílica sem ler Milan Kundera.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius N. Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

ALVES, Derley Menezes. Crítica Budista de Nietzsche. *Revista Religare*. Vol. 9 (2), p. 229-243, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/religare/article/view/15880/9091>> Acessado em: 19 de maio de 2020.

ARAÚJO, M. Lei dos Três Estados. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/sociologia/lei-dos-tres-estados/>>. Acessado em: 4 de fevereiro de 2020.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

_____. *A Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Tradução de José Américo. São Paulo: DIFEL, 1985.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. SP: Ucitec: Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1999.

BARBOZA, J. Schopenhauer: *A Decifração do Enigma do Mundo*. São Paulo: Paulus, 2015.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e o Corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BARROSO, Maria Veralice. A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação do Don Juan. Disponível em: <<http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>> Acessado em: 10 de setembro de 2019.

_____. *O Idílio como espaço de intersecção entre literatura e filosofia na obra de Milan Kundera*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Vol. 18 n. 31, 2017. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/413/410>> Acesso em setembro de 2017.

BARROSO, Wilton. Elementos para uma Epistemologia do Romance. Artigo/Disponível em: <<http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>> Acessado em: 5 de setembro de 2014.

_____. *Os Sonâmbulos, de Broch e a metamorfose do romance*. In: _____. *Pensamento intruso: Jean-Luc & Jacques Derrida*. Org. Piero Eyben. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2014. p. 288-296.

BARROSO, W.; BARROSO, M. V. *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário*. 2015. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbeHV6cFpHWkF5Yms/view>> Acesso em setembro de 2017.

BARROSO, W.; BARROSO, M. V. (Org.) *Estudos Epistemológicos do Romance*. Brasília: Verbena: 2018.

BARROSO, Maria Veralice; LELIS, Sara. Leitor-pesquisador. In: Ana Paula Aparecida Caixeta; Maria Veralice Barroso; Wilton Barroso Filho. (Org.). *Verbetes da Epistemologia do Romance*. 1ed. Brasília: Verbena, 2019, v. 1, p. 115-124.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo : Perspectiva, 2009.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Esthétique, précédée des méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique (§§ 501 à 623)*. Paris, L'Herne: 1988.

_____. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis, Vozes: 1993.

_____. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735). Tradução de Karl Aschenbrenner e William B. Holther. Berkeley: University of California Press: 1954.

BÉDIER, J. *O romance de Tristão e Isolda*. Tradução de Luis Carlos de Castro e Costa. São Paulo: WMF Martins, 2012.

BEZERRA, Paulo. *O laboratório do gênio*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Duplo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2011. p. 237-248.

_____. Polifonia. In: Brait, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. Rio de Janeiro: Contexto, 2005

BRAD, Inwood (Org.). *Os Estóicos*. Tradução de Raul Fikes. São Paulo: Odysseus, 2006.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. Disponível em: <<https://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>> Acessado em: 10 de setembro de 2018.

BROCH, Hermann. *Quelques Remarques à propôs du kitsch*. Paris: Éditions Allia, 2012.

_____. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. Tradução de Marcelo Backes; Tradução de Posfácio Claudia Abeling). São Paulo: Benvirá, 2014.

BUNGE, M. *Intuición y razón*. Madrid: Tecnos, 1986.

BYUNG-CHUL HAN. *A Sociedade da Transparência*. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

CABRAL, João Francisco Pereira. “Mito da alma gêmea”. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/mito-alma-gemea.htm>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2020.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida. *Glauco Matoso, o antikitsch*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais, 2016, 257f. Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>> Acessado em: 10 de setembro de 2018.

CAIXETA; BARROSO, M; BARROSO, W (Org.). *Verbetes da Epistemologia do Romance*. Brasília: Verbena: 2018

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTRO, Afonso. *A Poética de Manoel de Barros*. Campo Grande: UCDB, 1991.

CEIA, C. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/idilio/>> Acessado em: 12 de dezembro de 2018.

CORDEIRO, Robson Costa. *O Corpo como Grande Razão: Análise do fenômeno do corpo no pensamento de Friedrich Nietzsche*. Apresentação de Gilvan Fogel. São Paulo: Annablume, 2012.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: ed. Ática 2001.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *Amar, Verbo Intransitivo: Um Romance de Formação às Avestas*. *Organon. Revista do Instituto de Letras da UFRGS*. Vol. 8, n. 21, p. 131-145, 1994. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39223>> Acessado em: 31 janeiro 2020.

DEBONA, V. *Schopenhauer*. São Paulo: Ideias & Letras, 2019.

DELEUZE, Gilles. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Júnior. São Paulo: 34, 1992.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

DESCARTES, René. *Meditações*. Tradução de Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. *Discurso do Método*. Tradução de Thereza Christina. São Paulo: Paulus, 2002.

DILTHEY, Wilhelm. *A constituição do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

DRUMMOND, Carlos. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EMPÍRICO, Sexto. *Hipóteses Pirrônicas*. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/traducao_hipotiposes_pirronicas/n12traducao.pdf> Acessado em: 10 novembro 2012.

EPICURO. *Carta Sobre a Felicidade*. Tradução de Lorencini. São Paulo: Unesp, 2002.

FERNANDES, Herisson Cardoso. *Elementos para uma Ontologia do Romance: um estudo sobre a arte do romance de Kundera*. Dissertação/Disponível em: <<http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>> Acessado em: 5 de setembro de 2018.

FERNANDES, Marcos. *À Clareira do Ser: Da Fenomenologia da Intencionalidade à Abertura da Existência*. Teresópolis – RJ: Daimon, 2011.

FERREIRINHA; RITZ. *As Relações de Poder em Michel Foucault: reflexões teóricas*. Dissertação/Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rap/v44n2/08.pdf>> Acessado em: 5 de janeiro de 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FUENTES, Carlos. *Geografia do Romance*. Tradução de Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método III*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, Vozes – São Francisco: 2004.

_____. *O Caráter Oculto da Saúde*. Tradução de Antônio Costa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

GIACOIA, Oswaldo. *Heidegger Urgente: Introdução a um novo pensar*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

GREENBERG, C. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HADOT, Pierre. *Não se Esqueça de Viver: Goethe e a tradição dos exercícios espirituais*. Tradução de Lara Christina. São Paulo: É Realizações, 2019.

_____. *Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga*. Tradução de Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2002.

_____. *O Que é Filosofia Antiga?* Tradução de Dion Davi. São Paulo: Loyola, 2017.

HARARI. *Uma Breve História da Humanidade*. Tradução de Janaína Marcoantonio. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.

_____. *Nietzsche: Metafísica e Nihilismo*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

_____. *Sobre a Essência da Verdade*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Ser e Tempo, parte I*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

_____. *Ser e Tempo, parte II*. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

_____. *A Caminho da Linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5 ed. – Petrópolis, RJ: VOZES, 2011.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo, Perspectiva: 2008.

HUSSERL, E. *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Introdução e tradução Urbano Zilles. – 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JUNGES, Márcia Rosane. A Transvaloração dos Valores, em Nietzsche, e a Profanação, em Agamben. *Cadernos de Ética e Filosofia*, 1 (28), p. 97-108, 2016. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/116279/113906> > Acessado em: 19 de maio de 2020.

_____. *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. (Tradução de Johannes Kretschmer). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: O que é o Iluminismo?* Disponível em: < http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf > Acessado em: 10 de dezembro de 2014.

_____. *Crítica da faculdade de juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Crítica da razão pura*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Ed. Universitária São Francisco, 2015.

_____. *Crítica da Razão Prática*. Tradução de Valério Rohden. São Paulo, Martins Fontes: 2002.

KIERKEGAARD, Soren. *As Obras do Amor*. Tradução de Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

_____. *O Conceito de Angústia*. Tradução de Álvaro Luiz. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. *O Desespero Humano*. Tradução de Carlos Grifo, M.J. Marinho, A.C. Monteiro – São Paulo: Abril Cultura, 1979.

KIVY, Peter. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Tradução de Euclides Calloni. São Paulo, Paulus: 2008.

KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2016.

_____. *O livro do riso e do esquecimento*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *A Brincadeira*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *A Insustentável Leveza do Ser*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *A valsa dos adeuses*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *A vida está em outro lugar*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *A identidade*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A ignorância*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Imortalidade*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Um Encontro*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *A Cortina*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *A Lentidão*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Os Testamentos Traídos*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *A Festa da Insignificância*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LANDESMAN, Charles. *Ceticismo*. Tradução de Cecília Camargo. São Paulo: Loyola, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. SP.: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *A Alma e as Formas*. Tradução de José Marcos Mariani. São Paulo: Autêntica, 2015.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MACHADO, Roberto. *Deleuze: a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARTON, S. O Eterno Retorno do mesmo, “a concepção básica de Zaratustra”. *Revista Cad. Nietzsche*. Vol.37 no. 2, 2016. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422016000200011> Acessado em: 31 janeiro 2020.

MERRILL, Trevor. *O livro da imaginação e desejo: lendo Milan Kundera com René Girard*. Tradução de Pedro Sette. São Paulo: É Realizações, 2016.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, M. *A criação literária: poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972.

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: D. Quixote, 1982

MOREIRA, O. *O Problema do Corpo em Nietzsche: em estudo exploratório*. Dissertação (Mestrado em Filosofia), 2017, 76f. Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2017. Disponível em <https://www1.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/265bcc1db2938b1548c99775b01c7a43.pdf>> Acessado em: 31 janeiro 2020.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a Grande Política da Linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Assim Falava Zarathustra*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Ecce Homo. Como cheguei a ser o que sou*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Vontade de Potência*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Fragmentos Póstumos: 1887-1889: Volume VII*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

NUNES, Benedito. *O Tempo da Narrativa*. São Paulo: Loyola, 2013.

PADILA CHASING, Iván. *Milan Kundera: dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Faculdade de Ciências Humanas. Departamento de Literatura, 2010.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Tradução de Maria Luísa Ferreira. Lisboa, Edições 70, 1976.

PAULINO, Itamar. *O problema do Método Serio Ludere e sua aplicação em Os Sonâmbulos*. In: *Entre a criação literária e o conhecimento: aproximações epistemológicas e estéticas na obra de Hermann Broch e as três faces da degradação dos valores humanos*. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literatura, Universidade de Brasília. Brasília, 2014, p. 146-154.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Porto: Apostolado da Imprensa: 1984.

PIKETTY, Thomas. *O Capital no século XXI*. Tradução de Monica Baumgarten. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Afiliada, 2001.

_____. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2007.

_____. *Fédon*. In: Diálogos; o banquete; Fédon, Sofista; Político. Tradução de Jorge Peleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. *O Banquete*. Tradução de J. Cavalcante de Souza. RJ. DIFEL, 2010.

REALE, Giovanni. *Introdução a Aristóteles*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Para uma nova interpretação de Platão*. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1997.

REGINSTER, Bernard. Ressentimento, Poder e Valor. *Revista Cad. Nietzsche*, vol. 37 no.1, 2016. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422016000100044>
 Acessado em: 10 de janeiro de 2020.

RICHARD, Rosimara. *As memórias no jogo da criação romanesca de Milan Kundera*. 2017, 206 fls. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

RICHTEROVA Sylvie. *Les Romans de Kundera*. *Revista L'Infini*, nº 5. Paris : Gallimard, 1984.

RIZEK, Martin. *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*. França, Paris : Ed. L'Harmattan, 2001.

ROTH, Philip. Milan Kundera. In: *Entre Nós*. Tradução de Paulo Henrique Britto. SP: Companhia das Letras, 2008.

RUSSELL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental: Livro 3: A Filosofia Moderna*. Tradução de Hugo Langone. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *História do Pensamento Ocidental*. Tradução de Laura Rebello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SAAVEDRA, Roberta Franco. Amor Fati e Eterno Retorno no Livro IV de “A Gaia Ciência”: uma interpretação estética da existência. *Griot : Revista de Filosofia, Amargosa*, v.18, n.2, p.43-60, 2018. Disponível em <
[https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/60892/ssoar-griot-2018-2-saavedra-Amor fati e eterno retorno.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-griot-2018-2-saavedra-Amor fati e eterno retorno.pdf](https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/60892/ssoar-griot-2018-2-saavedra-Amor%20fati%20e%20eterno%20retorno.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-griot-2018-2-saavedra-Amor%20fati%20e%20eterno%20retorno.pdf)> Acessado em: 31 janeiro 2020.

SALVIANO, J. *O Nihilismo de Schopenhauer*. 2001, 102 fls. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-29052002-094254/publico/TDE.pdf>> Acessado em: 1 de fevereiro de 2010.

SANTIAGO, S. *Machado*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCORSOLINI-COMIN, F.; SANTOS, M. A. *Bakhtin e os processos de desenvolvimento humano: Um diálogo de, no mínimo, duas vozes*. *Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano*, 20(3), 805-817, 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822010000300009 Acessado em: 19/05/2020.

SÊGA, Christina. *O Kitsch e suas dimensões*. Brasília: Casa das Musas, 2008.

SILVA, Alessandra Tavares; BIANCO, Anna Carolina Lo. O Moisés de Freud: saber e transmissão na psicanálise. *Revista Estilos da Clínica*, Vol. 14, n. 26. Disponível em < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282009000100013> Acessado em: 31 janeiro 2020.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. RJ: José Olympio, 2009.

TEZZA, Cristovão. *O Espírito da Prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Tradução de Caio Meira. 4º ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

_____. *A Democracia e a Beleza*. Disponível em: < <http://vimeo.com/64838893> > Acessado em: 10 setembro 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada — Ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. *O Existencialismo é Humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Questão de Método*. Tradução de Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Que é Literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés, RJ: Vozes, 2015.

TOLSTÓI, Liev. *Uma Confissão*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Mundo Cristão, 2017.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Nietzsche*. Tradução de José Antônio Ferreira 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

WERLE, Marco Aurélio. A Angústia, o nada e a morte em Heidegger. *Revista Trans/Form/Ação*, Vol. 26, n. 1, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732003000100004> Acessado em: 31 janeiro 2020.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Edição anotada e sem censura. Organização de Nicholas Frankel. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

ZILLES, U. A fenomenologia Husserliana como método radical. *In: A crise da humanidade europeia e a filosofia*. 3a ed. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008.

ZINGANO, Marco (Org.). *Sobre a Metafísica de Aristóteles*. Textos selecionados. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

ANEXO – CRONOLOGIA DA VIDA DE MILAN KUNDERA

1929: Nascimento de Milan Kundera, no dia 1º de abril, na cidade de Brno, interior de Tchecoslováquia. Na infância, aprendeu a tocar piano com o pai, Ludvik Kundera (1891 – 1971), que realizou atividades como pianista, musicólogo e diretor da Academia de Brno.

1948: Milan Kundera escreve seus primeiros poemas no final da vida escolar. Completa seus estudos secundários na cidade natal e, posteriormente, muda-se para Praga com o propósito de estudar Literatura e Estética na Faculdade de Artes da Universidade Carolina de Praga. No entanto, depois de dois semestres transferiu-se para a Faculdade de Cinema na Academia de Praga. Filia-se ao Partido Comunista.

1950: É Expulso do Partido Comunista por supostas atividades contra o partido.

1952: Após formar-se em Cinema, torna-se assistente e, depois, professor de História do Cinema na Academia de Música e Arte Dramática. Mais tarde, leciona no Instituto de Estudos Cinematográficos de Praga. Ao longo dos anos 50, Kundera trabalhou como tradutor, escreveu poemas, ensaios e peças de teatro. Seus primeiros trabalhos poéticos foram pró-comunistas.

1953: Publica seu primeiro livro de poesias, *Homem: um grande jardim*.

1955: Publica *O Último Maio*, uma antologia poética em homenagem ao líder da resistência antistalinista Julius Fucik.

1956: Torna-se novamente membro do Partido Comunista.

1957: Publica seu terceiro livro de poemas, *Monólogos*.

1962: Publica a peça teatral *O proprietário das chaves*.

1963-1965-1968: Publica em três partes os contos de *Risíveis Amores*.

1967: Publica *A Brincadeira*, uma sátira ao stalinismo. Nesse mesmo ano, casa-se com Vera Hrabankova e, no ano seguinte, envolve-se com os acontecimentos da “Primavera de Praga”, movimento que pretendia “humanizar” o Partido Comunista em seu país. Em agosto do mesmo ano, a Tchecoslováquia foi invadida pelo exército soviético em uma tentativa de reprimir o movimento reformista. Milan Kundera resistiu alguns anos tentando organizar um levante para fazer frente ao totalitarismo da União Soviética, mas perde seu cargo de professor e seus livros foram retirados de circulação.

1968: Recebe o Prêmio da União dos Escritores Tchechos com a obra *A Brincadeira*. Conhece pessoalmente os escritores latino-americanos Carlos Fuentes, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez.

1969: Publica o livro de contos *Risíveis Amores*.

- 1970:** É definitivamente expulso do Partido Comunista da Tchecoslováquia.
- 1973:** Publica o romance *A vida está em outro lugar*. Recebe o Prêmio Médicis de melhor romance estrangeiro publicado em França *A Vida Está em Outro Lugar*.
- 1975:** Emigra para a França, onde passa a lecionar literatura na Universidade de Rennes.
- 1976:** Publica *A Valsa dos Adeuses*.
- 1978:** Publica *O Livro do Riso e do Esquecimento*, o primeiro romance escrito na França, onde o autor lança um olhar amargo sobre o cotidiano da República Tcheca após a invasão russa. Recebe o Prêmio Mondello Leterario na Itália.
- 1980:** Passa a lecionar na École des Hautes Études de Paris. É entrevistado pelo escritor estadunidense Philip Roth. As conversas ocorreram em momentos diferentes, uma em Londres e outra nos EUA.
- 1981:** Publica a peça teatral: *Jaques e seu mestre* (Homenagem a Diderot em III atos). Recebe a cidadania francesa. Recebe o Prêmio Common Wealth Pelo Conjunto da Obra.
- 1982:** Recebe o Prêmio Europeu de Literatura.
- 1983:** Recebe o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Michigan, EUA. Kundera publica *A Insustentável Leveza do Ser*, considerada sua obra principal, que relata a história de quatro personagens que vivem o clima da tensão política em Praga com a invasão russa de 1968.
- 1985:** Recebe o Prêmio Jerusalém. Milan Kundera deixa de realizar entrevistas⁶⁹.
- 1986:** Publica o ensaio *A Arte do Romance*.
- 1987:** A obra *A Insustentável Leveza do Ser* é adaptada para o cinema, pelo diretor Philip Kaufman, com Daniel Day-Lewis, Juliette Binoche e Lena Olin no elenco. O filme recebeu duas indicações ao Oscar. Kundera recebe o Prêmio de Literatura Europeia dos Estados Austríacos.
- 1990:** Publica o romance *A Imortalidade*, primeira obra escrita em francês.
- 1991:** Recebe o Primeiro Prêmio de Literatura Estrangeira do Diário Inglês *The Independent*.
- 1993:** Publica o ensaio *Os Testamentos Traídos*.
- 1994:** Recebe o Prêmio Jaroslav Seifert pelo seu romance *A Imortalidade*.

⁶⁹ “Em 1985, decidi firmemente: entrevistas nunca mais. Apenas diálogos, co-redigidos por mim, acompanhados de meu copyright, qualquer outra opinião atribuída a mim deve ser considerada, a partir daquela data, como falsa” (KUNDERA, 2016, p. 128).

1995: Publica o romance *A Lentidão* e recebe a Medalha de Mérito pela sua contribuição para a renovação da democracia tcheca.

1997: Publica o romance *A Identidade*.

2000: Publica o romance *A ignorância*.

2001: Recebe o Grande Prêmio de Literatura da Academia Francesa Pelo Conjunto da Obra.

2005: Publica o ensaio *A Cortina*.

2006: Sua obra *A Insustentável Leveza do Ser* é publicada, pela primeira vez, em seu país natal.

2007: É homenageado com o Prêmio Nacional Tcheco de Literatura, mas Kundera alegou problemas de saúde e não pode estar presente no dia da premiação.

2009: Publica o ensaio *Um Encontro*.

2014: Publica *A Festa da Insignificância*.

2019: Kundera completa 90 anos de idade.