

TEMPORALIDADES DA EXISTÊNCIA: A (RE)ESCRITA DA HISTÓRIA NA FICÇÃO KUNDERIANA

Rosimara Richard ¹

Raphael Guilherme de Carvalho ²

INTRODUÇÃO

Falar em escrita da história, particularmente de escrita da história em um texto literário, nos constringe a pensar, em nível mais amplo, as relações de apropriação mútua entre história e literatura. Apropriar-se de algo significa, grosso modo, tomar para si o que pertence a outro. Quando a literatura se apropria de um acontecimento histórico, este é chamado de literário, ou ficcional. Quando a história se apropria de um texto literário, busca nele os vestígios para a reconstrução do que poderia ter sido, e acaba por transformar o ficcional em verossímil. Ou seja, o que podia ter sido provê indícios para se narrar o que foi. Desta forma, a história constitui-se pela busca de verdades nalgum grau, por meio de evidências. No dizer de Paul Ricœur, história e literatura concretizam suas intencionalidades particulares, no objetivo comum de refigurar o tempo, “tomando empréstimos das intencionalidades uma da outra” (RICŒUR, 1997: 316).

Na literatura é comum encontrarmos escritores que trazem para suas narrativas histórias passadas, e mesmo que tentem fazer distinção de gênero, categorizando esses textos em romance histórico, memórias, cartas, diários, autobiografias etc. (espécies de literaturas não necessariamente ficcionais). A fronteira entre o que pode ou não ser considerado “real” na maioria das vezes se perde. Uma comparação geralmente é considerada mais em termos de aproximação do que de oposição, pois na essência das duas áreas está a manifestação (narrativa) por meio da linguagem. Mas qual seria então o papel da história, quando essa é encontrada em livros de literatura?

Não é possível responder satisfatoriamente a essa pergunta, nem sequer teríamos tamanha pretensão, sem antes procurar os cruzamentos entre essas duas áreas do saber. Uma leitura da questão em Milan Kundera, tal como se propõe, coloca em evidência níveis de historicidade distintos: nas relações do autor com seu contexto, na apresentação de acontecimentos históricos e nas narrativas de personagens. O repisado terreno das relações entre a história e a literatura continua na ordem do dia. Em 2013, François Hartog se interrogava a respeito de um debate recente sobre “como a literatura escreve a história” (HARTOG, 2013). O historiador e romancista Ivan Jablonka, professor de história na Universidade Paris 13, ainda mais recentemente publicou um livro de título impactante e que vem suscitando discussões³. Cerca de 40 anos após os debates abertos pela

Palavras - chave:
história, literatura, narrativa
kunderiana.

Resumo: O propósito deste trabalho é realizar uma leitura de *O livro do riso e do esquecimento* (primeira parte), do escritor tcheco Milan Kundera, evidenciando como sua escrita ficcional, pela memória, se apropria da história a fim de construir um contexto significativo para testar as possibilidades de seus personagens (egos experimentais), a fim de proporcionar reflexões sobre a própria existência em sua(s) temporalidade(s).

1 Especialização em História, Arte e Cultura na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG/UAB). Doutoranda em Literatura do Departamento de Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília - UnB. Membro do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance. E-mail: rosi.mara@ibest.com.br

2 Professor-tutor no curso de especialização em História, Arte e Cultura na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG/UAB). Doutorando em História no PPGHIS/UFPR. Membro do grupo de pesquisa “História intelectual, história dos intelectuais e historiografia”. Bolsista de doutorado do CNPq. Bolsista CAPES (PDSE).

3 Ver, por exemplo: http://www.liberation.fr/livres/2014/09/10/l-histoire-est-un-roman-vrai_1097584. Acesso em: 22 set. 2014

chamada *linguistic turn* ou três décadas após as respostas no campo da história e da filosofia, com Paul Ricœur, Michel de Certeau, Jacques Rancière ou Jörn Rüsen, Jablonka propõe renovado “manifesto para as ciências sociais”.

Para este autor, a história não é ficção, nem a sociologia é romance, pois tais disciplinas obedecem a exigências metodológicas (neste ponto, então, ele se afasta das discussões pós-modernas). No interior de seus quadros, todavia, nada as impede de se dedicar a uma escrita envolvente, rica em estilo, como “possibilidade de experimentação literária” (JABLONKA, 2014: 249), a serviço mesmo da demonstração científica.

Enfim, a literatura é a musa que conduz o historiador à sensibilidade, à emoção, à intuição, a um sexto sentido (estas qualidades “femininas”) [...]. Esta presciência, ainda que pré-ciência, abre novas pistas de pesquisa ao historiador. A literatura oferece qualquer coisa de estimulante epistemológico. Ela os sensibiliza àquilo que em geral ignoram: o papel do acaso, a ideia de contingência, a dimensão privada dos grandes acontecimentos. A literatura é uma caixa de ferramentas cognitivas de onde se emprestam modelos de historicidade ou de exemplaridade, categorias de percepção do real, filosofias do tempo e formas de interpretação do mundo [...]. Em sua leitura o historiador sorve em fonte de inspiração subterrânea (JABLONKA, 2014: 116).⁴

Por outro lado, a literatura concorre para a inteligibilidade do mundo, nada a ela proíbe de se beneficiar dos conhecimentos elaborados por outras ciências humanas e sociais. Em uma primeira impressão, ainda que essas questões não sejam exatamente novas, a originalidade de sua proposta parece se assentar na capacidade de também a literatura facultar conhecimentos sobre a realidade.

O erro daqueles que excluem a ficção da história é considerar a primeira como meta-realidade e a segunda como um conteúdo, um depósito de fatos. A história é antes de tudo uma forma de pensar, uma aventura intelectual que carece de imaginação arquivística, de originalidade conceitual, de audácia explicativa e imaginação narrativa. Se quisermos compreender as ações humanas, é preciso articu-

lar uma racionalização, isto é, recorrer às ficções do método, ficções controladas e explícitas para as quais não é necessário suspender voluntariamente a incredulidade. Ao mesmo tempo ativadas e neutralizadas pelo pensamento histórico, elementos de uma demonstração, essas ficções concorrem para a produção de saberes (JABLONKA, 2014: 210).⁵

Jablonka cita, inclusive, o próprio Milan Kundera, d'A arte do romance (1986), a fim de exemplificar sua percepção de que a literatura pode transmitir conhecimento através de uma história, que se sabe não ter sido vivida verdadeiramente, mais ainda um conhecimento talvez mais “verdadeiro” (ou sensível) que o da própria história.

Para Kundera, o romance revela a incerteza, a contradição, a ambivalência, a relatividade das coisas humanas, quer dizer, a ausência de verdade definitiva. O suicídio de Anna Karenina ilumina o aspecto imponderável das ações humanas e “Kafka nos diz sobre nossa condição aquilo que nenhuma reflexão sociológica poderia nos dizer” (JABLONKA, 2014: 113).

Paul Ricœur, nos anos 1980, já havia demonstrado que a ficção “imita”, de certa forma, a história. Isso porque, ele pressupõe que contar uma história é contá-la como se ela tivesse se passado. Sua hipótese, mais precisamente, é a de que os eventos narrados pela ficção “são acontecimentos passados para a voz narrativa, que podemos considerar aqui como idêntica ao autor implicado, ou seja, a um disfarce fictício do autor real. Uma voz fala, contando o que para ela ocorreu” (RICŒUR, 1997: 329). Tal reflexão do filósofo se mostra, então, muito pertinente para iluminar nosso caminho a percorrer neste artigo; pois que os “egos experimentais” vivificados pela escrita kunderiana parecem se incorporar ao autor compreendido em seu contexto de produção do texto. Do seguinte modo história e ficção se entrecruzam: na primeira situação, a representância ilustra a passividade de um passado trazido para perto dos olhos do leitor, enquanto no segundo caso os acontecimentos fictícios são fatos passados para

4 As traduções do francês e do espanhol são livres, feitas pelos autores deste artigo. No original, em francês, se encontra: “Enfin, la littérature est cette muse qui apporte à l'historien la sensibilité, l'émotion, l'intuition, un sixième sens (autant des qualités 'féminines'). Cette prescience, même si elle est pré-science, ouvre pour l'historien de nouvelles pistes de recherche. La littérature a quelque chose d'un adjuvant épistémologique. Elle sensibilise les historiens à ce qu'ils ignorent ou méconnaissent : le rôle du hasard, l'idée de contingence, la dimension privée des grands événements. La littérature est une boîte à outils cognitifs où l'on peut emprunter des modèles d'historicité ou d'exemplarité, des catégories de perception du réel, des philosophies du temps et des formes d'interprétation du monde [...]. En lisant, l'historien s'abreuve à une source d'inspiration souterraine”.

5 Cf. o texto original: “L'erreur de ceux qui excluent la fiction de l'histoire est de considérer la première comme un méta-réel et la deuxième comme un contenu, un sac rempli de 'faits'. Or l'histoire est avant tout une manière de penser, une aventure intellectuelle qui a besoin d'imagination archivistique, d'originalité conceptuelle, d'audace explicative, d'inventivité narrative. Si l'on veut comprendre les actions des hommes, il faut mettre en œuvre un raisonnement, c'est à dire recourir à des fictions de méthode, fictions contrôlées et explicites pour lesquelles il n'est pas besoin de suspendre volontairement l'incredulité. À la fois activées et neutralisées par le raisonnement historique, maillons d'une démonstration, ces fictions concourent à la production de connaissances”.

a voz narrativa que se dirige ao leitor (RICŒUR, 1997: 331).

Em Kundera tentaremos identificar os momentos em que a imaginação e a representação tomam a frente e os momentos em que a história viria a contextualizar o tempo e o espaço dos personagens. Esses momentos muitas vezes são distintos e ocupam lugares diferenciados nas narrativas, nas quais temos, além de relatos aparentemente históricos e ficcionais, os de caráter autobiográfico, que se mostram também por meio das posições assumidas pelo autor-narrador-personagem. Desse modo, essas primeiras reflexões – teorizantes – pretendem exercer função heurística ao auxiliar na projeção de hipóteses sobre nosso objeto.⁶

Milan Kundera: um romancista na história

No ano de 1968, em uma conferência realizada no IV Congresso dos Escritores Tchechos, o escritor Milan Kundera profere um discurso de agradecimento:

Os escritores tchecos têm a responsabilidade do ser mesmo de sua nação... porque ao nível da literatura tcheca, de sua grandeza ou pequenez, ânimo ou covardia, provincialismo ou universalismo, depende em grande parte a resposta à questão vital da nação: vale a pena sua existência própria? Vale a pena a existência de sua língua? Estas questões mais fundamentais, constituintes do ser moderno desta nação, esperam sempre, todavia, a contestação definitiva (KUNDERA, 1968: 6 apud SOVAI, 1983: 250).⁷

De acordo com Sovai (1983), este teria sido um acontecimento definitivo e primeira manifestação pública da Primavera de Praga. No livro *Em 68: Paris, Praga e México*, o escritor mexicano Carlos Fuentes diz que os fatos ocorridos nesse período contribuíram para um propósito, o de abrir caminho para a democracia e a crítica social, demonstrando que a Tchecoslováquia estava sentindo necessidade de mudança, colocando em cheque a coesão do bloco soviético. A Primavera de Praga não combatia o sistema comunista, “humanizava-o, democratizava-o e socializava-o” (FUENTES, 2008: 12)

Recentemente, a “Primavera Árabe” revirou

o interesse histórico para os acontecimentos de 1968, em Paris, em Praga e noutras partes do globo (MEDDEB, SÉMELIN: 2012; MARQUES, OLIVEIRA: 2013). A atualidade das discussões em torno da “Primavera de Praga” e seu “socialismo de face humana”, como tentativa singular de conciliação do socialismo e da democracia, também repousa sobre o fato de haver legado uma herança cultural, da qual participa Milan Kundera (RUPNIK, 2008). Um pouco mais além, por ter cruzado fronteiras e sistemas sociais (HOBBSAWM, 1995: 388), seu caráter transoceânico pode tornar a Primavera de Praga objeto privilegiado de estudos sobre as histórias globais.

No pronunciamento que fez naquele ano de 1968, o escritor Milan Kundera aparentemente demonstrava ser a favor da preservação da cultura e de uma identidade tcheca em relação à União Soviética (URSS) e pregava a necessidade de se desenvolver a literatura e a cultura no país em maiores condições de liberdade. Em lugar de criticar as mazelas do regime ditatorial e enumerar seus pontos negativos, propõe interrogar as raízes do nacionalismo e, ao questionar a legitimidade de sua existência como entidade autônoma, coloca em dúvida a importância da cultura e língua tchecas dentro de um contexto mais amplo e universal. Propicia, assim, uma reflexão sobre a falsa aparência, jogando com o futuro do nacional.

Kundera havia iniciado sua escrita em língua materna na década de 1950, quando apresenta uma on-tologia denominada *O homem vasto jardim*, de 1953, depois *O último maio*, publicado em 1955 e, mais tarde, em 1957, apresenta *Monólogos*. De acordo com Sovai, “os líderes da cultura socialista tcheca perceberam logo que o lirismo específico de Kundera não estava isento de perigo”⁸. As poesias do escritor, principalmente as do primeiro e segundo livro, sem dúvida demonstravam a influência de suas vivências durante a Segunda Guerra Mundial, quando a Tchecoslováquia fora invadida. Marcados pelas experiências do totalitarismo, Kundera se aproximou do marxismo, chegando a ser militante do partido comunista, mas, em 1950, após ser acusado de desenvolver “atividade anti-partido” fora expulso, sendo readmitido em 1956 e expulso, novamente,

6 “Pour Kundera, le roman révèle l'incertitude, la contradiction, l'ambivalence, la relativité des choses humaines, c'est-à-dire l'absence de vérité définitive. Le suicide d'Anna Karénine met en lumière l'aspect acasual, impondérable des actions humaines, et Kafka nous dit sur notre condition ce qu'aucune réflexion sociologique ne pourra nous dire”.

7 No original, lê-se: “Los escritores tchecos tienen la responsabilidad del ser mismo de su nación... porque del nivel de la literatura tcheca, de su grandeza o pequeñez, ánimo o cobardía, provincialismo o universalismo, depende, en gran parte, la respuesta a la cuestión vital de la nación: ¿Vale la pena su existencia propia? ¿Vale la pena la existencia de su lengua? Estas cuestiones más fundamentales, constituyentes del ser moderno de esta nación, esperan siempre, todavía, la contestación definitiva” (SOVAI, 1983: 250).

8 Conforme o original em espanhol: “Los responsables de la cultura socialista checoslovaca se dieron cuenta en seguida de que el lirismo específico de Kundera no estaba desprovisto de peligrosidad (periculosidade)” (SOVAI, 1983: 241)

em 1970. Sua escrita nesse período ainda representava ideologia de esquerda, que fora rejeitada pelo escritor mais tarde, quando este passou a desconsiderar parte de sua obra.

Os anos 60 foram entremeados de grandes debates teóricos no âmbito das ciências humanas com o auge da chamada “crise do paradigma marxista”, além do declínio do estruturalismo. Após a morte de Lênin, surgiram muitas denúncias dos opositores do regime que se instalou na URSS, o mundo era assombrado por notícias de Moscou, devido aos “expurgos stalinistas” e os antigos líderes da revolução eram perseguidos com “mão de ferro”. Tudo isto serviu para que profundos questionamentos se estabelecessem em nível mundial⁹.

Segundo Broué (1979), no livro *A primavera dos povos começa em Praga* – publicado em 1969, na França –, em janeiro de 1968, após sentirem-se afrontados por uma população que contestava, discutia e criticava as razões de uma política que tem suas decisões ditadas por Moscou, o governo se volta contra

[...] os meios de informação, contra a imprensa, escrita ou falada, os jornais, o rádio e a televisão (durante alguns meses o mais rico e livre dos mundos) e, claro, contra os homens que haviam ajudado a conquistar essa liberdade: escritores, jornalistas, todos aqueles que, a partir de janeiro de 1968 haviam começado, carregados nos ombros de todo um povo, a exercer honestamente sua profissão, a simplesmente dizer verdades e exprimir do melhor modo possível os sentimentos e aspirações da maioria dos homens e mulheres, dos trabalhadores e da juventude da Tcheco-Eslováquia”. (BROUÉ, 1979: 8)

Um dos críticos mais conhecidos da obra kunderiana, François Ricard (2001) afirma que nos anos 60 os tchecos viviam e pensavam com mais liberdade, o que se refletiu no campo da cultura, na qual se percebeu inúmeras realizações. Kundera participava ativamente desse contexto, escrevia para revistas e falava abertamente de suas constatações. Nesse período, ele trabalhava como professor universitário, quando inicia suas reflexões sobre o processo de criação do romance e acaba por escrever um de seus mais importantes trabalhos, *A arte do romance* (1960), ensaio no qual analisa mais detidamente a obra do escritor Vladislav Vancura, muito admirado por ele. Este livro foi considerado muito importante para o domínio da

literatura tcheca. O mesmo livro foi publicado no formato que conhecemos hoje somente em 1986, na França, após alguns desenvolvimentos. Kundera também escreveu *Testamentos traídos* (1993), *A cortina* (2005) e *Um encontro* (2009), todos ensaios críticos, uma vez que além de literato Kundera também é crítico literário. Nesses livros, ele analisa obras de grandes escritores da literatura mundial.

Ele é igualmente autor de: *A brincadeira* (1967), *Risíveis amores* (1963 e 1970), *A vida está em outro lugar* (1973) e *A valsa dos adeuses* (1976), que fazem parte da primeira fase de sua produção, seguidos pelos livros da segunda fase: *O livro do riso e do esquecimento* (1978), *A insustentável leveza do ser* (1983) e *A imortalidade* (1990), publicados quando o autor já morava na França. Isto porque em 1975, Kundera teve a cidadania tcheca cassada e tendo a publicação de seus livros proibida na Tchecoslováquia, exilou-se na França, tornando-se cidadão francês nos anos 1980. Em exílio passou a escrever e publicar em língua francesa, livros que enquadrados em uma terceira fase de produção do escritor: *A lentidão* (1995), *A identidade* (1997), *A ignorância* (2000) e o mais recente *A festa da insignificância* (2014)¹⁰.

Na França, Kundera já não sente tanto o peso das pressões políticas, embora todos os seus livros continuem a tratar de contextos políticos, como situação existencial, possibilitando reflexões conjunturais. Se nos olharmos retrospectivamente desde os anos 1950, perceberemos então que mais de seis décadas perpassam os escritos kunderianos, e a história sempre penetra o texto em conflitos temporais. Sua produção literária foi fundamentalmente construída durante o período de passagem para a chamada pós-modernidade, após a falência dos grandes paradigmas, caracterizando-se, portanto, a partir de dois modos de pensamento, na fronteira entre o moderno (suas utopias) e o pós-moderno (sua desconstrução). Kundera, como um homem de seu tempo, ativo entre as questões subjetivas e políticas de seus coetâneos, não poderia deixar escapar essa constatação, conforme afirma Sovai,

9 A respeito do contexto de críticas do totalitarismo nos anos 1970, sobretudo após a recepção d'O *Arquipélago Goulag*, de Alexander Soljenitsin, na França, ver CHRISTOFFERSON, Michael-Scott. *Les intellectuels contre la gauche*. L'idéologie antitotalitaire en France (1968-1981). Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2009.

10 Na “Œuvre” de Milan Kundera, reunida em 2011, pela editora Gallimard, François Ricard, prefaciador, diz que não se consegue exatidão sobre as datas de publicação dos primeiros livros do escritor porque foram escritos durante o período da Invasão Russa, quando foram proibidos por apresentarem um pensamento considerado de esquerda, e também porque o autor tem costume de reescrever seus textos já publicados, muitas vezes em revistas.

O homem-escritor deve ser antes de tudo um descritor do caminho escolhido por sua imaginação em busca do sentido das coisas, sentido que se descobre ou encobre por meio das palavras que são inventadas por ele que as oferece a realidade transmissível. Há muitos sentidos no/do mundo: convencionais, usuais, rituais, pragmáticos, impostos etc.; todos pressupõem algumas crenças, subtraídas – intencionalmente ou não – da interrogação. Com as palavras ditas, com a seriedade de uma profecia, recolhidas do tempo que não volta e lhes imprime a marca do ser, não podem voltar atrás do que foi dito sem colocar em questão muito mais que o homem-escritor: a escritura (-humanidade) mesma.¹¹

As colocações de Sovai (1983) nos fazem pensar na hipótese de a literatura de Milan Kundera ser considerada romance-ensaio. Isto porque, como já dissemos, a narrativa sempre dá lugar a considerações sobre a existência humana, possibilitando as relações entre o mundo pessoal e coletivo, um dos valores mais caros ao gênero (MACÉ, 2006: 42-52). Mas, seus livros carecem de enredo, pois é o enredo que abre espaço às reflexões, fazendo com que o autor adentre diferentes áreas do saber para pensar um mundo ambíguo em suas diferentes formas, local em que não há uma verdade única, mas centenas de verdades relativas partilhadas entre os homens.

Em *A cortina* (2006), Kundera diz que é possível se adquirir conhecimento sobre uma dada situação social a partir dos relatos encontrados em um romance, mais do que a partir de fatos descritos pela história. Ao falar da história, Kundera salienta o que denomina “consciência da continuidade histórica”, como sinais que distinguem o homem pertencente a uma determinada civilização. Na condição de estudioso do romance, acredita que a consciência histórica é inerente à nossa percepção de arte e interfere nela, por trazer em si a premissa da continuidade: “a história de uma arte não tem sentido em si mesma, ela faz parte da história de uma sociedade, do mesmo modo que a história das roupas, dos rituais funerários e matrimoniais, dos esportes, das festas” (KUNDERA, 2006: 12).

Segundo Wilton Barroso, em seus romances “o autor busca revelar detalhes que foram esquecidos pelos historiadores oficiais, detalhes que, para ele, só podem ser revelados pela narrativa romanesca” (2008: 4). A história, de acordo com Kundera,

homogeneiza os relatos, criando para si uma única versão dos fatos, dada como verdade. Isso traz para o âmbito da literatura muitas questões caras sobre conhecimento, verdade, razão, conceito, universalização, entre outros. Em sua narrativa, ao fazer a descrição dos acontecimentos ao longo da história de seu país, o escritor afirma que se redigisse suas lembranças daquele tempo, o resultado seria pobre e permeado de erros e mentiras involuntárias, contudo,

Não era o conhecimento dos fatos históricos que me faltava. Eu carecia de outro conhecimento, aquele que, como teria dito Flaubert, adentra a alma de uma situação histórica e apreende o seu conteúdo humano. Talvez um romance, um grande romance, tivesse podido me fazer compreender como os tchecos de então teriam vivido sua decisão. Ora, esse romance não foi escrito. Existem casos em que a ausência de um romance é irremediável (KUNDERA, 2006: 145-146).

Por isso, em um romance kunderiano não cabe o peso da “verdade” (no sentido amplo da “cultura histórica”) pretendida pela história geralmente praticada até então, mas a leveza do que se pode tirar daí para se alcançar aquilo que Kundera denomina de “conteúdo humano”, que seria compreender como o homem, “jogado” no contexto histórico, percebe os acontecimentos e apreende o seu sentido, ou seu significado. De acordo com ele,

Contra nosso mundo real, que por natureza é fugaz e digno de esquecimento, as obras de arte se apresentam como outro mundo, um mundo ideal, sólido, em que cada detalhe tem sua importância, seu sentido, em que tudo que ali se encontra, cada palavra, cada frase, merece ser inesquecível e foi concebido como tal. (KUNDERA, 2006: 139)

A literatura de Kundera faz parte da grande cultura da Europa-central, busca profundidade nas discussões que versem sobre o homem, pensando e repensando suas contradições, uma vez que o homem e o mundo estão diretamente ligados; o mundo faz parte do homem, então, se ele muda, a existência muda também. A literatura pressupõe a ação de um sujeito autor que possui liberdade para criar e faz isso com a arma que tem: sua subjetividade. O próprio Kundera (1986) propõe que para

11 Cf. o texto originalmente em espanhol: “El hombre-escritor debe ser ante todo descriptor del camino recorrido por su imaginación en busca del sentido de las cosas, sentido que se descubre o encubre a través de las palabras que lo inventan otorgándole la realidad transmissible. Hay muchos sentidos e el/del mundo: convencionales, usuales, rituales, pragmáticos, impuestos etc.; todos presuponen, necesitan unas creencias, sustraídas – a sabiendas o no – a la interrogación. Con las palabras que se dicen, con la seriedad de una profecía, recogidas en el tiempo que no vuelve y les da el imprimatur del ser, no pueden desdecirse sin poner en cuestión mucho más que el hombre-escritor: la escritura (-humanidad) misma.” (SOVAI, 1983: 242)

compreender seus romances não há necessidade de se conhecer a história, propriamente dita, o que é necessário saber o próprio romance já diz.

A escritura kunderiana e a (re)escrita da história

Milan Kundera é conhecido por trazer para as suas narrativas acontecimentos aparentemente “reais” da história de seu país natal: a antiga Tchecoslováquia. Esses acontecimentos, contudo, se fundem a narrativas ficcionais e não apenas as “ilustram”, mas lhes fornecem um significado. Como já dissemos, *O livro do riso e do esquecimento* foi publicado em 1978 e é um dos mais importantes no conjunto de sua obra, inaugurando a segunda fase de composição, escrito em solo francês, após o escritor haver deixado seu país em exílio.

Segundo Banerjee (1993), importante estudiosa da obra kunderiana, o primeiro livro que Kundera escreveu em exílio, *O livro do riso e do esquecimento* demonstra uma mudança dramática de perspectiva, se comparado aos trabalhos anteriores, pois apresenta uma narrativa muito pessoal e bastante hermética, na qual a memória toma a vez. A distância imposta ao escritor faz com que ele crie no livro uma tensão que elimina a fronteira entre sonho e realidade, acabando por embaralhar o tempo. De acordo com ela, “Kundera sabe como o futuro devora impiedosamente o presente, segundo o tempo sequencial que a Europa senil conservou, enquanto apenas a atemporalidade é real”.¹²

Neste livro o escritor reforça a ideia de que a memória de um povo é a luta frágil e silenciosa contra o esquecimento. O ‘ser’ é constituído pela soma de suas memórias, sem elas todas as suas referências são perdidas. Ora, o esquecimento é prática bastante difundida por regimes totalitários, como o estabelecido na Tchecoslováquia, que serviu de parâmetro para que Kundera refletisse essa situação.

O livro do riso e do esquecimento contém seis narrativas aparentemente independentes, com personagens distintos, à exceção da quarta (*As cartas perdidas*) e sexta (*Os anjos*) partes, que narram a história da personagem Tamina: “É um romance a respeito de Tamina e, no momento em que ela sai de cena, é um romance para Tamina” (1978: 156-157). Este livro, como a maioria das obras do autor, é composto a partir da técnica das variações, na qual os temas centrais, no caso a memória e o esquecimento, são refletidos de maneira elíptica dentro de um processo

de retomada.

Mesmo o livro sendo composto de narrativas distintas, e sendo a história de Tamina central, as outras narrativas são importantes na medida em que vão fornecendo significados às discussões que giram em torno da história dessa protagonista. Por mais que as partes/histórias se apresentem como independentes, elas possuem uma dependência mais do que profunda, de sentido. Nas outras cinco histórias do livro, os personagens são colocados para desvendar os enigmas de sua existência a partir de um mesmo eixo epistemológico: a memória.

Os acontecimentos históricos ora merecem um lugar especial e separado na narrativa, ora estão literalmente embrenhados ao que poderíamos tomar como ficção, a exemplo da primeira parte (*As cartas perdidas*), que narra a história de Mirek, “um velho comunista dissidente”, a qual optamos por analisar mais detidamente, por acreditarmos que a partir dela já é possível compreender o que estamos tentando mostrar nesse artigo, ou seja, que Milan Kundera, em sua escrita ficcional, se apropria da história para construir um contexto significativo e testar as possibilidades de seus personagens (egos experimentais), proporcionando com isso reflexões sobre a própria existência.

O personagem Mirek é localizado pelo escritor em Praga, no ano de 1971, e sua história se passa entre o momento que deixa sua casa, rumo à casa de Zedna (uma amante do passado, com quem tivera, vinte e cinco anos antes, uma relação amorosa), para buscar algumas cartas que havia escrito a ela no momento de euforia e paixão desmedida, até seu retorno, quando tem seus objetos apreendidos e é levado à prisão, junto com seu filho. Ainda no início da narrativa, Mirek toma consciência de que precisa se livrar de alguns escritos comprometedores: diários, correspondências e atas das reuniões que realizou junto a seus amigos para falarem sobre a situação do Estado. Ele sabe que guardando esses documentos está sendo imprudente e correndo riscos, que “a constituição, é verdade, garante a liberdade de palavra, mas as leis punem tudo o que pode ser qualificado de atentado a segurança do Estado” (1978: 8).

Ele procura um conhecido seu, mecânico, para ajudá-lo com seu carro e no caminho para oficina dá de encontro a uma grande cerca com uma barreira móvel, vigiada por uma mulher. Ela se recusa a abrir essa barreira, pois o considera um inimigo do sistema. No passado, Mirek havia alcançado o sucesso como um intelectual e importante representante do

Estado. Antes da chegada dos russos ele aparecia nas telas de televisão, tornando-se uma celebridade, até que se recusou a negar suas convicções, fora destituído de seu cargo e os russos passaram a persegui-lo.

Aquela mulher, mesmo sendo aliada ao partido ainda exercia a mera função de guarda, é a representação das pessoas que ficaram felizes com a mudança de sistema para o comunismo, apenas porque viram que poderiam tirar vantagens. O narrador informa que ela viu que com facilidade as pessoas que estavam acima dela perdiam cargos, respeito, e eram punidas e subjugadas; ela se satisfazia ao denunciar, comportamento esse que é incentivado por regimes totalitários, uma vez que o ato de denunciar confere prêmios e vantagens, como uma ascensão no trabalho por exemplo. No caso dessa mulher fica claro que isso não seria possível, já que ela não poderia assumir outro cargo por não ter a mínima instrução.

A vigilância por ela exercida, apesar de parecer não ter tanta importância, se analisada como parte de um sistema maior, no qual o Estado é que recompensa e estimula, aparece como uma grave situação, que incentiva a vigilância de uns sobre os outros e tolhe a liberdade de toda uma população, de todo um país. Mirek está convencido de que sempre fora vigiado e embora antes não visse seus vigias, quando começa a vê-los, claramente percebe um aviso,

Ele olha pelo retrovisor e percebe que um carro de turismo, sempre o mesmo, vem atrás dele. Nunca duvidou que fosse seguido, mas até agora eles agiram com discrição exemplar. Hoje aconteceu uma mudança radical: querem que ele perceba a presença deles. (KUNDERA, 1978: 9-10)

A consciência de que um sistema político opressor tira a liberdade das pessoas também é partilhada por seus pares. Todos se sentem observados e por isso evitam fazer coisas que gerem punições, ou tentam fazê-las às escondidas. A figura do mecânico amigo de Mirek exemplifica isso, ele também se sente vigiado e em sua fala deixa claro que a espionagem é desagradável como vômito, em alguma medida inevitável também:

– Na Praça São Venceslau, em Praga, um sujeito está vomitando. Um outro sujeito passa diante dele, olha-o com tristeza e balança a cabeça: Se você soubesse como eu o compreendo [...]. (KUNDERA, 1978: 9-10)

Esse início é o caminho que levou Mirek a sua antiga amante, Zedna. Em um passado distante eles viveram um romance, que ficara registrado nas muitas cartas (mais de 100) que ele havia escrito, demonstrando todo o seu amor. Ela, que ainda era representante do partido comunista, sempre fora “fiel ao jardim onde cantam os rouxinóis. Nesses últimos tempos, ela fazia parte do dois por cento da nação que acolheram com alegria a chegada dos tanques russos” (KUNDERA, 1978: 15). Mirek é colocado na posição dos que haviam percebido o equívoco mais tarde, e o fato de agora não gostar de Zedna seria por ela trazer em si a representação dessa época de sua juventude, de sua imaturidade. Ela lembrava a Mirek sua juventude de engano, agora detestada, de um período em que uma parte considerável da população ainda via o comunismo com bons olhos,

Em 1939, o exército alemão entrou na Boêmia, e o Estado dos tchecos deixou de existir. Em 1945, o exército russo entrou na Boêmia, e o país foi mais uma vez chamado de república independente. As pessoas ficaram entusiasmadas com a Rússia, que expulsara os alemães, e como viam no partido comunista tcheco seu braço fiel, transferiram para ele suas simpatias. Com isso, quando os comunistas de apossaram do poder em 1948, não o fizeram nem de modo cruento nem pela violência, mas sim saudados pelo alegre clamor de cerca da metade do país. (KUNDERA, 1978: 12, grifo nosso)

Segundo Kundera, antes, metade da população dava gritos de alegria com a chegada dos russos ao país, pois os comunistas propunham um plano grandioso, “um mundo novo em que todos encontrariam seu lugar” (KUNDERA, 1978: 10-12). Ideia atraente para substituir um capitalismo gasto, que gerava desigualdades, mas que com o tempo foi se dissipando, quando as pessoas começaram a tomar consciência da realidade que embalava o discurso apaziguador. Quando fala desse sonho de mudança, Kundera usa o termo *idílio* e ressalta a esperança das pessoas de ter o país transformado em um “jardim onde cantam os rouxinóis”¹³, em um local romântico descolado da realidade desigual e agradável para todos. Essa condição de igualdade, nas falas do narrador, é metaforicamente expressa pela “nota de uma sublime fuga de Bach”, contudo,

[...] quem não quer ser uma nota torna-se um ponto negro inútil e destituído de sentido; que basta apanhar e esmagar sob a unha como uma pulga. Há pessoas que logo compreenderam que não tinham

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

o temperamento necessário para o idílio e quiseram partir para o estrangeiro. Mas como o idílio é essencialmente um mundo para todos, aqueles que queriam emigrar se revelaram negadores do idílio, e em vez de irem para o estrangeiro foram para trás das grades. (KUNDERA, 1978: 10-12)

Com o passar do tempo, o idílio se mostrou falso, percebeu-se que ser igual não era aproximar todos das mesmas condições, pelo contrário, era separar claramente o governo da maior parte da população e cerceá-la. Aqueles que não se encaixavam devidamente nessas regras eram “esmagados”. E uma das questões cara ao próprio escritor, presente na narrativa, é o impedimento causado aos intelectuais nesse período, que na maioria das vezes eram silenciados, tendo seus livros proibidos, seus empregos tomados e sua vida revirada, sendo assim, transformados em nada. Calando suas vozes, retiravam também sua influência e os impediam de ser ouvidos. “Esmagar” em sentido metafórico, ou analógico, sugere, além do silenciamento, a tortura, as prisões, o desaparecimento e, claro, a morte. As grandes notas da perfeição se comprazem ignorando essas perdas humanas, mantendo e repetindo sua sinfonia de normas, ideologias e de história recortada de histórias menores.

Essa tomada de consciência, incentivada pela intelectualidade tcheca, deu no que se convencionou chamar de Primavera de Praga. Segundo Kundera, esse acontecimento “não foi como nos moldes antigos, um grupo de homens (uma classe, um povo) que se insurgiu contra um outro, mas homens (uma geração de homens e mulheres) que se rebelaram contra sua própria juventude” (1978: 17). Quando traz os acontecimentos da Primavera de Praga para sua narrativa, o escritor o faz com a intenção de criar para seus personagens uma situação existencial, que possa proporcionar uma reflexão, isso é certo, mas também – não se pode desprezar – com a intenção de mostrar o quão marcante foi este acontecimento na história recente de seu país.¹⁴

Ao rever Mirek, Zedna, na intenção de ajudar, pede a ele que reconsidere, que deixe seu emprego de operário e aceite as condições do partido e em troca, metamorfoseado em sombra, eles (os que ocupavam postos importantes no partido) o deixariam viver. Mas ele não aceita e volta para a casa e para seu fim anunciado. Ao chegar a casa se depara

com homens do Estado que traziam em mãos um mandado do procurador dando a eles o direito de vasculhar seu apartamento em busca de encontrar objetos, cartas, documentos, enfim, tudo que considerassem contrário à constituição. Mirek teve que assinar a lista dos objetos apreendidos e seguir os representantes do Estado, junto a seu filho, rumo à prisão. Após o processo, ambos foram condenados: ele, a seis anos e seu filho, a dois anos de prisão.

Reforçamos, aqui, que Kundera se utiliza da técnica das variações, o que nos possibilita pensar o caso de Mirek e construir um sentido para sua história a partir de um acontecimento aparentemente histórico, apresentado por Kundera no início dessa primeira parte do romance, que citamos a seguir:

1

Em fevereiro de 1948, o dirigente comunista Klement Gottwald postou-se na sacada de um palácio barroco de Praga para discursar longamente para centenas de milhares de cidadãos concentrados na praça da Cidade Velha. Foi um grande marco na história da Boêmia. Um momento fatídico que ocorre uma ou duas vezes por milênio.

Gottwald estava cercado por seus camaradas, e a seu lado, bem perto, encontrava-se Clementis. Nevava, fazia frio e Gottwald estava com a cabeça descoberta. Clementis, cheio de solicitude, tirou seu gorro de pele e colocou-o na cabeça de Gottwald.

O departamento de propaganda reproduziu centenas de milhares de exemplares da fotografia da sacada de onde Gottwald, com o gorro de pele e cercado por seus camaradas, falou ao povo. Foi nessa sacada que começou a história da Boêmia comunista. Todas as crianças conheciam essa fotografia por a terem visto em cartazes, em manuais ou nos museus.

Quatro anos mais tarde, Clementis foi acusado de traição e enforcado. O departamento de propaganda imediatamente fez com que ele desaparecesse da História e, claro, de todas as fotografias. Desde então Gottwald está sozinho na sacada. No lugar em que estava Clementis não há mais nada a não ser a parede vazia do palácio. De Clementis, só restou o gorro de pele na cabeça de Gottwald. (KUNDERA, 1978: 7)

Podemos dizer que Mirek, assim como Clementis, quase é apagado da memória e, conseqüentemente, da história. Dizemos ‘quase’ porque, assim como o gorro permaneceu na cabeça de Gottwald, mesmo após Clementis ter sido enforcado, Mirek, ainda que tentando modificar sua biografia, acaba permanecendo como sujeito-destinatário nas cartas de Zedna. No caso da foto de Gottwald – com o

14 Neste ponto cumpre lembrar, em apoio à nossa meta de apreensão da obra a partir de seu texto e também em seu contexto, as reflexões teóricas de Antoine Compagnon, para quem deve haver equilíbrio entre as concepções contextualistas e antiintencionalistas: “Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras” (COMAPGNON, 1999: 96).

gorro vermelho na cabeça, mas sem a presença de Clementis –, temos uma imagem passada a todos como a verdade, contudo, essa verdade é recortada, manipulada, “quase” falsa. De certo modo, Mirek também é o gorro vermelho que evidencia algo que já não pode ser visto ou sabido. Ele luta para viver seu trágico destino (pelo qual é apaixonado), luta por sua ideologia e, mais do que isso, tem intenção de deixar os vestígios de si para posteridade, os preciosos e perigosos documentos que comprovam o seu engajamento político. Ivanova coloca que *O livro do riso e do esquecimento* traz em sua narrativa alguns acontecimentos e personagens esquecidos pela história. Ainda assim, o romance se apresenta, dessa forma, como “a exploração de possibilidades históricas que a historiografia omite de seu discurso”.¹⁵

Apesar de tudo, a história de Mirek se mostra crucial, por estar amparada em um momento importante da história do povo tcheco, uma vez que o romance transita de uma história social mais ampla a uma particular e restrita: é a história de uma vida, apenas; a história de sua (in)significante vida. Ivanova afirma que:

O esquecimento desejado por Mirek é o aspecto privado da perda da memória que ocorreu durante o período comunista. O aspecto público é ilustrado pelo caso de Gottwald. Ele serve como exemplo de esquecimento de um personagem histórico organizado pelo governo. O aspecto público do tema é inseparável do aspecto privado.¹⁶

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

Estas razões nos fazem considerar que “o esquecimento, antes de ser um problema político, é [...] um problema antropológico”, como aparece no livro *A Arte do romance* (1986), no qual o próprio

Kundera se volta para a narrativa de Mirek para definir a palavra *esquecimento*:

“A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento”. Esta frase de *O livro do riso e do esquecimento*, pronunciada por um personagem, Mirek, é frequentemente citada como a mensagem do romance. É que o leitor reconhece em um romance, de início, o “já conhecido”. O “já conhecido” deste romance é o famoso lema de Orwell: o esquecimento imposto por um poder totalitário. Mas a originalidade do relato de Mirek eu vi inteiramente sob outro aspecto. Esse Mirek que, com todas as suas forças, se defende para que não o esqueçam (ele e seus amigos e seu combate político) faz ao mesmo tempo o impossível para fazer esquecer a outra (sua ex-namorada de quem se envergonha). [...] desde sempre, o homem conhece o desejo de reescrever sua própria biografia, de mudar o passado, de apagar os vestígios, os seus e os dos outros. O querer do esquecimento está longe de ser uma simples tentação de enganar. (...) O esquecimento: ao mesmo tempo injustiça absoluta e consolação absoluta. (1986: 114, grifo nosso)

Além disso, Kundera diz que, do ponto de vista da escrita romanesca, “o tema do esquecimento é sem fim e sem conclusões” (1986: 114).

Considerações finais

Esta reflexão última de Milan Kundera evidencia toda a dificuldade imanente ao ato de concluir um texto (romanesco ou histórico). Dado ao público, sua recepção se transforma sucessivamente, seu sentido – felizmente – permanece aberto à discussão.

O romance, enquanto arte, sabe-se, não tem qualquer compromisso com a verdade objetiva. Isso confere a ele infinitas possibilidade de falar sobre uma mesma coisa, sem ter que fechar um sentido, ou uma conclusão. Mas também a história, que já há muito se pretendeu o lugar da objetividade, da separação entre sujeito e objeto, do distanciamento dos objetos de pesquisa no tempo, hoje se dobra à reflexividade – sem necessariamente nutrir algum desprezo pela verdade, vista como relacional.

As temporalidades históricas são vistas de forma sofisticada, a ponto de colocar em xeque (por ortodoxo) o anacronismo como “pecado imperdo-

15 No original: “l’exploration de possibles historiques que l’historiographie omet de son discours” (IVANOVA, 2010: 79). Somente a partir destes mesmos anos 70 ocorreria emergência da chamada “nova história”, que começou a dar atenção ao cotidiano, às culturas populares e aos indivíduos.

16 Em francês: “L’oubli désiré par Mirek est l’aspect privé de la perte de mémoire générale survenue pendant la période communiste. Son aspect public est illustré par le cas de Gottwald. Ce dernier sert d’exemple de l’oubli d’un personnage historique organisé par le pouvoir. L’aspect public du thème est inséparable de l’aspect privé.” (IVANOVA, 2010: 75).

ável” dos historiadores. Uma historicidade aberta deveria ser, ao contrário, ponto de partida e de possibilidade de toda história (RANCIÈRE, 1996: 68), repensada, então, em favor do reconhecimento da alteridade do passado e da concorrência de temporalidades (DELACROIX; DOSSE; GARCIA: 2009). Dá-se por estabelecida, então, a “subjatividade” do historiador, situada sua produção entre motivações existenciais e posicionamentos públicos.

Compete, enfim, relembrar as reflexões iniciais, fortemente inspiradas nas complexas intrigas de Paul Ricœur, sobre o entrecruzamento da história e da ficção, em seus objetivos, tanto comuns quanto particulares, de refiguração das ações temporais. Então, à ficção, em relação à história, e mesmo à história em relação à ficção, caberiam a função de libertar possibilidades ocultas no passado efetivo (RICŒUR, 1997: 331).

Nada mais sintonizado com a literatura de um escritor engajado na denúncia do totalitarismo e na escrita de uma outra história, sensível e extremamente humana, situada em tênue equilíbrio entre a dimensão coletiva da memória e a experiência vivida em seus personagens (enquanto egos experimentais de indivíduos possíveis).

Referências

- BANERJEE, Maria Nemcova. **Paradoxes terminaux**: les romans de Milan Kundera. Paris: Gallimard, 1993.
- BANTIGNY, Ludivine. Historicités du 20^e siècle: Quelques jalons sur une notion. **Vingtième Siècle Revue d'histoire**, n. 117, 2013/1. Spécial: Historicités du 20^e siècle: coexistence et concurrence des temps.
- BARROSO, Wilton. **A voz filosófica do narrador kunderiano**. Congresso Internacional ABRALIC: USP, 2008.
- CHRISTOFFERSON, Michael-Scott. **Les intellectuels contre la gauche**. L'idéologie antitotalitaire en France (1968-1981). Marseille, Agone, coll. «Contre-feux», 2009.
- DELACROIX, C; DOSSE, F.; GARCIA, P. (Dir.) **Historicités**. Paris: La Découverte, 2009.
- FUENTES, Carlos. **Em 68**: Paris, Praga e México. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HARTOG, François. Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire, **Fabula / Les colloques, Littérature et histoire en débats**. Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document2088.php>. Acesso: 03 nov. 2014.
- HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1989). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IVANOVA, Velichka. **Fiction, utopie, histoire - essai sur Philip Roth et Milan Kundera**. Paris: L'Harmattan, 2010.
- JABLONKA, Ivan. **L'histoire est une littérature contemporaine**: manifeste pour les sciences sociales. Paris: Éditions du Seuil, 2014 (La Librairie du XXI^e Siècle).
- KUNDERA, Milan. **O livro do riso e do esquecimento**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.
- _____. **A arte do Romance**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da. e Mourão, Vera.
- _____. **Testamentos traídos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.
- _____. **A cortina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da.
- MEDDEB, Abdelwahab; Semelin, Jacques. **De Prague à Tunis, de 1989 à 2011, le rôle de la résistance civile (entretien)**. Études, 2012/1 (tome 416), p. 7-22.
- MARQUES, T.; OLIVEIRA, A. **De Praga ao Mundo Árabe: uma análise comparada de primaveras políticas**. Revista Conjuntura Austral, vol. 4, n. 17, abr./mai. 2013, p. 115-129.
- MACÉ, Marielle. **Le temps de l'essai**: histoire d'un genre en France au XX^e siècle. Paris: Éditions Belin, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. Le concept d'anachronisme et

la vérité de l'historien. **L'Inactuel**, Paris, n. 6, Calmann-Lévy, 1996, p.53-68.

RICARD, François. **Biographie de l'oeuvre** – *Risibles Amours Préhistoire tchèque* (I): L'âge lyrique. In. *Œuvre V. I.* Paris, França: Ed. Gallimard, 2011.

RICŒUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Campinas, SP : Papirus, 1997.

RUPNIK, Jacques. **Les deux printemps de 1968**. *Études* 2008/5 (tome 408), p. 585-592.

RÜSEN, Jörn. **Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história**. In: SALOMON, Marlon (Org.) *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011.

SOVAI, K. **Momento ontológico de Milan Kundera**. *Revista Bimestral de Investigação e Cultura Convivium*. São Paulo: Editora Convivio, Ano XXII, v. 8, Julho e Agosto de 1983.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.