

RAFAEL GALLINA BIN

## **DEFINIÇÕES FUGIDAS:**

o processo metalinguístico como base do universo criativo de  
Milan Kundera



ARARAQUARA – SP

2021

RAFAEL GALLINA BIN

## **DEFINIÇÕES FUGIDAS:**

o processo metalinguístico como base do universo criativo de  
Milan Kundera

Dissertação de mestrado apresentada ao Conselho,  
Programa de Pós-Graduação de Estudos Literários  
da Faculdade de Ciências e Letras –  
Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção  
do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientadora:** Profa. Dra. Guacira Marcondes  
Machado Leite

**Bolsa:** CAPES – PROEX

ARARAQUARA – SP

2021

B612d      Bin, Rafael Gallina  
              Definições fugidias : o processo metalinguístico como base do  
              universo criativo de Milan Kundera / Rafael Gallina Bin. -Araraquara,  
              2021  
              224 f.

              Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
              Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
              Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

              1. Teoria do romance. 2. Teoria da narrativa. 3. Metalinguagem. 4.  
              Milan Kundera. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

RAFAEL GALLINA BIN

## **DEFINIÇÕES FUGIDIAS:** o processo metalinguístico como base do universo criativo de Milan Kundera

Dissertação de mestrado apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa  
**Orientadora:** Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite  
**Bolsa:** CAPES – PROEX

Data da defesa: 04/05/2021

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA**

---

**Presidente e orientadora:** Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite  
(UNESP/Araraquara)

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Maria Veralice Barroso  
(SEE-DF)

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Márcio Scheel  
(UNESP/Rio Preto)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

*muitas vezes a linguagem verbal não  
comunica tanto quanto o exemplo vivo,  
então, dedico este trabalho àquele que está  
sempre aberto às interações sensíveis,  
àquele que, por vezes, deixa a peteca cair,  
mas nunca perde a pose. Este trabalho é  
dedicado a Sucrilhos Kepirupi, felino que  
me assenhora.*

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Sandra, pela profunda doçura e pela carinhosa companhia. Mãe, você é um reduto de descanso em meio ao extenuante desafio do real; e ao meu pai, Paulo César, que, nesse processo, trouxe a palavra ausente e fez os movimentos para que esse trabalho fosse mais tranquilo, e mais, quando não sabia o que fazer, fazia batatas fritas que a tudo melhora.

À professora Guacira Marcondes Machado, orientadora preciosa, que a cada conversa me estimula a aumentar meus horizontes e adensar o meu olhar, por ser o modelo de pesquisador que um dia eu gostaria de vir a ser. Acima de tudo, pela liberdade e confiança em mim depositadas durante o processo de pesquisa. Muitíssimo obrigado!

Ao professor Marcio Scheel, cujos apontamentos, desde o seminário da pós até a qualificação foram de valor extremo para que este estudo atingisse a presente forma. Acima de tudo, por me mostrar que os horizontes da arte são sempre mais amplos do que supõe a vã filosofia.

À professora Marisa Gianecchini por seu gênio inventivo e poético que me ascende ao andar da beleza sem nunca perder o rigor da teoria. Marisa me apresentou aos charmes das Letras quando eu era meninote e cá estou hoje devido à sua semente. Obrigado pelo seu talento, pela sua poesia e pela sua luz.

Às amigas Dani Ugenfehr, Isa Cucolicchio, Jéssica Sartori e Clara Molinari. Vocês são luz no meio da escuridão. Sem o apoio de vocês eu estaria engasgado com o texto até agora.

À Julia Caldana, nome esquisito para a minha querida Batom! Quero agradecer pela eterna disponibilidade em me ouvir, por dividir comigo o melhor e o pior dessa jornada, mas acima de tudo pela presença tão querida no meu coração e na minha vida. Meu muitíssimo obrigado!

À Barbara Carvalho, meu duplo das Letras! Eternamente agradecido pela chance que você deu a este sujeito de gola polo que tanto quis sua amizade e tanto quer estar sempre junto de você. Agradeço à leitura amorosa deste trabalho, ao encorajamento de que eu estava fazendo bem e meu mais que obrigado por trazer sempre clareza de visão a mim!

À Emanuelle Altieri, esse troll de um metro e meio, que criou o método Manu Altieri™ de análise literária. Sou muito grato pela camaradagem e incentivo que você tem comigo, sempre dando o impulso e colocando prazos maravilhosamente tóxicos para que tudo saísse dentro dos conformes! Meu muito obrigado!

À garota caramelo, Ingrid Mattioli, que sempre esteve junto derramando doçura e me motivando a nunca cair numa análise fria e racional. Obrigado pela sensibilidade e acolhimento!

E, por último e mais importante, à pessoa-chave do meu código existencial, minha irmã Juliana, Juju, Maurie, fundadora do único fã-clubes que leva meu nome. Eu tenho mais que gratidão, tenho um amor enorme e infindável pela sorte que a loteria natural me deu em tê-la como irmã. Obrigado por sempre estar comigo, me ajudar a manejar o drama e me dar o afago de quem me conhece desde o berço. Sou muito abençoado pela alegria que você e Paesano trazem à minha vida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

No século XX, a linguagem encontra um gênero para enunciar a sua própria complexidade. O discurso metalinguístico faz sua ascensão com a virada linguística promovida pelo *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure, e chega ao campo literário como uma das principais características da literatura contemporânea. O presente trabalho toma por objeto a reflexão metalinguística aplicada à literatura de Milan Kundera (1929-), escritor nascido na Tchecoslováquia que, dada a ocupação russa de seu país, exilou-se em Paris em 1975 e regressou à pátria em 2019, ano em que reconquistou sua nacionalidade tcheca. Romancista e ensaísta, Kundera enquadra-se na categoria dos críticos-criadores, de sorte que a seleção do *corpus* acolhe os apontamentos feitos nos quatro volumes de ensaio – *A arte do romance*; *Os testamentos traídos*; *A cortina* ; e *Um encontro*, a fim de localizar em seu discurso sua maneira própria de pensar o romance, assim como visa a estabelecer o lugar que a metalinguagem ocupa em sua concepção da arte narrativa. Acompanhando o fio de suas ideias, o presente estudo fundamenta-as na teoria literária, a fim de construir, a partir dos apontamentos do escritor, um operador de leitura: o processo de metalinguagem como busca por definições fugidias que constituem o alicerce de toda construção romanesca. Em seguida, toma-se a obra *A ignorância*, escrita por Kundera e publicada em 2003 para demonstrar como sua concepção romanesca se converte na sua prática ficcional e como a metalinguagem se desdobra em operações que estruturam a obra analisada. Nesse sentido, a fundamentação teórica sobre metalinguagem conta com expoentes do estruturalismo e semiótica, tais como Roman Jakobson (2007); Roland Barthes (1987; 2001; 2011) e Algirdas Julien Greimas (2008). Paga-se um tributo à teoria dos códigos de Umberto Eco (2012; 1991). No que tange à fortuna crítica de Milan Kundera, os referenciais teóricos foram, sobretudo, François Ricard (2003; 2016), Martine Boyer-Weinmann (2009) e Kvetoslav Chvatik (1995).

## RÉSUMÉ

Au XXe siècle, le langage trouve un genre pour énoncer sa propre complexité. Le discours métalinguistique avance grâce à la reprise linguistique promue par le *Cours de Linguistique Générale*, de Ferdinand de Saussure, et arrive au domaine littéraire comme l'une des principales caractéristiques de la littérature contemporaine. Cette étude se concentre sur la réflexion métalinguistique appliquée à la littérature de Milan Kundera (1929-), écrivain né en Tchécoslovaquie qui, dû à l'occupation russe de son pays, s'est exilé à Paris en 1975 et est rentré dans son pays en 2019. Romancier et essayiste, Kundera participe de la catégorie des critiques créateurs, de sorte que la sélection du *corpus* accueille ses quatre volumes d'essais — *L'art du roman*; *Les testaments trahis*; *Le rideau* ; et *Une rencontre*, afin de situer dans son discours sa propre façon de penser le roman, ainsi que d'établir la place qu'occupe le métalangage dans sa conception de l'art romanesque. Suivant le fil de ses idées, cette étude les fonde sur la théorie littéraire, afin de construire, à partir des réflexions de l'écrivain, un opérateur de lecture : le procédé du métalangage comme la recherche de définitions fuyantes qui constituent la fondation de toute sa construction romanesque. Ensuite, l'œuvre *L'ignorance*, de Kundera, publiée en 2003, est prise pour démontrer comment son conception se convertit en pratique fictionnelle et comment le métalangage se déploie dans les opérations qui structurent l'œuvre analysée. En ce sens, le fondement théorique du métalangage a des exposants du structuralisme et de la sémiotique, tels que Roman Jakobson (2007) ; Roland Barthes (1987; 2001; 2011) et Algirdas Julien Greimas (2008). On paye un tribut à la théorie du code de Umberto Eco (2012 ; 1991). En ce qui concerne la fortune critique de Milan Kundera, les références théoriques sont surtout François Ricard (2003; 2016) et Martine Boyer-Weinmann (2009), aussi comme Kvetoslav Chvatik (1995).



## SUMÁRIO

Considerações introdutórias .....	10
Capítulo 1 – A teorização kunderiana do romance .....	22
1.1 O arquirromance: estratégia de sobrevivência de uma arte em crise .....	23
1.2 Metalinguagem como alicerce da definição de romance.....	25
1.2.1 A concepção da personagem pela via metalinguística .....	27
1.2.2 Metalinguagem: diálogo entre estética e existência .....	31
1.2.3 Tema: apontamentos sobre o alvo fugidio do romance .....	35
1.3 A paixão pela forma .....	39
1.3.1 O despojamento radical: a técnica da elipse.....	41
1.3.2 O despojamento radical: a estratégia de Chopin .....	45
1.3.3 A composição do romance kunderiano e o paradigma musical .....	49
1.4 A descoberta do mundo da prosa.....	51
1.4.1 A prosa em sua feição existencial.....	51
1.4.2 O mundo da prosa como superação da atitude lírica .....	54
1.4.3 Quando a fronteira do verossímil não é mais vigiada .....	58
1.4.4 A sabedoria da incerteza.....	61
1.5 O romance que pensa.....	64
1.5.1 O despotismo da <i>story</i> .....	67
1.5.2 O romance que pensa a existência descobre o essencial .....	69
1.6 O humor e o Kitsch.....	71
1.6.1 O beijo da fada do humor .....	72
1.6.2 O <i>kitsch</i> e seus efeitos deletérios .....	75
Primeiro arremate .....	77
Capítulo 2 – Metalinguagem e procedimentos metalinguísticos como expedientes para a perseguição de definições fugidias .....	81
2.1 Metalinguagem: um percurso pela teoria do código .....	82

2.2 Mapeamentos metalinguísticos: ensaios e romances de Kundera .....	88
a) Digressão .....	89
B) Descrição fenomenológica .....	92
c) Intertextualidade .....	98
d) Metáfora .....	101
e) Repetição .....	106
f) Distorção .....	110
g) Ironia e correlações irônicas.....	115
Segundo arremate .....	121
Capítulo 3 – Processo persecutório: as definições fugidias de <i>A ignorância</i> , de Milan Kundera .....	122
3.1 Sondagens preliminares.....	122
Super sumária síntese seca da recepção de <i>A Ignorância</i> .....	122
Apreciação ampla de aspectos formais de <i>A Ignorância</i> .....	125
Apreciação ampla de aspectos temáticos e figurativos de <i>A ignorância</i> .....	129
3.2 Reconstrução de <i>A ignorância</i> à luz de seu fio metalinguístico.....	132
3.2.1 Expositio – apresentação das personagens e fixação temática.....	133
3.2.2 Seção central: os divertimentos e metalinguagem.....	169
3.3.3 Solução: fios diegéticos e metalinguísticos se entrelaçam .....	199
Considerações finais .....	211
<b>BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>221</b>

## CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

O domínio da linguagem permite ao ser humano o exercício da alteridade. A troca intersubjetiva de significantes faz com que chegue ao outro o universo íntimo que habita, conforma e representa a verdade de uma pessoa. Essa manifestação não necessariamente implica uma verbalização, apesar de a palavra ser um instrumento privilegiado para isso, mas tantas vezes um olhar, um gesto ou um simples toque são capazes de conter uma carga comunicativa que não cabe em palavra alguma.

Há campos de estudo para as diversas manifestações da linguagem. Este trabalho valorizará, em primeiro plano, a linguagem verbal. Não só porque transita pelo campo dos estudos literários, mas também porque toma por objeto uma função da linguagem a qual é trabalhada em chave menor, contendo em si um potencial consideravelmente maior do que lhe é correntemente atribuído: a metalinguagem.

Ao tomar consciência de que a palavra dita ou escrita é capaz de levar para o outro uma infinidade de informações, também se percebeu que, muitas vezes, para que o interlocutor compreendesse a mensagem, era preciso explicitar o significado de determinada palavra, tornando o item lexical uma moeda de troca com valor claro para os envolvidos. Ao uso da linguagem para explicar a si mesma, deu-se o nome de metalinguagem.

Esse conceito foi e continua sendo satisfatório para dar conta das organizações lexicográficas, do discurso gramatical, da filosofia da linguagem etc. Contudo, a partir do século XX, com a virada da linguística estrutural promovida por Ferdinand de Saussure e o posterior desenvolvimento da antropologia estrutural, a metalinguagem passou a ser mobilizada como instrumento para o estudo de culturas — trabalhos como *As estruturas elementares do parentesco*, de Claude Lévi-Strauss, e *Mitologias*, de Roland Barthes, ilustram suficientemente como, desde as indígenas até as europeias, as culturas constroem sua significação segundo processos passíveis de descrição metalinguística.

Estudos dessa natureza revelam como há um profundo mecanismo de codificação acontecendo a todo instante para que cada cultura produza sentidos, organize valores e construa seu simulacro de mundo. Barthes, certa vez, afirmou que o texto faz sentido, e o sentido faz a vida. Uma compreensão mais abrangente da metalinguagem permite-nos compreender de modo mais completo — ainda que nunca pleno — um texto e, assim, munir-nos de aparatos para buscar dar mais sentido às experiências vividas.

O presente estudo é proposto em virtude de um espanto causado pelo fenômeno da linguagem: como é possível que uma articulação entre significantes e significados seja capaz de tocar tão fundo e agir tão rápido sobre o ser humano? Tal inquietação nos conduz aos corredores da metalinguagem, a fim de propor uma visão sobre esse fenômeno que revele não só que usamos as palavras na comunicação diária, como somos nós próprios palavras encarnadas.

Pleiteia-se, nos fundamentos profundos deste trabalho, que a metalinguagem é a função da linguagem que mais se aproxima do nosso processo de humanização, uma vez que, assim como a metalinguagem coloca em cena uma forma de expressão que toma consciência de sua complexidade e a enuncia ao mundo, o ser humano, no curso de seu processo vivencial, descobre sua subjetividade, conhece a si mesmo e aos outros, para ser capaz de se colocar mais consciente no mundo-da-vida.

No entanto, um trabalho de mestrado que se propusesse a demonstrar essa ideia seria prontamente rechaçado por não ter delineado um objeto específico e feito um recorte metodológico do campo de estudo mais preciso. Dessa forma, essa visão de metalinguagem, menos do que o objeto de estudo do presente trabalho é o combustível que alimenta o desejo de fazer esta pesquisa. Freios e contrapesos, argumentaria Montesquieu.

Então, com as devidas modulações, este trabalho toma por objeto a obra ensaística e ficcional de Milan Kundera, autor tcheco nascido em Brno no ano de 1929 — e ainda vivo, com 92 anos a serem celebrados no primeiro de abril deste ano —, a fim de investigar o lugar que a metalinguagem ocupa em sua concepção de romance, e como ela é revertida em procedimento criativo a ser trabalhado na produção romanesca do autor.

Antes de apresentarmos a obra kuderiana, ressalta-se que a metalinguagem aplicada ao campo literário passa a exigir uma fundamentação teórica de bases mais abrangentes; nesse sentido, tomam-se da semiótica os conceitos operacionais para se pensar o código e a codificação envolvidos na escritura estético-literária.

É oportuno, portanto, neste momento, apresentar a fundamentação teórica que alicerçará as reflexões desenvolvidas sobre metalinguagem, código e codificação, tendo sempre em vista os desafios propostos pelo fato de o pensamento metalinguístico ser direcionado a um texto literário, cuja composição convida a um gesto interpretativo que jamais esgotará o potencial comunicativo da obra.

Nesse sentido, evocamos dois grandes expoentes desse campo de estudos como norte para esta pesquisa: um francês e um italiano. Começando pela França, Roland Barthes, ao definir a metalinguagem, explica que não há como examinar um objeto cultural — texto ensaístico e narrativo, no nosso caso — sem valer-se de processos metalinguísticos. Isso porque todo artefato cultural é fruto de um sistema semiótico; assim como todo discurso que explica um sistema semiótico é metalinguístico. Em outras palavras, a metalinguagem marca presença em toda parte em nosso estudo.

Buscamos da Itália o *Tratado Geral de Semiótica*, do eruditíssimo Umberto Eco, pois nele encontramos uma teoria do código capaz de explicar o que é isso que a função metalinguística toma por objeto. Dessa forma, com uma compreensão mais profunda do que é o código, podemos alargar as possibilidades de concepção da metalinguagem, tornando-a mais manipulável para guiar nossa análise da obra de Kundera.

Além disso, na segunda parte de seu *Tratado*, Eco propõe o texto estético sob a luz da teoria da produção sígnica. Essa visão possibilita-nos pensar o texto literário como resultado de um hipersistema de codificação, cuja análise envolve reconhecer uma base denotativa. A essa base denotativa, por sua vez, aplicam-se mecanismos de hipocodificação, a fim de que a captação da obra como seja permeada pela abertura hermenêutica de sua mensagem. Eco considera que a abertura da obra só é alcançada devido a expedientes de hipercodificação, os quais investem o texto dos predicados jakobsonianos de ambiguidade e autorreferencialidade.

Fixadas nossas balizas teóricas para pensar a metalinguagem, sublinha-se que este trabalho pertence à área de teoria e crítica da narrativa, de modo que as questões linguísticas, por mais fascinantes que sejam, servirão de instrumento para analisar o pensamento crítico e a produção ficcional de Milan Kundera. Assim sendo, julga-se oportuno e necessário legar algum espaço para apresentar a obra desse autor. Contudo, antes, devemos pagar tributo à sua fortuna crítica, cuja produção conseguimos consultar, e que também serviu de norte para este estudo. A esse respeito, destacamos o trabalho de Maria Veralice Barroso (2015), grande estudiosa da obra de Kundera no Brasil, cujas contribuições abriram a trilha que nos conduziu às vozes de relevo internacional, como Ricard (2005; 2016), Boyer-Weinmann (2009), Chvatik (1995) e outros estudiosos cujos ecos reverberam no nosso texto.

Adota-se de François Ricard (2003) um modelo para apresentar a obra de Milan Kundera. O intelectual defende que o trabalho do escritor tcheco se oferece ao leitor como a

paisagem dos Alpes se revela a Agnès, protagonista de *A Imortalidade*. Em outros termos, é necessário assinalar, de início, que o conjunto da obra compõe uma unidade. Tanto é assim que a editora Gallimard publicou sob o título de *Œuvre* (no singular) o conjunto dos escritos de Kundera, diferentemente do que fez com outros autores, em que utilizou a forma plural, *Œuvres complètes*. Isso sinaliza uma preocupação unificadora em torno de um mesmo projeto estético. Contudo, não é porque há uma única paisagem, que ela não possa ser decomposta e analisada, então, em um segundo momento, Ricard identifica, no maciço kunderiano, dois montes, que representam dois ciclos de produção do autor.

Antes da explanação, é preciso definir, ainda, a extensão desse maciço. Em seus ensaios, Kundera aborda o problema da consolidação da obra de um autor e identifica duas posturas distintas. Uma, mais em voga atualmente, consiste em considerar a obra o conjunto de escritos que foram produzidos pelo autor, mesmo aqueles que, em vida, foram rechaçados por ele em virtude da imaturidade ou outras motivações. A outra, por sua vez, investe o autor de autoridade para decidir quais escritos incluirá e quais deverão ser excluídos daquilo que ele entende como sua própria obra.

Ricard respeita a vontade de Kundera, conferindo-lhe soberania para determinar a extensão de seu próprio maciço criativo. Já estudos como os de Rizek (2001) e Barroso (2013), ao contrário, apresentam a obra de Kundera considerando toda a sua extensão — lírica, romanesca, ensaística e dramaturgica — sob o argumento de que há traços do romancista que já estavam no poeta. Trata-se de uma questão espinhosa; no entanto, o argumento de Rizek e Barroso não deixa de ser válido, uma vez que é ratificado pelo próprio Kundera quando afirma, em *A cortina*, que um romancista constrói seus romances sobre as ruínas de seu mundo lírico. Sendo assim, a compreensão do Kundera-lírico é pertinente para ter uma compreensão mais profunda de sua proposta narrativa.

Apesar de reconhecer o mérito dessa abordagem, o presente estudo não a adota, optando por seguir o caminho proposto por Ricard (2003) e Chvatik (1995). Cabe, nesse mister, uma breve justificativa: embora haja uma rica produção crítica sobre a lírica de Kundera, ela não é de fácil acesso no Brasil — Maria Veralice Barroso, comenta esse aspecto em sua tese de doutorado —, de modo que não tivemos acesso a essa produção do autor. Além disso, o presente estudo propõe um modelo de leitura construído com base nas reflexões ensaísticas do tcheco; sendo assim, parece mais coerente respeitar a sua vontade.

Dados os motivos, passa-se à apreciação da paisagem ficcional de Kundera. Ricard (2003) discerne dois grandes ciclos na produção ficcional de Kundera, conforme a língua em que o romance foi escrito: assim, teríamos um ciclo tcheco e um ciclo francês. O ciclo tcheco é composto por *A brincadeira*; *Risíveis amores*; *A vida está em outro lugar*; *A valsa dos adeuses*; *O livro do riso e do esquecimento*; *A insustentável leveza do ser* e *A imortalidade*. Já o ciclo francês é composto por *A lentidão*; *A identidade*; *A ignorância*; e *A festa da insignificância*, bem como seus quatro livros de ensaio *A arte do romance*; *Os testamentos traídos*; *A cortina*; e *Um encontro*.

O primeiro aspecto que deve ser frisado sobre essa distinção é que ela não se pauta na ideia hegeliana de progressão, caracterizada por mudanças de direção e rupturas, pois, defende Ricard, entre as obras de Kundera, existe uma variação e acentuação sobre aspectos diferentes de um mesmo projeto estético. Dessa forma, um bom paradigma para pensar a produção kunderiana é aquele das fases de Picasso (fase azul, fase rosa, fase africana, fase do cubismo analítico...), visto que não há mudanças de trajetória, renúncias ou destruições; o que há é um depuramento no bojo de uma mesma proposta, uma sofisticação da voz autoral.

O segundo aspecto que deve ser comentado diz respeito ao ciclo tcheco, pois não se deve pressupor que a continuidade linguística entre esses romances os investe de maior coerência; ao contrário, pois Ricard identifica, no seio do ciclo tcheco, dois grupos — razão pela qual sustenta que sim, há uma continuidade, mas também há diferenças significativas entre eles.

O aspecto de continuidade, com efeito, é de natureza composicional e manifesta-se pela obsessão com o número sete: Kundera escreveu sete romances em tcheco, cada qual dividido em sete partes; salvo por *A valsa dos adeuses* que replica a organização do conto “O simpósio”, de *Risíveis amores*. No entanto, assim como o conto, o romance é organizado em cinco partes (o conto, em cinco atos), além de ocupar o lugar do meio — há três contos antes de “O simpósio” e três depois; há três romances antes de *A valsa dos adeuses* e três depois — entre as obras do ciclo tcheco.

Os aspectos de descontinuidade entre os romances do ciclo tcheco, por sua vez, são de caráter mais temático e figurativo. De um lado temos os quatro primeiros romances que: (i) foram escritos por Kundera em Praga; (ii) trabalham a trama sobre o mesmo quadro geopolítico; (iii) trazem o cômico de natureza burlesca; (iv) dão o protagonismo para personagens masculinas joviais, cuja ação é para inscrever seus valores em um mundo

caótico, caracterizando o que Lukacs denominou (v) romances de luta, nos quais (vi) as convenções romanescas são mormente observadas, pois o princípio de figurativização narrativa está afinado aos preceitos de composição épica. Do outro lado, temos os três últimos romances escritos em tcheco por Kundera, que, a essa altura, (i) já havia se exilado na França. Eles se caracterizam por: (ii) ampliar a discussão para os valores do mundo contemporâneo; (iii) diminuir a presença do cômico burlesco em favor de uma sofisticação do cômico proveniente da ironia; (iv) as narrativas trazem protagonistas femininas que compreendem o caos do mundo e, em vez de lutarem para inscrever nele seus valores, preferem se afastar, caracterizando o que Ricard denominou (v) romances de exílio, cuja matriz composicional não nega o princípio épico, mas dá primazia ao princípio musical, ou seja, prima mais pelo desenvolvimento temático do que acional da narrativa.

O ciclo francês de Kundera é resultado de uma escrita madura. Ele considerava encerrado seu percurso como romancista depois de *A imortalidade*, pois julgava ter explorado todas as possibilidades da forma narrativa que havia adotado, pautada pelo padrão paradigmático da sonata. No entanto, a partir de *A lentidão*, Kundera passa a explorar a construção de romances tendo por modelo de composição o paradigma musical da fuga. Isso implica o encurtamento do romance, concentrando a atenção narrativa sobre poucas personagens, as quais desenvolvem, sob a forma de variações, um único tema — o que, por si só, sinaliza um adensamento fruto da concentração de aspectos diluídos em suas obras anteriores pertencentes ao ciclo tcheco. Nesse ciclo Kundera busca ainda mais do que antes adentrar as questões existenciais, atingindo o que Ricard, utilizando a terminologia de Herman Broch, intitula de estilo de maturidade.

Como o presente estudo proporá um modelo de leitura baseado na teorização romanesca estabelecida por Milan Kundera em livros de ensaio, julga-se plausível, neste momento, apresentar as principais linhas de força diagnosticadas após a leitura de cada volume. Auxilia-nos, nessa tarefa, a seção “Biografia da obra”, escrita por François Ricard como acompanhamento da *Œuvre*, de Milan Kundera, lançada pela editora Gallimard na coleção *Bibliothèque de la Pléiade* em 2015.

*A arte do romance*, publicada por Kundera em 1986, marca não só o primeiro volume de ensaios do autor, mas também a primeira obra que publica escrita em francês, o que na época gerou um grande frenesi, fazendo com que o autor — já residente na França havia onze anos — fosse saudado pelo *Le Nouvel Observateur* como “novo escritor francês”.



O livro, organizado sob o signo obsessivo do número sete, é organizado em sete partes, as quais podem ser divididas em dois eixos: o primeiro (ensaios de número ímpar) trata da história e teoria do romance, subdividindo-se em uma abordagem mais ampla (partes 1 e 7) e em ensaios críticos (partes 3 e 5), que tomam por objeto autores que Kundera considera exemplares do modernismo romanesco, a saber: Franz Kafka e Herman Broch. O segundo eixo, composto pelas partes de número par, traz o que François Ricard denominou “textos de ateliê”, nos quais Kundera comenta seu modo de pensar e fazer a prática ficcional — as partes 2 e 4 são fruto de uma entrevista que deu a Christian Salmon, e a parte 6 consiste em um dicionário pessoal de 73 palavras, cujas definições foram escritas pelo próprio Kundera.

É pertinente pontuar que *A arte do romance* serve como uma espécie de matriz a partir da qual os demais livros de ensaio de Kundera vão se reportar, seja para retomar e aprofundar as reflexões que lá estão, seja para tomá-las como base e levá-las além, demonstrando seus desdobramentos e suas implicações no modo como o romancista-ensaísta pensa a sua arte e o contexto estético de que participa. Isso faz com que a obra ensaística de Kundera tenha também certa unidade, que lhe é conferida pela constância de algumas preocupações e pela coerência de um olhar que não deixa de se perguntar sempre sobre a mesma coisa: o romance.

Com isso em mente, é possível dizer que o segundo livro de ensaios de Kundera, *Os testamentos traídos*, publicado em 1993, continua alguns temas caros ao autor, como a relação entre a composição da arte do romance e a da música, além de um aprofundamento na kafkologia — que ocupa dois grandes ensaios. Porém, aqui encontramos uma distinção fundamental: o discurso ensaístico é mais homogêneo. Nele, Kundera não traz discursos que preferiu antes, nem entrevistas que concedeu, tampouco notas esparsas sobre uma obra, menos ainda compõe um dicionário pessoal. Ao contrário, escreve ensaios adotando um tom duro contra os misomusas: pessoas que visam a diminuir o valor da arte subjugando-a a um plano secundário em relação a outro (biografia, história, sociedade, ideologia etc.). Nesse sentido, o escritor tcheco é bastante duro contra a kafkologia, argumentando que Kafka foi transformado em mito, matando toda a inovação formal que havia trazido para a história do romance moderno.

Deixando o tom mais combativo de lado, no terceiro volume de ensaios, intitulado *A cortina*, Kundera se mostra mais contido. Trata-se do primeiro livro de ensaios desde *A*

*lentidão*, ou seja, desde quando assumiu o francês como língua de sua escrita literária. Nesse volume, os ensaios voltam a se organizar em torno do número sete: sete ensaios de extensão aproximada, apenas as partes 4 e 5 são mais enxutas, as demais orbitam em torno de trinta páginas, nas quais ele se aprofunda em temas familiares para quem já havia lido *A arte do romance* e *Os testamentos traídos*.

O tom de *A cortina* é profundamente meditativo e sereno. Nela encontramos reflexões acerca do valor estético de uma obra, que, segundo Kundera deve emergir da consciência da continuidade daquela arte, que faz com que a história do romance sirva de baliza e de critério para a criação estética (parte 1). Em seguida, de acordo com o autor, é preciso entender a obra no contexto em que ela é criada, porém, ao mesmo tempo, ele triparte esse contexto de sua recepção: o pequeno contexto, mais pitoresco, em que a obra não terá seu brilho todo, pois está cerceada pelas fronteiras nacionais; o contexto mediano, no qual a obra é posta em diálogo com a região do mundo em que foi produzida; e o grande contexto, quando acontece a abertura da obra para o vasto horizonte da *Weltliteratur* (parte 2).

*A cortina* também explicita o modo kunderiano de associar conceitos estéticos a dimensões existenciais, mostrando que as categorias estéticas não devem ser lacradas para falar de obras, mas reengajadas como perspectivas de possibilidade de ser no mundo-da-vida (parte 5).

No momento em que *A cortina* se aproxima de seu fim, percebe-se que Kundera manifesta um olhar contemplativo e preocupado com a fragilidade da memória, que ameaça não só eventos históricos, mas a própria arte em si, pressentindo a decadência do romance europeu. Todavia, ele deixa uma fresta de luz passar pela cortina ao trazer a possibilidade de que autores da América Latina e do Caribe saberão manter próspera a herança depreciada de Cervantes.

Por fim, em *Um encontro*, o último livro da tetralogia de ensaios de Kundera, lemos as reflexões do autor que, à época, habitava a casa dos oitenta anos. Nessa idade, ele próprio o dissera, em *Os testamentos traídos*, é o momento de fazer o balanço de suas reflexões, de sua produção estética e extrair a soma final. Dessa forma, uma boa chave de compreensão para esse livro é como um prolongamento das “confissões de um prático” feitas em *A arte do romance*, *Os testamentos traídos* e *A cortina*, bem como uma síntese que comunica o essencial.

*Um encontro* organiza-se em nove partes. As partes ímpares trazem ensaios de maior fôlego, nos quais Kundera toma por objeto um único tema ou figura: o pintor Francis Bacon (parte 1); a crítica surrealista a Anatole France (parte 3); a herança surrealista em *Solibo, le magnifique*, de Patrick Chamoiseau (parte 5); as composições de Janacek (parte 7); e o arquirromance *A pele*, de Curzio Malaparte (parte 9).

Já as partes pares do livro são divididas em capítulos curtos, nos quais Kundera tece comentários sobre pontos que foram cruciais, servindo como pequenos marcos acerca das principais categorias em que se deve pensar o romance sob o prisma kunderiano. Assim, na segunda parte, “Romances, indagações existenciais”, encontramos o riso sem humor com *O idiota*, de Dostoiévski; a beleza de uma morte sem pompa em *O castelo*, de Céline; o modo como a velocidade modificou o modo de viver os afetos, com *O professor do desejo*, de Philip Roth etc.

A quarta parte do livro retoma o tema da periodização da história da literatura tomando como modelo a história da música. Aqui encontramos quatro pequenos ensaios sobre nomes como François Rabelais, Ludwig van Beethoven, Carlos Fuentes e Iannis Xenakis. A sexta parte tem um tom bastante pessoal, talvez por tratar de um tema tão caro a Kundera e tão mal compreendido pela grande maioria ao redor do mundo: o exílio. Na parte 8, Kundera volta a ter um tom contemplativo, dessa vez preocupado com o destino do mundo, uma vez que todos sabem quem foi Hitler, mas poucos sabem quem foi Schönberg. A questão que fecha essa seção é: o que esperar de um mundo em que as atrocidades são sabidas e recontadas em toda parte, e em que os grandes achados estéticos são desconhecidos ou, quando sabidos, mal interpretados?

Como *Um encontro* é o último volume de ensaios escritos por Kundera, é apropriado lembrar o comentário do crítico Alain Finkielkraut a propósito desse livro no *Nouvel Observateur*:

*« Kundera conjugue le scepticisme métaphysique avec une intransigeante défense de l'art en tant que tel. Double raison de préférer au vocable cinglant de rupture celui, tout à la fois modeste et poétique, de rencontre. Rencontre de la tradition et de la nouveauté esthétiques autour d'un même désir d'éclaircissement du monde »<sup>1</sup> (FINKIELKRAUD apud RICARD, 2016, p. 1360).*

---

<sup>1</sup> “Kundera combina o ceticismo metafísico com uma defesa intransigente da arte como tal. Dupla razão para preferir ao termo mordaz de ruptura aquele, ao mesmo tempo modesto e poético, de encontro. Encontro de tradição e novidade estética em torno do mesmo desejo de esclarecimento do mundo.”

Ainda deve-se observar um aspecto sobre a escrita ensaística de Kundera, pois suas análises são eivadas por um sabor particular: o gosto daquele que está desagrilhoado dos rigores acadêmicos e, pode, portanto, revelar com total liberdade sua percepção sobre as coisas. Isso deixa em suas leituras um quê de irreverência o qual age como um convite a adotar um olhar libertino para o mundo estético, encontrando na ficção o brilho para se olhar o mundo-da-vida.

Feita essa sumária apresentação do autor, deve-se promover um recorte metodológico. Com efeito, examinaremos com bastante rigor os quatro volumes ensaísticos de Kundera (*A arte do romance*, *Os testamentos traídos*, *A cortina* e *Um encontro*), a fim de propor um quadro do que ele considera essencial na arte que pratica: o romance. É pertinente registrar que o quadro proposto não se pretende exaustivo, mas suficiente para configurar o fundamental da teoria kunderiana do romance e demonstrar que a metalinguagem ocupa um lugar privilegiado no modo de o autor pensar sua prosa. Além da obra ensaística, o presente estudo selecionou o romance *A ignorância* como objeto da análise e interpretação literária, que terá por finalidade demonstrar como as reflexões metalinguísticas do Kundera-ensaísta se convertem em procedimentos criativos pelo Kundera-romancista.

Esse tipo de trabalho foi estabelecido por José Luís Jobim (2012), ao defender a reversibilidade de posições entre crítico-criador e o criador-crítico, de sorte que o mister criativo é contaminado pelo olhar crítico que o autor lança ao campo estético, e o olhar crítico é modulado pelo influxo criativo quando o autor se dedica à criação literária. A leitura do ciclo francês da obra de Kundera estabelece um diálogo muito claro com as ideias que estão presentes em seus ensaios, e seus ensaios também retomam aspectos que são motivos em sua escrita romanesca.

Fixadas essas premissas, deve-se declarar que o presente estudo tem por objetivo responder às seguintes questões: (1) quais são as linhas fundamentais para delinear a teoria kunderiana do romance?; (2) qual é o lugar que a metalinguagem ocupa nessa teorização?; (3) que efeitos o pensamento metalinguístico irradia nas demais categorias da teoria kunderiana do romance?; (4) como a metalinguagem pode ser concebida a fim de servir como procedimento criativo?; (5) quais são os procedimentos criativos de base metalinguística que Kundera comenta em seus ensaios?; (6) como Kundera mobiliza esses procedimentos na

criação literária?; (7) *A ignorância*, penúltimo romance de Kundera, mobiliza quais procedimentos metalinguísticos em sua composição?

O método para perseguir esses objetivos também é, por excelência, metalinguístico: de acordo com a semiótica, tudo o que a semiose produz é o enunciado, porém, todo enunciado pressupõe um ato de enunciação, envolvendo um enunciador e um enunciatário.

Neste estudo, encontramos pressuposto um Kundera-enunciatário, que recebe enunciados estéticos de vários autores, os quais alimentam sua reflexão e formam sua sensibilidade crítica. Então, esse Kundera-enunciatário seleciona os enunciados que mais o tocaram e, quando escreve seus ensaios, converte-se em Kundera-enunciador. O Kundera-enunciador, por sua vez, expõe de maneira difusa o resultado da reflexão desenvolvida na condição de enunciatário, ventilando seu modo de ler e reconhecer os valores estéticos de obras alheias. Contudo, há um segundo Kundera-enunciador: aquele que escreve romances e veicula sua história e seus valores em seus enunciados literários, uma vez que está na condição de chefe de criação.

Some-se a essa dança de posições enunciativas o presente trabalho, que é, em um primeiro momento, enunciatário-leitor de Kundera, captando duas ordens de enunciado: uma, em que ele se revela um enunciatário-crítico das obras alheias, construindo seu enunciado na condição de enunciador-ensaísta; e outra na qual ele se coloca como enunciador-criativo, apresentando-se como romancista que concretiza os valores estéticos identificados na tradição e acrescentando o que é de seu próprio talento.

No segundo momento, este trabalho assume a condição de enunciador, tentando recuperar as posições kunderianas com o objetivo de mostrar que a metalinguagem é, para o autor tcheco, basilar em sua condição de crítico-criador. Esse jogo é metalinguístico por natureza, uma vez que o processo de seleção e construção de enunciados não é gratuito. Nada é neutro. Nada é imparcial. Há um jogo retórico que faz com que, recuperadas essas camadas, voltemos à obra — seja ensaística, seja romanesca — e encontremos as matrizes do que é o estético kunderiano, à luz de uma rede de possibilidades e de reversibilidades metalinguísticas, que é a força motriz desta dissertação.

Este trabalho será organizado em três capítulos. O primeiro trata da teorização kunderiana do romance, construída em torno da noção de arquirromance, conceito criado por Kundera para comunicar uma resposta plausível à crise que a arte romanesca enfrentava no

começo do século XX. O intuito é marcar a presença da metalinguagem no núcleo do que se caracteriza como arquirromance e apresentar as principais marcas desse conceito.

O segundo capítulo está organizado em dois movimentos: o primeiro visa a transmitir uma conceituação de metalinguagem que supere o entendimento simplista de que essa função da linguagem se presta à definição de itens lexicais. Nesse sentido, construir-se-á uma noção de metalinguagem ancorada na teoria dos códigos e da produção sógnica, com o propósito de manipulá-la como operador interpretativo do segundo movimento deste capítulo, o qual se constitui de um mapeamento dos ensaios de Kundera, em busca dos procedimentos metalinguísticos que ele emprega em sua leitura do campo estético, e que podem ser mobilizados em sua criação romanesca. Os procedimentos encontrados serão explanados com base na teoria que compõe a primeira parte e ilustrados a partir de exemplos extraídos da obra ficcional de Kundera.

O terceiro capítulo é a demonstração de como Kundera converte sua concepção crítica em prática criativa. Tomaremos o romance *A ignorância*, a fim de demonstrar como a composição do escritor se propõe a perseguir definições fugidias e a evidenciar de que modo os procedimentos metalinguísticos são transvestidos discursivamente em matéria romanesca, com o objetivo de fazer avançar a estética do romance rumo ao que denominou arquirromance.

## CAPÍTULO 1 – A TEORIZAÇÃO KUNDERIANA DO ROMANCE

Uma teoria pode se caracterizar como uma proposta de natureza ideativa, segundo a qual a observação de determinadas regras e processos, seja total seja parcialmente, torna possível a caracterização de determinado objeto ou fenômeno no plano real. Sendo assim, neste capítulo nos ocuparemos de tentar elencar os traços essenciais do romance segundo a concepção de Milan Kundera, tendo por objetivo demonstrar como o processo metalinguístico está na base do universo criativo desse autor. Nesse sentido, delinear o romance na condição de objeto teórico, representa um esforço preliminar a fim de tornar mais claros os desdobramentos metalinguísticos das categorias de composição manipuladas por ele.

Neste capítulo, portanto, tomaremos como objeto de análise os ensaios de Milan Kundera com o intuito de extrair deles as principais linhas de força evocadas para definir o que é um romance. Evidentemente, a teorização que será proposta não pretende ter validade universal, pois, sendo extraída de ensaios, é qualificada pela marca desse gênero, ou seja, trata-se de uma proposta preocupada com sua coerência e clareza, naturalmente; mas sua veracidade é sempre pessoal, singular e, por vezes, parcial, já que condiciona e é condicionada pela prática do autor como romancista.

Assim sendo, também é preciso considerar que conforme Kundera amadurece seus procedimentos criativos e analíticos, suas considerações ensaísticas se aprofundam, de modo que uma mesma noção é revisitada, revisionada e refinada ao longo do tempo, o que, a um só tempo, revela sua pertinência no quadro ontológico do romance kunderiano, bem como sua elasticidade para avaliar diferentes fenômenos estéticos.

A hipótese que norteia esta parte do estudo é de que a definição de romance oferecida em *A arte do romance* evidencia a importância central da metalinguagem para Kundera. No amadurecer de suas reflexões, a noção de romance é redimensionada, porém, a metalinguagem continua no cerne de suas preocupações, ainda que disfarçada de novos procedimentos. Dessa forma, será nossa tarefa evidenciar como a metalinguagem participa de cada um dos traços que compõem a concepção kunderiana do romance.

Deve ser legada uma última nota preambular concernente ao modo como os ensaios serão abordados. Tendo em vista o exposto, não será feita uma abordagem cronológica dos ensaios, trabalhando a evolução e o adensamento das formulações kunderianas na progressão do tempo; antes, se opta por fazer uma abordagem temática. Isso porque pela abordagem

temática é possível propor um rearranjo dos conceitos mobilizados nos ensaios, organizando-os dentro de uma sistematização mais econômica e densa. Por fim, cabe ressaltar que a sistematização não se pretende exaustiva, mas suficiente para caracterizar o que é o romance para Kundera.

### 1.1 O ARQUIRROMANCE: ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA DE UMA ARTE EM CRISE

A crise do romance já é anunciada desde o começo do século XX com certa veemência, associada muitas vezes à exaustão do paradigma realista de narração e à consolidação de uma estrutura narrativa resultante da adesão reiterada a esse modelo. Os defensores dessa ideia sustentam que não há mais possibilidade inovadora no gênero romanesco e que seu destino é tornar-se uma fábrica de *remakes* da tradição, de sorte que é necessário pensar numa nova forma do romance (CF. MAGRIS, 2009, p. 15).

Kundera endereça essa questão em seus ensaios, no entanto, sendo ele uma pessoa que construiu sua identidade em função de ser romancista, enxerga a crise do romance como mera aparência, uma vez que, para ele, o gênero é prenhe de possibilidades. Desde *Os testamentos traídos*, Kundera já assinala que as vanguardas históricas, sobretudo o surrealismo, tratavam o romance com desprezo, pois viam nas convenções realistas, que exigiam elevado nível de detalhamento descritivo sobre os níveis físico e psicológico, a morte do encanto estético. Kundera chega a afirmar que “aos olhos de Breton, o romance é uma *não poesia* por excelência” (KUNDERA, 2017, p. 160).

“Poesia”, nesse contexto, não deve ser entendida como um gênero literário, mas sim como uma atitude perante a vida, que envolve a percepção do olhar aberto à irrupção do maravilhoso, do sublime, da concentração emotiva, da surpresa e da originalidade individual. Somente nessa linha o romance encarna a negação da poesia do modo como os surrealistas a encaravam; e, de fato, há mérito na crítica feita, o que suscitou uma reação por parte de um grupo de romancistas: o *nouveau roman*.

Segundo Kundera, em *Um encontro* — especificamente no ensaio “O sonho de uma herança integral” — a crítica dos surrealistas reverberou na obra dos romancistas do *nouveau roman*, os quais propuseram uma concepção do gênero romanesco sob o prisma da negatividade, ou seja, negando as principais categorias narrativas e produzindo obras que Kundera qualifica como antirromance: “um romance *sem* personagem, *sem* intriga, *sem*



história, se possível *sem* pontuação, romance que então se deixou chamar *antirromance*” (KUNDERA, 2013, p. 76).

A argumentação kunderiana é no sentido de que, se o romance pretende sobreviver à crise que enfrenta, não será por meio da negação de suas categorias, mas pela afirmação de seus predicados essenciais. Ele constrói uma antítese ao antirromance, exaltando o propósito e o traço primordial do romance: sua forma aberta às diversas possibilidades expressivas e discursivas. Kundera opõe o antirromance à noção por ele criada de arquirromance:

Curioso: aqueles que criaram a poesia moderna não pretendiam fazer a *antipoesia*. Ao contrário, a partir de Baudelaire, o modernismo poético aspirava aproximar-se radicalmente da essência da poesia, sua mais profunda especificidade. Nesse sentido, imaginei o romance moderno não como *antirromance*, mas como *arquirromance* (KUNDERA, 2013, p. 76).

De imediato, percebe-se que, para o romancista-ensaísta, a crise do romance não será superada senão pela afirmação enfática da especificidade do discurso romanesco. Inspirado pelo que aconteceu com a poesia pós-Baudelaire, em que se desenvolveram procedimentos que libertaram o gênero de suas convenções mais rigorosas, afirmando que não é nelas que está o essencial do discurso poético, Kundera oferece uma noção para a arte do romance que pretende conduzir a uma busca pela especificidade da linguagem romanesca: o arquirromance.

É pertinente observar que a concepção da noção de arquirromance acontece na produção ensaística mais tardia de Kundera. No entanto, tamanho é o valor que ele atribui ao romance enquanto categoria existencial que, no presente estudo, sustenta-se que o arquirromance, como formulação conceitual, serve de núcleo para toda a teorização kunderiana. Isso porque, em seus ensaios anteriores, o autor de *A insustentável leveza do ser* elabora suas reflexões de maneira difusa, afinal, não é sua intenção construir um sistema; porém, à medida que percebe que seu *opus* se aproxima de uma consolidação final, ele próprio faz o saldo de sua contribuição como ensaísta, condensando na noção de arquirromance os principais pontos de suas reflexões sobre o gênero.

Quando Kundera apresenta a noção de arquirromance, ele não pormenoriza quais são suas potencialidades e seus predicados constitutivos; ao contrário, ele investe sua criação conceitual de uma vagueza proposital, afirmando apenas duas marcas do arquirromance: (i) ele focaliza o que só o romance pode dizer — traduzindo, à moda do que aconteceu com a poesia, a busca pela especificidade da arte romanesca; e (ii) o arquirromance restaura caminhos negligenciados e esquecidos da tradição romanesca (KUNDERA, 2013, p. 76).

Com efeito, o arquirromance adquire a função de significante ou receptáculo, no qual poder-se-ão depositar os significados e particularidades da teoria kunderiana do romance.

Sendo assim, é possível extrair duas consequências preliminares: a primeira reconhece que a concepção de arquirromance possui efeitos retroativos, alcançando ideias anteriores e atualizando-as como elementos constitutivos dessa nova noção; a segunda, por sua vez, revela que a generalidade do conceito é proposital, pois permite que novos significados participem do arquirromance, tornando o gênero romanesco sempre atual.

Nesse sentido, pode-se perceber por que a concepção de arquirromance serve como estratégia de resistência do romancista-ensaísta para que sua arte não sucumba à crise de que tantos críticos a acusavam, e encontre vias que tragam sempre a possibilidade de uma história. Cabe a este estudo, a partir de agora, elencar os elementos que podem nortear a compreensão do conteúdo desse significante, para, ao final do capítulo, verificarmos se é possível um arremate que delinear melhor esse núcleo ontológico da concepção kunderiana de romance.

## **1.2 METALINGUAGEM COMO ALICERCE DA DEFINIÇÃO DE ROMANCE**

O presente estudo toma a metalinguagem como um conceito central para pensar o universo romanesco de Milan Kundera, mas isso não se deve a uma fixação obsessiva no processo de codificação; absolutamente não. Essa opção justifica-se em virtude de o próprio romancista inserir o processo metalinguístico no bojo de sua definição de romance, assim como pelo fato de a fortuna crítica do autor não ter investigado os desdobramentos dessa declaração. Considerando isso, é importante destacar que esta pesquisa está fundamentada na leitura dos ensaios de Kundera, do modo como ele próprio sugere que se leia o romance: em vez de procurar uma mensagem cifrada, tomam-se suas declarações a sério, tentando acompanhar seus desdobramentos em suas unidades de composição (cf. KUNDERA, 2017, p. 216-217).

Nessa esteira, evoca-se o dicionário pessoal de Kundera, que compõe a sexta parte do livro *A arte do romance*, pois nele o autor oferece a definição de sessenta e três palavras que encerram algumas de suas grandes preocupações, de seus grandes amores e de seus grandes temas. Neste momento, interessam-nos duas entradas: a de “definição” e “romance”:

DEFINIÇÃO. A trama meditativa do romance é sustentada pela armadura de algumas palavras abstratas. Se eu não quiser cair na imprecisão em que todo mundo pensa

compreender sem nada compreender, é necessário não apenas que eu escolha essas palavras com extrema precisão, mas que as defina e torne a definir (Ver: DESTINO, FRONTEIRA, LEVEZA, LIRISMO, TRAIR.) Frequentemente, um romance não é, parece-me, senão uma longa perseguição de algumas definições fugidias (KUNDERA, 2016, p. 126).

ROMANCE. A grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência (KUNDERA, 2016, p. 146).

De início, observa-se que Kundera investe o romance de uma dimensão existencial e de uma dimensão exploratória, o que permite que essa “grande forma de prosa” extrapole os limites da realidade puramente física, pois há outros planos existenciais mais sutis que a arte do romance pode explorar: o plano do sonho, da imaginação, das ideias e ideologias, e até mesmo, no concreto do mundo, há uma dimensão existencial oculta que o romance se propõe a explorar e a descobrir.

O caráter exploratório de “alguns grandes temas da existência” estabelece uma ponte entre a entrada “romance” e “definição”, uma vez que se pode defender que esses grandes temas devam ser, para o romancista, o sustentáculo da “trama meditativa do romance”, a qual é traduzida pela investigação de “algumas palavras abstratas”, cuja abstração impõe que, em seu mister criativo, ele se coloque a definir, redefinir, revisar e refinar, a fim de apreender com maior consistência sua carga semântica.

A entrada “definição”, *in fine*, torna indubitável que a preocupação metalinguística motiva o fazer romanescos de Milan Kundera ao afirmar que “o romance não é senão a longa perseguição de algumas definições fugidias”. Essa declaração deve ser analisada com cautela, visto que ela fundamenta o presente estudo.

Em primeiro plano, focaliza-se o fato de a metalinguagem ser mobilizada como processo, não como finalidade, pois aquilo que se oferece como perseguição não necessariamente resulta na captura. Em outras palavras, há na existência humana aspectos de natureza tão fluida que, pretender cristalizá-los em uma definição soa ingênuo e limitador, de sorte que o romance se caracteriza mais pelo “estar em busca” do que pela “obtenção do objeto de desejo” — e disso o romance tira a dignidade que legitima sua escrita.

O autor de um romance está em perseguição de suas definições fugidias, as quais podem ser entendidas como as palavras abstratas que fundamentam o arcabouço temático do romance. Nesse sentido, há na definição kunderiana de tema mais uma evidência de que o processo e esforço metalinguístico está na base de seu universo criativo. Vejamos:

Um tema é uma interrogação existencial. E cada vez mais me dou conta de que tal interrogação é, afinal, o exame de palavras particulares, de palavras-tema. O que me leva a insistir: o romance é baseado primeiramente em algumas palavras fundamentais (KUNDERA, 2016, p. 90).

“Palavras fundamentais” que serão exploradas em sua dimensão existencial, portanto, vinculadas a experiências de seres-no-mundo — as personagens —, que servem como egos experimentais (leia-se: instrumentos) para o romancista descobrir um sentido mais profundo, quicá desconhecido, inscrito em um item do código linguístico, cuja descoberta será capaz de tornar mais rico o olhar com que se percebe a realidade.

Ante essa linha de ideias, percebe-se como Kundera concebe o romance, colocando no cerne de suas preocupações um impasse que pode ser dirimido por meio de um esforço metalinguístico: o romance explora temas existenciais; o tema pode se traduzir no exame de algumas palavras fundamentais, as quais, por sua vez, são investidas de uma abstração tal que suas definições acabam refratárias ao fechamento — isso as torna fugidias.

Mais do que isso, não se deve perder de vista que a definição que Kundera oferece para “romance” destaca duas unidades de composição: egos experimentais (personagens) e temas da existência. Em outras palavras, após a percepção sobre como a função metalinguística permeia a definição de tema trabalhada por Kundera, torna-se fundamental a demonstração sobre como a preocupação com o código participa da composição de personagens no universo kunderiano.

### **1.2.1 A CONCEPÇÃO DA PERSONAGEM PELA VIA METALINGUÍSTICA**

Na segunda parte de *A arte do romance*, Kundera apresenta trecho de uma conversa que travou com Christian Salmon, na qual discute alguns pontos de sua visão acerca do romance. Logo no começo da entrevista, é feita uma generalização que mostra a importância do modo como se pensa a categoria narrativa da personagem, pois ela servirá de instrumento privilegiado para perseguir as definições fugidias do romance. Nesse sentido, vejamos a consideração do romancista-ensaísta:

Sejamos mais precisos: 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? (KUNDERA, 2016, p. 31)

A resposta a essa pergunta conheceu diversas versões ao longo da história do romance, então, a título de exemplo, Kundera eleva importantes nomes da arte romanesca, evidenciando como cada qual apreende um “eu”. Assim, Cervantes mostra que um eu pode ser apreendido com base nas aventuras que vive. Richardson traz para o cerne do eu o mundo secreto de suas emoções e sentimentos. Balzac sustenta que um eu se revela em seu enraizamento na história. Flaubert descobre o eu pelo seu comportamento cotidiano. Tolstói sustenta que o eu se mostra no irracional de suas escolhas. Proust busca o eu na forma como o tempo passado o moldou. Joyce, por sua vez, o descobre no instante presente. Por fim, Thomas Mann apreende um eu fundamentado na revitalização dos mitos esquecidos no poço do passado (cf. KUNDERA, 2016, p. 13).

A universalidade da questão proposta por Kundera justifica-se na medida em que até o narrador é um eu, portanto, uma personagem. Definir a forma como ele pode ser apreendido é do interesse de todo escritor que pretenda desenvolver um projeto estético. Sendo assim, entender o modo como Kundera tenta apreender um “eu” é crucial para compreender sua proposta estética. Nesse sentido, toma-se sua seguinte consideração:

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 por algumas palavras-chave (KUNDERA, 2016, p. 37).

Esse modo de apreensão se dá em três etapas: (1<sup>a</sup>) a ideia de que cada eu tem sua essência, o que significa que, ao criar um eu, o romancista não precisa dar conta de todas as circunstâncias que envolvam a personagem, mas tão somente aquelas que revelem qual é o ponto de convergência que informa seu núcleo existencial. (2<sup>a</sup>) a ideia de que cada personagem tem seu código existencial, o qual será expresso por algumas palavras-chave, o que faz sentido, pois o ser humano existe em função de uma programação do código genético que oferece as condições para que haja sistemas complexos organizados e, por conseguinte, haja vida; da mesma forma, as personagens, na condição de egos-experimentais, precisam de um código para que existam segundo um sistema complexo. Como a literatura é uma arte verbal, o código existencial de uma personagem será expresso por itens lexicais, os quais entregarão a chave para compreendê-la. Por fim, (3<sup>a</sup>) fechar uma combinatória entre o código existencial e o código lexical, pois, se uma personagem encarna determinadas palavras-chave, sua vivência está condicionada ao horizonte semântico que aquela palavra permite observar. Ao estabelecer a relação entre essas duas formas de código, Kundera evoca para a

compreensão de suas personagens a ideia de metalinguagem, pois é ela que organiza e informa como se estabelece essa relação entre sistemas semióticos distintos.

A fim de demonstrar esse modelo de apreensão de um eu, tomemos um exemplo analítico exposto pelo próprio romancista ao longo de sua entrevista com Christian Salmon. No trecho a seguir, ele expõe uma das palavras-chave para entender o código existencial de Tereza, uma das protagonistas do romance *A insustentável leveza do ser*:

Em *A insustentável leveza do ser*, Tereza vive com Tomas, mas seu amor exige dela uma mobilização de todas suas forças e, de repente, ela não aguenta mais, quer voltar para trás, “para baixo”, de onde veio. E eu me pergunto: o que acontece com ela? E encontro a resposta: ela é tomada por uma vertigem. Mas o que é vertigem? Procuo definição e digo: “um atordoamento, um insuportável desejo de cair”. Mas logo depois me corrijo, faço mais precisa a definição: “[...] a vertigem é a embriaguez causada pela nossa própria fraqueza. Temos consciência da nossa própria fraqueza, mas não queremos resistir a ela, e sim nos abandonar. Embriagamo-nos com nossa própria fraqueza, queremos ser mais fracos ainda, queremos desabar em plena rua à vista de todos, queremos estar no chão, ainda mais baixo que o chão”. A vertigem é uma das chaves para compreender Tereza. Não é a chave para compreender você ou eu. No entanto, você e eu conhecemos essa espécie de vertigem pelo menos como nossa possibilidade, uma das possibilidades da existência. Tive que inventar Tereza, um “ego experimental”, para compreender essa possibilidade, para compreender a vertigem (KUNDERA, 2016, p. 39).

A vertigem aparece como palavra-chave para compreender o código existencial de Tereza, no entanto, essa palavra não se limita à denotação dicionarizada<sup>2</sup>; antes, a vivência da personagem enriquece o conteúdo semântico do vocábulo enfocado, modalizando-o sob o prisma do desejo e da embriaguez. A vertigem, sob o prisma do desejo, pressupõe a modalização do sujeito pelo querer e constrói-se pela diferença entre o objeto desejado e a impossibilidade de consegui-lo. O objeto desejado, nesse caso, é estar de pé, sustentar o próprio peso não só físico, mas também existencial. É o peso existencial que faz Tereza render-se à vertigem, desejar cair. Sob o prisma da embriaguez, a vertigem alcança estatuto de conceito estético, afinal, quando se retoma a tradição ditirâmbica, o êxtase dionisíaco era uma forma de embriaguez coletiva causada pela música e pela poesia que conduziam a um estado elevado de consciência. A vertigem como resultado da embriaguez intensifica a fraqueza, que deixa de ser manifestação fisiológica e passa a se enraizar na consciência identitária de Tereza, uma mulher fraca, cuja existência fica exposta “abaixo do nível do chão”. Tanto é assim que, no romance, após seu exílio em Zurique, ela decide voltar para Praga, cidade humilhada pela dominação russa, porque identifica-se com aquela nação que ela predica como o país dos fracos.

---

<sup>2</sup> **ver.ti.gem** s.f.1 med sensação de que o corpo ou as coisas ao seu entorno giram; tonteira; tontura **2 p.ext.** qualquer sensação de desmaio ou fraqueza **3 fig.** perda momentânea do autocontrole; loucura.

Não se deve perder de vista o fato de que as personagens são, na teoria kunderiana do romance, instrumentos para se explorar os grandes temas da existência humana, de modo que o código existencial de uma personagem é construído em função da exploração do tema, ou seja, há uma sintaxe de subordinação entre o tema (elemento regente) e as personagens (elemento regido), já que os egos experimentais criados são postos no mundo para descobrir o sentido desses grandes temas, que compõem “a trama meditativa do romance”. Sendo assim, Kundera não concebe seu universo literário de modo a competir com o “mundo real”, pois enquanto o mundo em que vivemos responde aos ditames da realidade, o mundo literário responde a outra lógica:

O romance não examina a realidade mas sim 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 que o homem é capaz. Os romancistas desenharam o *mapa da existência* descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. Mas uma vez mais: existir, isso quer dizer “ser-no-mundo”. É preciso portanto compreender o personagem e seu mundo como *possibilidades* (KUNDERA, 2016, p. 50).

Por isso, quando constrói Tereza, Kundera quer mostrar a vertigem não como uma resposta fisiológica, mas sim como uma possibilidade existencial. Essa maneira de conceber a existência como campo de possibilidades, faz com que a problemática existencial de uma personagem adquira uma dimensão extraliterária e alcance a experiência de vida do leitor, na medida em que qualifica um item lexical que pode iluminar uma compreensão mais profunda do cotidiano no qual se vive.

Nessa esteira, o processo metalinguístico que informa o código existencial de uma personagem só está bem encaminhado quando Kundera procura aproximar-se “passo a passo, do âmago de sua atitude para compreendê-la, denominá-la, segurá-la” (KUNDERA, 2016, p. 39). Esse modelo de concepção das personagens deixa entrever implicitamente como a metalinguagem conquista um novo colorido ao participar do universo literário, já que estabelece uma ponte entre as categorias estéticas e narratológicas usadas para explicar o mundo da arte e as experiências vivenciais que informam valores existenciais perceptíveis no mundo extraliterário.

É curioso que Kundera pretenda segurar, ou seja, ter em suas mãos o âmago da atitude existencial de suas personagens, porque se elas exploram o tema, e ele é configurado por significantes abstratos, ter em mãos uma abstração parece um esforço impossível, porém não o é. O próprio romancista tcheco afirma que “o código não é estudado *in abstracto*, ele se revela progressivamente na ação, nas situações” (KUNDERA, 2016, p. 38). Assim, ideias e

noções abstratas o seduzem, no entanto, como romancista, sua arte exige que ele crie situações nas quais o leitor possa perceber a concretude dessas abstrações. O trabalho com esse tipo de noção no campo puramente ideativo configura mais o discurso filosófico que o literário; por isso Kundera insiste que compreender o âmago de uma personagem, apreender seu código existencial é o mesmo que ser capaz de segurá-lo. Para o autor, nomear é ter algo nas mãos. O desafio da escrita literária é não deixar escapar das mãos essas noções fugidias, é atribuir um percurso figurativo às abstrações temáticas, a fim de que sua textura seja percebida pela leitura.

Em suma, a categoria das personagens também é contaminada pelo processo metalinguístico, na medida em que seu código existencial é informado por algumas palavras-chave cujo sentido o romancista tenta delinear com base nas vivências que seus egos experimentais têm no mundo do romance. Esse modelo de pensar as personagens coloca em relação os sistemas semióticos da linguagem e da vida, mostrando que há uma forma de associar metalinguagem, estética e existência.

### 1.2.2 METALINGUAGEM: DIÁLOGO ENTRE ESTÉTICA E EXISTÊNCIA

Há uma frase do senso comum bastante corrente: a arte imita a vida e a vida imita a arte. A repetição desse ditado enfraquece a potência do que ele pode comunicar, ou dos efeitos que ele pode produzir caso se opte por examiná-lo com seriedade. Na quinta parte de *A cortina*, no ensaio “Estética e existência”, Kundera demonstra como pensar a arte e os conceitos estéticos contribui para um olhar mais profundo sobre a vida e o mundo da existência, real. Ele começa por declarar:

Os conceitos estéticos só começaram a me interessar no momento em que percebi suas raízes existenciais, quando os compreendi como conceitos existenciais; pois, no decorrer da vida, as pessoas – sejam simples ou sofisticadas, inteligentes ou tolas – são constantemente confrontadas com o belo, o feio, o sublime, o cômico, o trágico, o lírico, o dramático, a ação, as peripécias, a catarse, ou, para falar de conceitos menos filosóficos, com a *agelastia*, o kitsch ou o vulgar; todos esses conceitos são pistas que conduzem a diversos aspectos da existência inacessíveis por qualquer outro meio (KUNDERA, 2006, p. 98).

Do ponto de vista metalinguístico, o que Kundera pontua é a associação entre conceitos estéticos e experiências vivenciais. No entanto, deve-se considerar que os conceitos estéticos, por serem formulados a partir do contato com obras de arte, possuem um estatuto que depende da sensibilização do olhar — movimento que nem todas as pessoas tiveram a



chance de realizar. Nesse sentido, o trágico e o grotesco da existência, por exemplo, são mais perceptíveis porque foram mais debatidos no âmbito da estética, de modo que mesmo uma pessoa sem educação estética é capaz de predicar um acontecimento como trágico. O mesmo não se pode dizer de conceitos estéticos como a agelastia, o *kitsch*, ou até mesmo a ação. Kundera pretende demonstrar como pensar esses conceitos em meio à arte constrói um código que pode se relacionar com aquele que usamos para viver a vida.

Tome-se como exemplo o conceito estético de ação. Kundera argumenta que a noção de ação acompanha as reflexões sobre arte desde a *Poética* de Aristóteles, tornando-se unidade de composição fundamental para o gênero dramático e epopeico. Por meio da ação, o herói revela seu caráter, então o escritor deve sempre escolher muito bem qual será a grande ação de seu protagonista — Édipo salva Tebas da peste; Aquiles desafia os deuses; e Ulisses retorna a Ítaca. Todos os heróis, cujo arco foi construído tendo em vista a poética clássica, têm total liberdade de ação. Romancistas modernos tomam a herança clássica relacionada à ação e, sustenta Kundera, mostram como a noção foi corrompida no mundo moderno, pois, por exemplo, os protagonistas de Kafka, em *O processo* e *O castelo*, agem compelidos por um sistema já instaurado que os força a estar em movimento. Com isso, quando associada à existência no mundo moderno, essa noção estética associada ao fazer do herói pode ser problematizada.

Como outrora a epopeia, ele [o romance] também foi fundado na ação. Mas no romance a ação se problematiza, aparece como uma questão múltipla: se a ação não é mais que o resultado da obediência, é ainda ação? E como distinguir a ação dos gestos repetitivos da rotina? O que quer dizer *in concreto* a palavra “liberdade” no mundo moderno, burocratizado, em que as possibilidades de ação são mínimas? (KUNDERA, 2006, p. 99)

Kundera mostra como o conceito estético de ação dramática imbrica-se diretamente com o conceito existencial de liberdade. Embora as perguntas que ele faça permaneçam em aberto, são questionamentos que indicam o quanto as situações concretas do mundo ficcional podem modificar as categorias que temos para tratar da arte. Há ação sem liberdade de agir? Ou melhor, há ação sem liberdade para decidir agir? Construir uma codificação estética que acione elementos existenciais exige um processo metalinguístico capaz de equacionar essas duas dimensões. A metalinguagem, nesse caso, se revela no modo de ler de Kundera.

Outro exemplo das implicações dos conceitos estéticos diz respeito à agelastia, que, além de fazer com que Kundera reflita sobre o lugar do cômico, evidencia a tensão com relação ao lugar do cômico na sociedade. A agelastia é a marca das pessoas sérias, pois refere-

se àqueles que não riem, ou seja, que não são sensíveis ao cômico da existência. Isso significa que por trás desse conceito há uma rixa entre os valores da seriedade e do risível. Kundera apresenta a discussão nos seguintes termos:

Cada conceito estético [...] abre uma problemática sem fim. [...] se os agelastos tendem a ver em cada brincadeira um sacrilégio, é porque, na verdade, toda brincadeira é um sortilégio. Existe uma incompatibilidade sem apelação entre o cômico e o sagrado, e só podemos nos perguntar onde começa e termina o sagrado. Está confinado apenas ao templo? Ou seu domínio se estende um pouco mais adiante, abrangendo também aquilo a que chamamos os grandes valores laicos: a maternidade, o amor, o patriotismo, a dignidade humana? Aqueles para quem a vida é sagrada, inteiramente, sem restrição, reagem a qualquer brincadeira com irritação clara ou velada, pois em qualquer brincadeira se revela o cômico, que em si mesmo é um ultraje ao caráter sagrado da vida (KUNDERA, 2006, p. 101).

Refletir sobre a tensão entre o sagrado e o profano é encontrar-se diante do cômico e tentar lhe estabelecer um limite. Em um mundo onde Deus está morto e os valores laicos estão galgando lugares tão altos nos discursos, o espaço para o riso parece estar diminuindo — a agelastia parece estar condicionando o olhar de muitas pessoas. Mais adiante trataremos do humor na teorização de Kundera, de modo que por ora é importante reconhecer que a agelastia, palavra criada por Rabelais, saiu de um romance e ganhou lugar no léxico mundial, que foi enriquecido com a novidade linguística.

Em *Risíveis amores*, primeira obra narrativa de Kundera, o título já ilustra a questão do humor, na medida em que parte do princípio de que mesmo um tema sério como o amor pode receber o influxo cômico, então questiona: o que acontece com o amor modulado pelo risível? Ele continua sendo amor quando não é sério? Ou talvez essa fronteira possa ser atenuada, uma vez que a existência no mundo não comporta categorizações binárias, mas acontece na faixa contínua dos gradientes nos quais subjetividades fixam posições abertas ao reposicionamento?

A tensão existente entre o cômico e a agelastia tem uma natureza dramática, pois estabelece um conflito que se manifesta na realidade. O primeiro, marcado pela provocação e relatividade, instabiliza a construção do templo, mostra o que nele há de incongruente, convidando à reflexão das certezas dogmáticas que caracterizam o agelasto.

Kundera demonstra como as certezas do agelasto são desorganizadas pela ambiguidade do cômico com base em um episódio de *Dom Quixote*, em que o cavaleiro é convidado para jantar na casa de um nobre de campanha cujo filho é poeta. Após escutar algumas poesias, dom Quixote elogia o jovem que, envaidecido, esquece da loucura do convidado. O humor da cena resulta de uma ambiguidade primordial: quem é mais louco? O

louco que elogia o lúcido? Ou o lúcido que se envaidece do elogio de um louco? Essa ambiguidade é crucial para caracterizar a concepção kunderiana do romance.

Há também o conceito de trágico. Kundera o investiga e traça sua relação com a existência humana. É significativa a contribuição do olhar do autor sobre o tema, pois, visto que o cômico trouxe leveza, seria de se esperar que o trágico fizesse o contraponto e trouxesse a noção de peso, seriedade; porém, Kundera vê no trágico uma importância muito maior.

Ele argumenta que, como não há certeza última e categórica em razão da relatividade com que o cômico reveste o mundo, o trágico aparece como uma lição de respeito à verdade do outro. Nesse sentido, ele evoca *Antígona*, de Sófocles, cuja heroína está vinculada à verdade do sagrado, bem como o personagem Creonte, que está vinculado à verdade do Estado — ambos são fiéis a sua verdade, o que os investe de honra e dignidade.

Liberar grandes conflitos humanos da interpretação ingênua do combate entre o bem e o mal, compreendê-los sob a luz da tragédia, foi uma imensa realização do espírito humano; fez aparecer a relatividade fatal das verdades humanas; tornou evidente a necessidade de fazer justiça ao inimigo. (KUNDERA, 2006, p.103)

O trágico aparece, no raciocínio do ensaísta como um desdobramento da potência do cômico e do humorístico. A tragédia sensibiliza a existência ao investir de dignidade os diferentes pontos de vista. O perigo de hoje é abordar o trágico sob uma perspectiva maniqueísta, neutralizar seu potencial de respeito e organizar a realidade segundo a polaridade positiva e negativa dos aspectos existenciais. A tragédia ensina que, mais do que mocinhos e vilões, o que há antes de tudo são pessoas limitadas pelo nevoeiro de seu tempo e pela sua possibilidade de visão.

“Fazer justiça ao inimigo” é reconhecer que dentro de si vive o outro, de sorte que se na tragédia, para haver o sucesso de uma personagem, outra deve ser arruinada, esse processo, em verdade, leva à anulação do outro que vive em si e, por conseguinte, é uma forma de mutilar a si próprio. Respeitar a verdade do outro é ampliar a própria contingência humana e enriquecer a vida com a pluralidade de olhares.

Esses três casos — ação/liberdade; agelastos/cômico; tragédia/respeito — serviram para mostrar outro aspecto do modo como Kundera concebe o processo metalinguístico, visto que ilustram o modo de ler do ensaísta: ele parte da concretude do romance — a diegese, as personagens, os eventos —, na sequência, investiga as categorias estéticas e formais que são mobilizadas na construção dos artefatos estéticos em exame para, em um último momento, identificar quais possibilidades existenciais novas foram descobertas por meio desses

expedientes. Isso exprime que não são sentenças puramente equacionais que são perseguidas pela metalinguagem kunderiana, mas a experimentação de uma nova possibilidade existencial construída a partir da palavra tramada pela escritura ficcional.

### 1.2.3 TEMA: APONTAMENTOS SOBRE O ALVO FUGIDIO DO ROMANCE

Kundera escreve seus romances para tentar compreender qual o sentido de alguns dos grandes temas que permeiam a existência humana. O tema, consoante demonstrado, possui uma dimensão metalinguística, visto que é informado pelo sentido de algumas palavras abstratas, as quais tornam-se as verdadeiras definições fugidias perseguidas pelo romancista em seu processo criativo. Nesta seção, o tema será abordado em dois sentidos: de início, o tema como unidade de composição, servindo como princípio unificador da estrutura romanesca; em seguida, veremos como alguns temas são evocados pela crítica como eixos que percorrem o conjunto da obra kunderiana, informando quais palavras-tema dão unidade à sua obra.

De início, devemos reconhecer que Kundera localiza o tema no cerne de suas preocupações romanescas, uma vez que, segundo ele, é possível que o narrador abandone a narração da trama para engajar em um discurso meditativo sobre o tema. Isso porque na sua concepção, o romance é uma trama meditativa sobre os grandes temas da existência humana. Nesse sentido, retomemos a lição de Boris Tomachevski em seu ensaio “Temática”, de 1925:

[...] quanto mais o tema for importante e de um interesse durável, mais a vitalidade da obra será assegurada. Repudiando assim os limites da atualidade, podemos chegar aos problemas universais [...]. Entretanto, estes temas universais devem ser nutridos por uma matéria concreta e se esta matéria não está ligada à atualidade, colocar estes problemas não é um trabalho destituído de interesse (TOMACHEVSKI *In*: TOLEDO, 1973, p. 171).

O mestre formalista defende a importância do tema como garantia da universalidade do interesse pela obra, de modo que assuntos dotados de maior universalidade serão mais eficientes em garantir o interesse pela obra. Ora, Kundera defende que o romance é uma trama meditativa, isso indica que dado o nível de abstração do tema, ele pode se tornar o aspecto da narrativa mais interessante a ser trabalhado. Nesse sentido, vejamos:

Sempre os construí [os romances] em dois níveis: no primeiro nível, componho a história romanesca; acima, desenvolvo temas. Os temas são trabalhados sem interrupção *na e pela* história romanesca. Quando o romance abandona seus temas e se contenta em contar a história, ele se torna sem densidade. Em contrapartida, um

tema pode ser desenvolvido sozinho, fora da história. Essa maneira de abordar o tema eu chamo de *digressão* (KUNDERA, 2016, p. 89).

Percebe-se, com efeito, que o desenvolvimento temático ganha primeiro plano no modelo de composição romanesca de Milan Kundera, o que faz com que o crítico François Ricard defenda que o modelo kunderiano de abordar a unidade temática propõe uma nova maneira de compor o romance, pois não é mais o princípio narrativo que rege a escritura da obra, mas sim a perseguição temática. Em outras palavras, de acordo com Ricard, Kundera não pensa suas narrativas como o desenvolvimento de uma intriga unificada pela presença do protagonista e desenvolvida contínua e logicamente através de crises sucessivas que devem ser resolvidas para que a trama chegue ao fim.

Contudo, isso não significa que Kundera negue a importância do princípio de composição épica, fundado na ação. Ao contrário, o que Kundera pretende com sua obstinada perseguição ao tema, é uma inversão nas leis de composição, como bem sinaliza Ricard:

[...] la loi kunderienne de l'unité thématique renverse complètement cet ordre [a ordem de que a unidade temática não deve ter o protagonismo na narrativa, que deve ser das unidades narrativas – voz, perspectiva, personagem, ambiente...]. Non seulement elle fait paraître le thème au grand jour, mais elle le délivre de sa position subalterne en lui accordant le tout premier rôle dans l'inspiration et l'écriture de l'œuvre et en en faisant l'élément le plus visible, le plus immédiat et le plus « contraignant » de la structure romanesque. Um roman, dès lors, ce n'est plus *aussi* l'exploration d'un thème ; c'est d'abord et avant tout, à la limite ce n'est plus rien d'autre que cette exploration même. (RICARD, 2003, p.145)<sup>3</sup>

O princípio de composição fundado sobre a perseguição temática revela que a estrutura narrativa tradicional, fundada sobre o encadeamento lógico-temporal de eventos e sua hierarquização conforme sua importância em uma sequência de efeitos é substituída, na narração kunderiana, por um modo de narrar que valoriza a presença das falhas e interrupções da causalidade narrativa. Isso porque, em verdade, Kundera não valoriza a ação dramática por ela mesma, mas sim pela sua capacidade de ser como um telescópio que mostra a dimensão do tema encerrado naquela ação.

Essa concepção da unidade temática como foco da composição romanesca reverbera nas fontes temáticas em que Kundera busca a inspiração para trabalhar seus temas. Kvetoslav Chvatik, em seu estudo sobre o mundo romanesco de Milan Kundera, acentua o fato de o

<sup>3</sup> [...] a lei kunderiana da unidade temática inverte completamente essa ordem [a ordem de que a unidade temática não deve ter o protagonismo na narrativa, que deve ser das unidades narrativas – voz, perspectiva, personagem, ambiente...]. Ela não apenas coloca o tema sob os holofotes, mas o liberta de sua posição subordinada, atribuindo-lhe o papel principal na inspiração e na escritura da obra e tornando-o o elemento mais visível, o mais imediato e o mais “vinculativo” da estrutura romanesca. Um romance, então, não é mais que a exploração de um tema; é, de início, antes de mais nada e no limite, nada mais do que essa própria exploração.

autor tcheco buscar temas que frequentemente valorizam o mal-entendido, pautando-se pela forma rocambolesca das anedotas:

De la même manière, dans ses romans suivants, il part souvent de conflits et de motivations anecdotiques (fausse dénonciation, querelle au sujet d'une paternité évitable, lettres perdues, etc.) qu'il transforme en grands thèmes anthropologiques. L'intrigue et les personnages deviennent les *signes* d'un certain problème intellectuel ou existentiel. L'intrigue du roman, le plus souvent simple et d'ordre quotidien, est constamment exposée à une salve de réflexions percutantes du narrateur, qui dégage ainsi des interprétations inattendues et un sens plus profond, transformant le récit en métaphore de l'être (CHVATIK, 1995, p. 15)<sup>4</sup>.

O próprio Kundera, em uma entrevista concedida ao site *France culture*<sup>5</sup>, declarou que, de fato, seus romances têm por base uma fábula bastante simples, por exemplo, *A identidade* é a história de uma mulher de meia-idade que descobre que já não está com a mesma beleza que tinha quando mais jovem, no entanto, devido a essa simplicidade do enredo, o romancista deve submetê-lo a um interrogatório rigoroso, que faz com que os acontecimentos mais simples escondam as motivações mais enigmáticas. O trabalho com o romance envolve desvendar esses enigmas.

Em *A identidade*, a protagonista, depois de perceber que os homens não se viram mais para olhá-la quando passa, recebe uma carta de um admirador secreto, que lhe elogia a beleza. Movida pela curiosidade, ela passa a tentar descobrir a identidade dele. Tempo depois a personagem recebe outro bilhete: neste, por sua vez, há os dizeres de que ela fica maravilhosa de vermelho. Na sequência, a personagem, que sempre se trajara com cores discretas, passa a desfilar pelas ruas de vermelho. Por que essa súbita mudança? Seria só para agradar seu admirador secreto? Ou há algo além? Talvez ela quisesse descobrir quem lhe mandava aquelas cartas elogiosas; talvez ela quisesse sentir o olhar de estranhos desejando-a; talvez ela precisasse resistir ao tempo e sentir-se bela; talvez... as motivações de Chantal são um enigma, e é tarefa do narrador investigar esse tema.

É imperioso registrar que cada romance é construído a partir de sua própria unidade temática, cada obra quer descobrir um aspecto existencial humano desconhecido. No entanto, devemos considerar que, dado os temas kunderianos serem anunciados por meio de palavras

---

<sup>4</sup> Da mesma maneira, em seus romances subsequentes, ele frequentemente parte de conflitos e motivações anedóticas (falsa denúncia, disputa sobre paternidade evitável, cartas perdidas, etc.) que ele transforma em grandes temas antropológicos. A trama e os personagens tornam-se *signos* de algum problema intelectual ou existencial. A trama do romance, em sua maioria simples e de ordem cotidiana, é constantemente exposta a uma série de reflexões contundentes do narrador, que resulta assim em interpretações inesperadas e um significado mais profundo, transformando a narrativa em uma metáfora do ser.

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.franceculture.fr/emissions/series/milan-kundera>, acessado dia 15/02/2021

abstratas, é uma tarefa hercúlea encontrar, em uma única peça, maneira de figurativizar as múltiplas facetas de uma abstração. É por esse motivo que François Ricard defende que alguns temas kunderianos podem ser estudados sob o prisma da potamologia, ciência que se ocupa do curso das águas, uma vez que algumas questões fluem da nascente existencial e banham as margens de várias obras de Milan Kundera.

*Polysémique, voire ambigu, le thème kunderien est le contraire d'un « signe » ; il n'a pas de référent stable par lequel il pourrait être remplacé, et donc effacé. Au contraire, sa nature est de ne se prêter toujours qu'à des déchiffrements approximatifs et provisoires. Il n'est pas fait pour être « décodé », c'est-à-dire dépassé, mais pour être exploré et interrogé sans fin. Car ses connotations, ses « valences » sémantiques, comme celles d'un poème, sont proprement illimitées, et leur « compréhension, comme le dit le romancier du Livre du rire et de l'oubli, se perd [...] dans l'immensité » (RICARD, 2003, p. 65)<sup>6</sup>.*

Há muitas camadas de compreensão para a citação acima. Deve-se começar destacando que o fato de o tema não ser um signo, não nega sua dimensão linguística, mas sim enfatiza como a apreensão metalinguística, no sentido atribuído por Jakobson, isto é, sentenças equacionais que focalizam um item do código linguístico, não é suficiente para pensar o tema kunderiano, de sorte que a metalinguagem capaz de apreendê-lo deverá ser aquela proposta por Eco, pois resiste ao equacionamento e abre-se para o caráter interativo existente entre diferentes sistemas semióticos. Em síntese, o tema não é um signo linguístico, mas um signo existencial, cuja apreensão tentará ser feita por meio da linguagem verbal e da figuração narrativa.

A segunda consideração que deve ser pontuada diz respeito ao processo de decodificação do tema, pois, além de permear todo o romance, o tema parece resistir a uma apreensão estável, quiçá por isso Kundera sustente que as definições perseguidas são fugidias. Mas o que será que esse atributo significa?

O tema nutre as raízes de toda a sua prosa romanesca, sustentando o universo de vivências das personagens, que são mobilizadas para perseguir possibilidades existenciais humanas. Como a presença do possível qualifica a vivência, o romancista, ao pensar ter alcançado uma definição fugidia, a vê escapar ante uma nova vivência possível. Por isso, Ricard sustenta que as valências semânticas do tema kunderiano são refratárias à

---

<sup>6</sup> Polissêmico, por vezes ambíguo, o tema kunderiano é o contrário de um “signo”; ele não tem referente estável pelo qual ele poderia ser substituído, e, então, apagado. Ao contrário, sua natureza é de prestar-se apenas a decifrações aproximativas e provisórias. Ele não é feito para ser decodificado, isto é, superado, mas para ser explorado e interrogado sem fim. Pois suas conotações, suas “valências” semânticas, como as de um poema, são propriamente ilimitadas e sua “compreensão, como o diz o romancista d’*O livro do riso e do esquecimento*, se perde [...] em sua imensidão.

compreensão fixa e imutável. Pode-se sustentar, pois, que ao fim do romance, a perseguição é interrompida, mas nunca é concluída. O tema mantém a metalinguagem sempre no nível do processo.

### 1.3 A PAIXÃO PELA FORMA

O arquirromance carrega em si um mister de natureza formal, porque, ante o dito esgotamento da forma romanesca, o arquirromance deve demonstrar que, em verdade, esse esgotamento é apenas propaganda dos detratores de uma arte ainda rica em possibilidades expressivas. Dessa forma, é preciso atentar para os dois predicados que Kundera atribui ao arquirromance quando concebe essa noção: “o arquirromance: *primo*, ele se concentra sobre aquilo que só o romance pode dizer; *secundo*, ele faz reviver todas as possibilidades negligenciadas e esquecidas que a arte do romance acumulou durante os quatro séculos de sua história” (KUNDERA, 2013, p. 76).

Interessa a esta seção a segunda característica, pois, para aqueles que defendem a crise do romance, a resposta kunderiana é no sentido de que a crise assola apenas o modelo narrativo realista, que foi a rota escolhida e a mais trilhada pelos romancistas, sobretudo ao longo do século XIX. No entanto, a arte do romance possui trilhas que ainda não foram exploradas, mas apenas sugeridas pelos romancistas do passado. Sendo assim, aqui desdobrar-se-ão aspectos formais da arte do romance que enriquecem a noção de arquirromance e, na medida do possível, tentaremos ilustrar como participam da perseguição de definições fugidias — a grande tarefa do romance kunderiano.

Há dois pontos de partida possíveis para as reflexões a respeito da paixão pela forma nos ensaios de Kundera. O primeiro consta em suas “Anotações inspiradas por *Os sonâmbulos*”, ensaio de *A arte do romance*, em que o ensaísta comenta a construção da tetralogia de Broch naquilo que ela tem de exemplar e de potencial. No movimento final do ensaio, Kundera afirma:

Todas as grandes obras (e justamente porque elas são grandes) contêm alguma coisa inacabada. Broch nos inspira não só por tudo o que ele levou a bom termo mas também por tudo o que visou sem atingir. O inacabado de sua obra pode nos fazer compreender a necessidade: 1. de uma nova arte do *despojamento radical* (que permita abranger a complexidade da existência no mundo moderno sem perder a clareza arquitetônica); 2. de uma nova arte do *contraponto romanesco* (suscetível de unir em uma só composição a filosofia, a narrativa e o sonho); 3. de uma arte do *ensaio especificamente romanesco* (isto é, que não pretenda trazer uma mensagem



apodítica, mas que permaneça hipotética, lúdica ou irônica) (KUNDERA, 2016, p. 72-73).

Embora as três necessidades mapeadas por Kundera tenham um apelo formal bastante claro, examinaremos a primeira: o desenvolvimento de uma arte do despojamento radical. No entanto, é oportuno mencionar que tanto a arte do contraponto romanesco quanto a do ensaio especificamente romanesco serão tratadas com mais detalhes na seção do romance que pensa.

O segundo ponto de partida está nas reflexões desenvolvidas no nono ensaio de *Os testamentos traídos*, “Nisso, meu caro, você não manda”. Nele, Kundera defende a soberania do autor sobre sua própria obra, tendo o direito de definir quais peças quer colocar como representativas de sua obra e quais deixar de fora.

Durante a argumentação, Kundera afirma que, ao tentar se fixar o valor estético de uma obra, os intérpretes, críticos ou tradutores, podem ter dificuldade com determinada técnica empregada pelo autor, de sorte que tendem a tentar adaptá-la para melhor adequá-la ao todo. No entanto, Kundera traz sua própria experiência para defender a ideia de que é justamente no ponto incômodo que está o cerne do valor inovador da obra. Vejamos:

Minha velha experiência com os tradutores: se eles deformam você, nunca é nos detalhes insignificantes mas sempre no essencial. O que não é sem lógica: é na *novidade* (nova forma, novo estilo, nova maneira de ver as coisas) que se encontra o *essencial* de uma obra de arte; e é certamente o novo que, de um modo inteiramente natural e inocente se choca com a incompreensão (KUNDERA, 2017, p. 257).

Se é na nova forma, novo estilo e nova perspectiva que está a originalidade do autor, é preciso identificar nos ensaios de Kundera as ponderações de natureza formal que ele traz a fim de compreender qual é a especificidade formal do romance kunderiano.

Nesse sentido, compreender as balizas que norteiam a composição formal dos romances de Kundera é fundamental para compreender a novidade que ele quer trazer na noção de arquirromance. Pode-se adiantar que seus ensaios, permeados por análises musicológicas, deixam entrever que seu modo de pensar a composição e organização interna de romances é muito permeada pela sua educação musical como pianista. Todavia, como seu percurso nas artes o consolidou no campo do romance, tentaremos evidenciar também como o trabalho com a forma e as categorias narrativas participam de sua concepção romanesca.

### 1.3.1 O DESPOJAMENTO RADICAL: A TÉCNICA DA ELIPSE

Esta seção fixará como ponto de partida a declaração de Kundera na qual o autor afirma que, para que o romance se mantenha como forma literária dotada de atualidade, é preciso que se desenvolva uma arte do despojamento radical. Mas o que Kundera quer dizer com isso? No ensaio “Diálogo sobre a arte da composição”, também presente na obra *A arte do romance*, Christian Salmon propõe a mesma questão ao romancista, recebendo a seguinte resposta:

Apreender a complexidade da existência no mundo moderno exige, parece-me, a técnica da elipse, da condensação. De outra maneira, você cai numa armadilha sem fim. [...] Há limites antropológicos que não devemos ultrapassar, os limites da memória por exemplo. No fim de sua leitura, você ainda deve ser capaz de se lembrar do começo. De outro modo, o romance se torna informe, sua clareza arquitetônica se obscurece (KUNDERA, 2016, p.77-78).

O primeiro passo para entender a arte do despojamento radical impõe o entendimento de que apreender a complexidade do mundo moderno exige um discurso elíptico. Ora, a elipse, segundo a narratologia, representa um artifício do discurso narrativo pelo qual é possível suprimir diversos acontecimentos em uma sentença como “uma semana mais tarde”, a qual sintetiza a ideia de que nada de relevante para a trama aconteceu durante aquele período. Portanto, inicialmente, tem-se que a arte do despojamento radical exige que o romance se detenha no que é essencial para a narrativa.

Em *A cortina*, Kundera revela-se afinado com Flaubert, quando este manifesta que, quando escreve um romance, seu desejo não se vincula à moralidade pública, pois o que pretende é “adentrar a alma das coisas”, em vez de ditar o que é certo e errado. Entretanto, enquanto Flaubert realiza esse movimento mobilizando observação e descrição minuciosas, Kundera o faz a partir da técnica da elipse, ou seja, da liberação do romance de todos os artifícios que o impeçam de avaliar a essência de uma situação.

A fim de aclarar essa noção, é preciso retomar a ideia de que o modelo romanesco que foi explorado à exaustão é o realista; com efeito, para ser fiel ao objetivo de Flaubert e adentrar a alma das coisas, Kundera adota um procedimento diferente. Ele se inspira em Janacek, um compositor tcheco, cuja música é qualificada pela negação às convenções da época, que tornavam o trabalho do compositor muito automatizado, técnico e pouco criativo, uma vez que considerava que parte da energia criativa era dispensada em desdobramentos temáticos, transições de vozes etc. Nesse sentido, Kundera declara:

O imperativo de Janacek era: destruir o “computador”! Em vez das transições uma brutal justaposição, em vez das variações, a repetição e ir sempre ao âmago das coisas: somente a nota que diz alguma coisa de essencial tem o direito de existir. Com o romance, é quase a mesma coisa: ele também está atravancado pela “técnica”, pelas convenções que trabalham em lugar do autor – expor um personagem, descrever um meio, introduzir a ação numa situação histórica, encher o tempo da vida dos personagens com episódios inúteis; cada mudança de cenário exige novas exposições, descrições explicações. Meu imperativo é “janecekiano”: desembaraçar o romance do automatismo da técnica romanesca, do verbalismo romanesco, torná-lo denso (KUNDERA, 2016, p. 79).

A intenção de tornar o romance denso não deve ser encarada de forma quantitativa, ou seja, não é porque o miolo de um romance emagreceu em relação aos predecessores que Kundera o deixou mais denso. Adensar a prosa é ser capaz de cortar a trama do real e adentrar na substância do essencial.

Como ilustração evoca-se a construção de *A lentidão*: há, no romance, pelo menos, três níveis diegéticos bem marcados: (i) há a narrativa de Kundera e sua mulher, que, como personagens, vão se hospedar em um hotel; (ii) há a apropriação intertextual de um conto de Vivant Denon, intitulado *Point de lendemain*; por fim, (iii) há os acontecimentos que se desdobram em um congresso de entomologia.

Além da heterogeneidade do material usado para o romance, Kundera torna o romance denso ao intercalar esses planos sem se preocupar em guiar o leitor, construindo um efeito insólito, mas que ao mesmo tempo é profundamente eloquente: entre o passado, a ficção e a própria vida há uma fronteira muito tênue, que pode ser superada de imediato quando se dá a esses diferentes planos a mesma dignidade existencial. Isso está posto com maestria no último capítulo:

*Véra vient s'installer dans la voiture à côté de moi. « Regarde, là, lui dis-je.  
— Où?  
Là ! C'est Vincent ! Tu ne le reconnais pas?  
Vincent? Celui qui monte sur la moto?  
Oui. J'ai peur qu'il ne roule trop vite. J'ai vraiment peur pour lui.  
Il aime rouler vite? Lui aussi?  
Pas toujours. Mais aujourd'hui, il roulera comme un fou  
Ce château est hanté. Il portera malheur à tout le monde. Je t'en prie, démarre !  
Attends une seconde. »  
Je veux encore contempler mon Chevalier qui se dirige lentement vers la chaise. Je  
veux savourer le rythme de ses pas : plus il avance, plus ils ralentissent. Dans cette  
lenteur, je crois reconnaître une marque de bonheur (KUNDERA, 2016b, 366).<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> Vera vem se instalar no carro a meu lado.

“Olhe ali”, eu digo

“Onde?”

“Lá! É Vincent! Você não o está reconhecendo?”

“Vincent? Aquele que está subindo na motocicleta?”

“É. tenho medo que ele ande muito depressa. Tenho realmente medo por ele.”

Três níveis diegéticos interseccionados em uma breve passagem: Vera, esposa de Kundera, representa a autoficção; Vincent, personagem da história inventada por Kundera, adensa a vida com a arte; o cavaleiro que Kundera quer contemplar, o passado que não só fala o que foi, mas dita o irrecuperável do tempo — a noção de prazer vinda da lentidão em um mundo onde impera a eficiência e a alta velocidade.

O despojamento radical, portanto, guarda um parentesco direto com a técnica da elipse, por meio da qual o autor corta as convenções que distendem a prosa do romance e concentra-se naquilo que há de essencial para compreender uma situação.

No âmbito da composição de personagens, em *A cortina*, no ensaio “Adentrar a alma das coisas”, Kundera rechaça a ideia de que dar vida a uma personagem é descrevê-la minuciosamente; antes, sendo a personagem a manifestação de algumas palavras-chave, cujo sentido expressa o cerne de sua problemática existencial, o romancista não precisa se ater a outra coisa que não seja a situação em que ela possa descobrir como superar sua questão.

Eis uma mudança estética tão discreta quanto radical: para que um personagem seja “vivo”, “forte”, artisticamente “bem-sucedido”, não é necessário fornecer toda a informação possível sobre ele; é inútil dar a entender que ele é tão real quanto você e eu; para que seja forte e inesquecível, basta que preencha todo o espaço da situação que o romancista criou para ele (KUNDERA 2006, p. 65).

O espaço situacional criado para uma personagem, segundo esse raciocínio, deverá ser o que melhor representa seu código existencial. Mais uma vez, a existência aproxima-se de um processo de codificação linguística, legitimando a busca por uma forma de praticar a metalinguagem permeável aos influxos fenomenológicos criados pela situação literária.

Sob essa óptica, as situações literárias não devem se ocupar de situações históricas, a não ser que elas sirvam de pretexto para compreender as questões existenciais de uma personagem; da mesma forma, o romance não se deve prostrar ante um sistema político-ideológico e reduzir-se a panfleto, a menos que isso sirva de motivo para melhor compreender a ação de uma personagem; ainda, o romance não se deve render a registrar a sociedade de uma época, salvo se para refletir sobre a condição de uma personagem.

---

“Ele gosta muito de correr? Ele também?”

“Nem sempre. Mas hoje vai andar como um louco.”

“Este castelo está mal-assombrado. Vai trazer azar para todo mundo. Por favor, vamos logo embora!”

“Espere um segundo.”

Quero contemplar mais um pouco meu cavaleiro, que se dirige lentamente para a carruagem. Quero saborear o ritmo de seus passos: quanto mais avança, mais lentos eles são. Nessa lentidão, creio reconhecer uma marca de felicidade (KUNDERA, 2011, p. 104).

Em suma, o primeiro plano do romance não deve ser ocupado por questões que podem ser expressas por outros conhecimentos, tais como história, ciência política ou sociologia; não, o romance deve buscar expressar sua identidade e dizer aquilo que só o romance pode dizer. O arquirromance mapeia os enigmas existenciais que permeiam a vida das personagens e ajuda a compreender as situações em que elas estão inseridas. Todo o discurso romanesco que escape a essa máxima deve ser alvo de um despojamento radical, pois afasta o romance da especificidade que esse discurso possui.

Se, por um lado, a arte do despojamento radical exige que o romance se livre de toda a verborragia das convenções técnicas, por outro, essa técnica exige que até os elementos presentes no romance tenham o maior aproveitamento narrativo possível. Tornar o romance denso não significa apenas cortar os excessos retóricos, mas também aquilatar detalhes conforme a trama progride.

Pode-se ensaiar uma tradução narratológica a propósito da arte do despojamento radical, valendo-se da terminologia barthesiana que, em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, propõe a divisão das ações em duas funções: os acontecimentos que têm função cardinal e, por conseguinte, encaminham a trama para um lado ou para outro, são os acontecimentos cruciais da narrativa; e as funções de catálise, que funcionam como um preenchimento entre um acontecimento cardinal e outro. O imperativo janecekiano de Kundera exige que se removam as catálises e se valorizem ao máximo as funções cardinais.

Selecionamos o romance *A identidade* para ilustrar como se manifesta a técnica da elipse. A trama acompanha a relação entre Chantal, uma mulher de meia-idade, e seu companheiro mais jovem, Jean-Marc. Ela está atravessando uma crise, em virtude da percepção de que já não tem mais a beleza de sua juventude. Ao saber disso, Jean-Marc, que ainda a considera maravilhosa, a fim de aumentar a autoestima de sua bem-amada, começa a lhe enviar bilhetes anônimos enaltecendo seus atributos físicos.

A narrativa é construída de modo intercalado por um narrador onisciente e bastante controlado quanto à informação que narra: esparsamente, ele deixa migalhas narrativas, que, em um primeiro momento, parecem informações sem grande relevo, mas que depois são reaproveitadas para compor o clímax do romance. Isso é perceptível no modo como ele caracteriza a relação de Chantal com sua ex-cunhada:

1º) no capítulo 11, o narrador faz uma analepse para informar que Chantal fora casada, perdeu um filho, não suportava a cunhada dominadora e divorciou-se;

2º) no capítulo 14, o narrador reapropria-se da morte do filho de Chantal para dar-lhe uma marca eufórica, visto que, sem uma criança, ela era uma mulher livre para viver a plenitude do amor com Jean-Marc;

3º) no capítulo 35 e 36, a ex-cunhada faz uma visita surpresa para Chantal, no entanto, como ela não estava em casa, Jean-Marc a recebe e eles começam a se entrosar de forma amigável. Quando Chantal chega e vê os dois se dando relativamente bem, ela projeta sobre Jean-Marc todo o sentimento de ojeriza que sentia em relação à cunhada. Expulsa a visita de sua casa e discute bravamente com Jean-Marc.

Esses três movimentos ilustram o despojamento radical, visto que a informação deixada no começo do romance (Chantal odeia sua ex-cunhada) é retomada e reaproveitada de modo a conduzir ao clímax do romance (“ruptura” entre Chantal e Jean-Marc). O desfecho da trama resolve a relação dos dois, mostrando como, na alteridade, encontramos a força para afirmar a própria identidade. Essa é a técnica da elipse aplicada como forma de praticar a arte do despojamento radical, tornando a forma romanesca mais densa.

### **1.3.2 O DESPOJAMENTO RADICAL: A ESTRATÉGIA DE CHOPIN**

Kundera declara, como já foi exposto, que o arquirromance deve se ater àquilo que apenas o romance é capaz de dizer, e que um grande romancista tem sempre paixão pela forma, pois é nela que se concentra a genialidade de sua escrita. O atendimento a essas duas premissas se dá pela arte do despojamento radical, na medida em que pela técnica da elipse, o romance consegue se concentrar naquilo que só ele é capaz de descobrir. Além disso, a forma se adensa também por meio da estratégia de Chopin, que será doravante explicada. É assim que Kundera encontra seu caminho de composição romanesca.

A explicação de como Kundera transforma o paradigma composicional de Chopin em técnica de escrita romanesca exige uma contextualização do que se passava em sua produção. Ele conta, em *Os testamentos traídos*, que após a escrita de *A valsa dos adeuses*, enfrentou um grave bloqueio criativo. Estava recém-exilado na França e sentia que voltar a escrever o faria voltar a si, já que Kundera considera sua identidade como sendo construída em torno do fato de ele ser um romancista. Contudo, o bloqueio estava intenso, então ele decide retornar às suas matrizes e escrever um segundo volume de narrativas breves, uma

espécie de bis de *Risíveis amores*, mas, no processo de escritura ele descobre uma forma nova para seu romance:

De imediato, desapareceu tudo o que ainda restava em mim de desconfiança a respeito da arte do romance: dando a cada parte o caráter de um conto, tornei inútil toda a técnica aparentemente inevitável da grande composição romanesca. Encontrei em meu projeto a velha *estratégia de Chopin*, a estratégia da *pequena composição* que não precisa de passagens atemáticas. (Será que isto quer dizer que o conto é a pequena forma do romance? Sim. Não há diferença ontológica entre conto e romance, mas esta existe entre romance e poesia, romance e teatro. Vítimas das contingências do vocabulário, não temos um termo único para abranger essas duas formas, a grande e a pequena da mesma arte.) (KUNDERA, 2017, p. 176).

Essa postura de Kundera exige algumas explicações. Primeiro, devemos tentar compreender em que consiste a estratégia de Chopin; em seguida, é imperioso relacionar essa estratégia com a arte do despojamento radical e com a técnica da elipse; por fim, é preciso aclarar por que Kundera atribui ao romance e ao conto a mesma ontologia. Começemos, pois, pela explicação da estratégia Chopin:

A propósito disso, penso no que chamaria de a *estratégia de Chopin*. Assim como Tchekhov não escreveu nenhum romance, assim também Chopin menospreza a *grande composição*, compondo quase exclusivamente trechos reunidos em coletâneas (mazurcas, *polonaises*, noturnos etc.). [...] Ele agiu contra o espírito de seu tempo, que considerava a criação de uma sinfonia, de um concerto, de um quarteto, como o critério obrigatório da importância de um compositor. Mas foi precisamente ao se distanciar desse critério que Chopin criou uma obra, talvez a única de sua época, que não envelheceu absolutamente e continuará *inteiramente* viva, praticamente sem exceções (KUNDERA, 2017, p.163).

A fim de evitar os conceitos musicológicos manipulados por Kundera, ensaia-se uma tradução narratológica do que se entende como o cerne da estratégia Chopin. Nesse sentido, recorre-se novamente à “Introdução à análise estrutural da narrativa”, de Roland Barthes, pois o francês apresenta um modelo para descrever a estrutura narrativa a partir da análise do texto em níveis. O nível das funções é composto por dois tipos de unidades, a saber: as de natureza distributiva e as de natureza integrativa.

As primeiras atuam no eixo da continuidade narrativa, pois dizem respeito às ações narrativas, e sendo assim, Barthes reconhece que algumas ações inauguram ou resolvem incertezas do enredo — essas ações estabelecem funções cardinais, momentos de riscos, por encadearem eventos necessários à continuidade da narrativa. Entretanto, também existem outras ações, de natureza acessória, que se aglomeram em torno das funções cardinais a fim de preencher o espaço narrativo; sendo assim, desempenham um papel discursivo na medida em que podem acelerar, retardar, resumir, antecipar e desorientar o andamento da narrativa —

essas ações, por sua vez, caracterizam as catálises, preenchimentos cuja importância é atenuada em relação às ações cardinais.

As unidades integrativas recebem esse nome porque agem sobre o eixo associativo da narrativa estabelecendo canais comunicativos entre os níveis das funções, das ações e da narração. Elas se dividem também em duas categorias: os índices, que são elementos narrativos os quais remetem a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera ou a uma filosofia, podendo assumir significados implícitos; e as informações, que são dados narrativos os quais servem para identificar personagens, bem como para situar a ação no tempo e no espaço, e que possuem sentidos mais explícitos. Dessa forma, é possível dizer que as informações não exigem grande esforço interpretativo, enquanto os índices, por serem mais sugestivos, precisam ser decifrados.

Fixadas essas premissas, reconhece-se que a estratégia Chopin consiste em uma forma de composição narrativa que privilegia, dentre as unidades distributivas, as funções cardinais e, dentre as unidades integrativas, os índices, pois, tanto as catálises quanto as informações são resultantes de exigências da técnica de composição romanesca — em termos musicais, Kundera diria que é pura matemática musical, um artificialismo técnico — e, nessa condição, servem mais ao tédio do que à inventividade criativa. Isso não significa que Kundera repugne catálises e informações, ele apenas tenta mantê-las no nível do necessário, pois o excesso de preenchimentos subsidiários esvazia a narrativa de densidade.

Como a estratégia de Chopin visa diminuir o verbalismo próprio da técnica romanesca, pode-se afirmar que ela atua em conjunto com a técnica da elipse, como forma de concretizar o imperativo jancekiano, visto que, ao eliminar a necessidade de passagens atemáticas, o romance pode concentrar-se no cerne do que pretende comunicar. Sendo assim, o despojamento radical conta com esses dois instrumentos: em um nível mais interno o Kundera trabalha a técnica da elipse; em um nível mais amplo de composição adota a estratégia Chopin.

Resta, para encerrar esta seção, investigar o que leva Kundera a afirmar que o conto e o romance partilham a mesma ontologia. Essa declaração provoca arrepio em parte da teoria literária, sobretudo naqueles que defendem haver uma distinção significativa entre o conto, a novela e o romance, visto que são diferentes formas da narrativa. Kundera não se envolve nesse debate, o que ele reconhece é que, embora diferentes, são ramos da mesma árvore: o gênero épico, todos estão vinculados ao mundo da prosa e ao mister de contar uma história.



Nesse sentido, embora de diferentes maneiras todos compartilham de traços constitutivos e cumprem uma mesma missão.

Com essa saída, evita-se a polêmica envolvendo as distinções entre a forma breve e a forma longa da narrativa. Entretanto, Kundera caracteriza a estratégia Chopin por dar tratamento de conto a cada parte dos seus romances, o que suscita a seguinte questão: quais implicações formais isso tem na estrutura do romance? Como resposta, evoca-se o posfácio que François Ricard escreveu para *Risíveis amores*, uma vez que ele defende que, embora seja um volume de contos, existe na obra um sistema interno que permite que ela seja lida como um romance:

Ora, apesar de o conto ser uma “pequena forma”, como diz Kundera, o *livro de contos*, porém, pertence ao domínio da “grande composição”, tanto quanto o romance. Quem pensaria, diante de *As flores do mal* ou dos *Ensaio*s de Montaigne, em considerar isoladamente os poemas ou os ensaios que os compõem, sem levar em conta o edifício em que cada um deles encontra significação? [...] O desafio estético próprio da reunião de contos é combinar a maior diversidade com a mais forte unidade, dar ao leitor a impressão de que ele muda constantemente de mundo e, no entanto, permanece sempre no mesmo. (RICARD in: KUNDERA, 2012, p.243)

Ao tratar cada parte de seus romances como um conto, o escritor tcheco liberta-se da verborragia exigida pela arte do romance, investe cada parte de uma unidade própria, posta à serviço da unidade maior: o tema do romance. Além disso, torna mais sutil a estrutura responsável pela amarração entre as partes do texto final, visto que as notações subsidiárias poderão ser suprimidas em favor do desenvolvimento temático. Com essas medidas, Kundera consegue diminuir o número de páginas dos seus livros sem que isso represente perda do seu vigor narrativo.

Como resultado também da adoção da estratégia de Chopin, Kundera desloca o interesse da narrativa, que tradicionalmente coincide com o desfecho, para o que é para ele a verdadeira missão do romance: perseguir uma definição fugidia. Exemplo maior está em *A insustentável leveza do ser*, considerando que o narrador se vale de uma prolepse para antecipar a morte dos protagonistas Tomas e Tereza; e, na sequência, de uma analepse para retratar a vida deles no interior da Tchecoslováquia, tornando patente que não é o destino das personagens que lhe interessa, mas sim os temas que a vivência delas é capaz de evocar.

### 1.3.3 A COMPOSIÇÃO DO ROMANCE KUNDERIANO E O PARADIGMA MUSICAL

A musicologia é uma ciência que modulou bastante o modo como Kundera enxerga o campo estético, tanto é assim que vimos que, em uma crise de criatividade, foi na composição musical que encontrou os caminhos para pensar sua arte do romance. Além disso, em muitos de seus ensaios, Kundera comenta sobre a arte de compositores ilustres, como Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Stravinski; sobre outros que têm grande relevância, mas são menos conhecidos pelo público leigo, como Béla Bartók, Léos Janacek, Arnold Schönberg; e, ainda, sobre compositores supercontemporâneos como Iánnis Xenáquis. Em *Os testamentos traídos*, ele chega a propor uma organização da história do romance colocando-a em paralelo com a história da música, o que leva a crítica Martine Boyer-Weinmann a afirmar:

*Peu de notions-clés du vocabulaire de la musique qui ne se trouvent en effet mises en forme littéraire, thématiquement et structurellement dramatisées par le récit de Kundera. Passons en revue quelques-unes pour percevoir l'unité fondamentale qui fait fusionner univers du roman et univers musical [...]*<sup>8</sup> (BOYER-WEINMANN, 2006, p. 146).

As implicações do universo musical no modo como Kundera pensa o romance renderia um trabalho à parte, pois é, de fato, muito rico o diálogo intersemiótico que ele é capaz de construir. Em *A arte do romance*, ele apresenta o andamento de *A vida está em outro lugar* tendo em vista o andamento musical:

*Primeira parte:* 11 capítulos em 71 páginas; *moderato*  
*Segunda parte:* 14 capítulos em 31 páginas; *allegretto*  
*Terceira parte:* 28 capítulos em 82 páginas; *allegro*  
*Quarta parte:* 25 capítulos em 30 páginas; *prestíssimo*  
*Quinta parte:* 11 capítulos em 96 páginas; *moderato*  
*Sexta parte:* 17 capítulos em 26 páginas; *adagio*  
*Sétima parte:* 23 capítulos em 28 páginas; *presto* (KUNDERA, 2016, p. 93-94).

O presente estudo toma da abordagem musicológica um aspecto mais constante em toda a produção romanesca de Kundera, a saber: seus romances foram compostos seguindo ora o paradigma musical da sonata, ora o da fuga. François Ricard, ao organizar a topologia dos romances kunderianos, estabelece que aqueles pertencentes ao ciclo tcheco são compostos como se compõem as sonatas, enquanto os romances do ciclo francês são compostos tendo em vista a composição da fuga.

---

<sup>8</sup> Poucas noções chave do vocabulário da música que não se encontram, de fato, postas em forma literária, tematicamente e estruturalmente dramatizadas pela narrativa de Kundera. Serão discutidas algumas delas para perceber a unidade fundamental que combina o universo do romance e o universo musical.

*Dans les trois romans qui constituent jusqu'ici le cycle français de Kundera – La lenteur (achevé en 1994), L'Identité (1996) et L'Ignorance (2000) –, les signes les plus visibles de ce changement formel sont l'abandon de la division en (sept ou cinq) parties et, bien sûr, la brièveté, c'est-à-dire le resserrement temporel de l'action et sa condensation autour d'un nombre relativement restreint de thèmes et de personnages, ainsi qu'une volonté encore plus marquée de fondre étroitement l'un dans l'autre les deux principes de l' « épique » et du « musical ». À la composition ample et complexe des romans tchèques, qui pourrait se comparer à celle de la sonate, succède ainsi l'univers intime et mesuré de la fugue (RICARD, 2003, p. 46-47)<sup>9</sup>.*

A esse respeito, deve-se lembrar que, no ensaio “Sobre obras e sobre aranhas”, sexta parte de *Os testamentos traídos*, o próprio Kundera expõe os traços que destaca da fuga de Bach e da concepção de sonata de Beethoven. Em apertada síntese, o romancista-ensaísta registra que a fuga se configura pela economia, o que impõe o desenvolvimento monotemático em chave de contraponto, uma vez que a forma é fechada e curta. Já a sonata caracteriza-se pela sequenciação de temas diferentes, estabelecendo pontes por pura exigência formal. Sobre isso, cabe destacar que foi Beethoven quem subverteu a matemática musical e trouxe para a sonata intensidade expressiva, sentido às variações, explorando as possibilidades rítmicas e melódicas escondidas em um tema. Com Beethoven, a sonata expressa o que só a música é capaz de expressar.

A paixão pela forma se manifesta no modo como Kundera é capaz de deslocar o modelo de composição da música, a arte mais abstrata e formal que há, para o seio do pensamento concreto do romance, enfatizando que a perseguição de suas definições fugidias obedece a uma partitura. Isso faz com que, seja pela via da sonata, em que as partes do romance são trabalhadas como contos, segundo a estratégia de Chopin, seja pelo caminho da fuga, em que a concentração monotemática é colorida pelos divertimentos em forma de variação, o romancista confeccione obras originais, cujo princípio organizador seja sutil, porque advindo do campo da música.

---

<sup>9</sup> Nos três romances que até aqui constituem o ciclo francês de Kundera – *A lentidão* (concluído em 1994), *A identidade* (1996) e *A ignorância* (2000) – os sinais mais visíveis dessa mudança formal são o abandono da divisão em (sete ou cinco) partes e, claro, a brevidade, ou seja, o encurtamento temporal da ação e sua condensação em torno de um número relativamente restrito de temas e personagens, bem como uma vontade ainda mais acentuada de fundir os dois princípios do “épico” e “musical” um no outro. A composição ampla e complexa dos romances tchecos, comparável à da sonata, sucede assim ao universo íntimo e controlado da fuga.

## 1.4 A DESCOBERTA DO MUNDO DA PROSA

Há um aspecto dos ensaios de Kundera que se aproxima muito de uma verdadeira teoria literária. Uma teoria revestida pela perspectiva de quem enfrenta, na prática criativa, as categorias que usa para refletir sobre o romance. Quando Kundera afirma que o romance trabalha a discursividade da prosa, ele não está mirando a tradicional organização de Jakobson, segundo a qual o discurso em prosa privilegia o eixo sintagmático da linguagem, enquanto o discurso poético projeta o eixo paradigmático sobre o da continuidade. Absolutamente não. A descoberta do mundo da prosa é, na perspectiva kunderiana, uma proeza cognitiva; é a partir da feição existencial que Kundera estabelece os desdobramentos dessa descoberta.

O arquirromance, portanto, qualifica-se por explorar, tanto quanto o possível, todas as possibilidades do mundo da prosa. Sendo assim, em nossa explanação sobre a tomada kunderiana do mundo da prosa, destacaremos o domínio do romance contrapondo-o ao da poesia lírica; mostraremos como Kundera reivindica para o romance uma função, uma missão e uma moralidade própria, encerrada no mundo da prosa; veremos com mais profundidade porque ele qualifica o romance como antipoesia; e, concluiremos com uma meditação sobre o tipo de sabedoria que o romance insufla no mundo.

### 1.4.1 A PROSA EM SUA FEIÇÃO EXISTENCIAL

A literatura é uma arte temporal — constatação per se evidente, já que é a progressão do discurso narrativo no tempo que dá a dimensão do acontecimento que tomou corpo ao longo de uma obra. Sendo assim, os romancistas, sobretudo após o século XIX, tornaram-se obcecados por capturar o instante presente.

Em *A cortina*, Kundera argumenta que os romancistas organizavam o discurso narrativo sob a forma de cenas, a fim de mostrar a beleza do instante presente. O caso de estudo por ele evocado é *O idiota*, de Dostoievski, em que a primeira parte é marcada por quinze horas, duzentas e cinquenta páginas, quatro encontros, quatro ambientes e duas peripécias, o que leva Kundera a afirmar:

Até então, uma tal concentração de acontecimentos em tempo e espaço tão apertados não podia ser vista a não ser no teatro. Atrás de uma dramatização extrema das ações

[...], tudo aquilo que faz parte da vida cotidiana desaparece. É essa a poética do romance em Scott, em Balzac, em Dostoiévski; o romancista quer dizer tudo em cenas; 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).

Apesar de não terem descoberto a beleza da prosa, esses romancistas comentados por Kundera conseguem marcar em seu romance a súbita beleza de uma densidade de vida, afinal, tantos acontecimentos significativos em tão pouco espaço torna a vida dessas personagens bela e densa.

O ensaísta argumenta que a descoberta do mundo da prosa é feita pelo mestre do realismo francês, o senhor Gustave Flaubert. Portanto, na segunda metade do século XIX, o romance consegue se apartar da teatralidade, uma vez que Flaubert descobre um aspecto da existência que antes havia sido ignorado, o traduz em suas obras literárias, mostrando sua estrutura: “[...] trata-se de uma *descoberta* por assim dizer *ontológica*: a descoberta da estrutura do momento presente; a descoberta da coexistência perpétua do banal e do dramático sobre o qual nossas vidas estão fundamentadas” (KUNDERA, 2017, p. 137).

É interessante observar como a busca por captar a estrutura do presente mobiliza esforços e leva a descobertas essenciais sobre a teoria do romance, essa arte moderna, cujas possibilidades só fazem aumentar. Não é demais realçar que, para Kundera, a convivência em um universo banal e ordinário é marca genética da arte romanesca. Tanto é assim que, a propósito das óperas de Janáček, o ensaísta afirma:

Disse que ele descobriu o *mundo* da prosa, pois a prosa não é apenas uma forma de discurso diferente dos versos, mas uma face da realidade, sua face cotidiana, concreta, momentânea, que se encontra no oposto do mito. [...] Se o romance é uma arte e não apenas um gênero literário, é porque a descoberta da prosa é sua missão ontológica, que nenhuma outra arte pode assumir inteiramente (KUNDERA, 2017, p. 139).

A estrutura do instante presente é pela primeira vez descrita, consoante Kundera, pelo realismo flaubertiano, pois a própria realidade da vida cotidiana é marcada pelos gradientes entre paixões elevadas e baixas, pelo trânsito entre tomadas de consciência e impulsos inconscientes e pelas variações entre o cômico e o trágico.

A realidade concreta e compartilhada coletivamente é uma ilusão, porque, em verdade, o que há são percepções do real, que são resultado de abstrações mentais do instante presente: ao reportar uma situação vivida há pouco tempo, um diálogo transforma-se em um resumo, o contexto reduz-se aos seus traços essenciais, a sensação final é enquadrada em uma

frase, quiçá, de efeito. A realidade que existe é aquela que aparece à nossa consciência — é, pois, um fenômeno de percepção.

Kundera elege três nomes do romance — Flaubert, Joyce e Hemingway — para ilustrar o ímpeto romanesco em registrar a realidade humana sob o domínio da prosa. As descrições flaubertianas tentam eternizar o presente em um quadro linguístico; o microfone joyceano é posto na cabeça de suas personagens, a fim de registrar a presentificação do pensamento no momento de seu nascimento; por fim, a contundência e economia da linguagem hemingwayniana é o instrumento com que o autor quer fixar como o presente se impõe impiedosamente.

Resta a pergunta: mas, afinal, o que Kundera quer dizer quando defende que a prosa é o oposto do mito? Em *A Cortina*, o romancista-ensaísta desenvolve melhor o que entende por “mundo da prosa”:

O pobre Alonso Quijada quis se elevar a personagem lendário de cavaleiro errante. Para toda a história da literatura, Cervantes conseguiu justo o oposto: enviou um personagem lendário para baixo: para o mundo da prosa. “Prosa”: essa palavra não significa apenas a linguagem não versificada; significa também o caráter concreto, cotidiano, corporal da vida. Dizer que o romance é a arte da prosa não é um truísmo; essa palavra define o sentido profundo dessa arte. (KUNDERA, 2006, p.16)

O mundo da prosa não é o mundo da linguagem não versificada, mas sim o mundo em que o caráter mais concreto, repetitivo e banal da existência humana se manifesta. O mundo da prosa se opõe ao do mito, pois este se vincula mais diretamente à epopeia, importa-se mais com os grandes feitos de grandes homens e oblitera fatos mesquinhos como o fato de os heróis gregos estarem sujeitos a questões ordinárias como uma dor de dente. Cervantes não ignora os violentos golpes de uma dor de dente e seu impacto na vida humana. Kundera defende que descobrir esse aspecto concreto e cotidiano implica, também, descobrir a beleza que há na regularidade da vida ordinária.

As personagens das epopeias eram pensadas pelos autores como representações inspiradoras, mais elevadas que “pessoas comuns”, dessa forma, corporificavam virtudes a serem transmitidas para gerações por vir. No berço do romance, as personagens nada têm, em contrapartida, de exemplos morais a serem seguidos, porque a ética romanesca não é prescrever valores e modelos de conduta, mas reclamar uma atitude diferente.

Os heróis da epopeia vencem ou, se são vencidos, conservam a grandeza até o último suspiro. Dom Quixote é vencido. E sem nenhuma grandeza, pois imediatamente tudo fica claro: a vida humana como tal é uma derrota. A única coisa que nos resta diante dessa inelutável derrota que chamamos de vida é tentar compreendê-la. Eis aí a *razão de ser* da arte do romance. (KUNDERA, 2006, p.17)

Curiosamente, não há qualquer tom de pessimismo na declaração de Kundera. A vida é uma causa perdida, mas isso não deslegitima a tentativa humana de construir algum sentido para si. É preciso, portanto, compreender esse ímpeto quixotesco. O romance desenvolve-se para que se perceba a beleza das paixões modestas, que são frequentemente sufocadas por um tipo de discurso *kitschificador* que investe de uma eloquente indumentária retórica a concretude simplória do mundo da prosa.

Kundera reivindica para o romance o mundo da prosa, porque é nele que existimos e, como vimos, o romance quer descobrir novas possibilidades de ser-no-mundo. Com efeito, é explorando esse mundo concreto, esse mundo banal que se pode educar o olhar para perceber que há uma poesia — palavra aqui empregada no sentido de beleza, encanto e maravilha — na prosa.

#### 1.4.2 O MUNDO DA PROSA COMO SUPERAÇÃO DA ATITUDE LÍRICA

Kundera escreveu um ensaio no qual pretende responder à questão: “o que é um romancista?”. Trata-se da quarta parte de *A cortina*. Ele coloca a questão, pois, se a missão ontológica do romance é desvelar as possibilidades existenciais presentes no mundo da prosa, é razoável investigar quais são as qualidades necessárias àquele que propõe tal tarefa a si mesmo. A resposta para essa questão exige que se compare, a comparação dá a melhor medida de compreensão.

Kundera compara o romancista ao poeta lírico, tomando como base para sua compreensão a ideia hegeliana de que o conteúdo da poesia lírica é o próprio poeta, visto que, no *Curso de Estética*, Hegel elenca como principal característica do gênero lírico a efusão lírica, isto é, como o poeta lírico imerso em sua subjetividade consegue irradiá-la ao mundo em seu entorno, fazendo com que tudo o que existe seja permeado por sua profunda sensibilidade. Kundera, seguindo a trilha hegeliana, a dimensiona no plano existencial.

Podemos deduzir que a noção de lirismo não se limita à literatura (a poesia lírica), mas designa certa maneira de ser, e desse ponto de vista o poeta lírico não é senão a encarnação mais exemplar do homem encantado pela própria alma e pelo desejo de fazer que ela seja ouvida (KUNDERA, 2006, p. 84).

Kundera, que começou sua carreira literária como poeta lírico, manifesta em seus ensaios uma preocupação com o enaltecimento cego do lirismo, pois, em sua experiência com

regimes totalitários, identificava sempre que poder político contava com o apoio de grandes poetas líricos para produzir o discurso que legitimava aquela forma deturpada de governo.

Como é possível que o patrioteiro da Rússia soviética, o fazedor de propaganda em versos, aquele que o próprio Stálin chamou de “o maior poeta de nossa época”, como é possível que Maiakóvski continue sendo apesar disso um imenso poeta, um dos maiores? Será que a poesia lírica, essa deusa intocável, com sua capacidade de entusiasmo, com suas lágrimas de emoção que a impedem de ver claramente o mundo exterior, não estava predestinada a se tornar, num dia fatal, a embelezadora das atrocidades e sua “serva de bom coração”? (KUNDERA, 2017, p. 242)

A embocadura que Kundera usa para tratar a poesia lírica é muito interessante, porque para ele, de fato, o lirismo focaliza uma única verdade, a do eu lírico, o que pode ser bastante problemático, em razão de a realidade ser mais complexa, tornando um ponto de vista precário para conceber toda a extensão do real. No entanto, ao produzir a efusão lírica, que conclama as emoções mais entusiasmadas, uma poesia é capaz de conseguir a adesão pública em razão de seu apelo ser feito àquilo que há de mais incontrolável e desmedido no ser humano: suas emoções e paixões.

Não se perca de vista que Kundera considera que o lirismo não se limita à poesia, inclusive defende que a arte musical é dotada de mais lirismo que a própria poesia lírica. Com isso em mente, é oportuno evocar a análise que Kundera faz da música do compositor grego Iannis Xenakis, no quarto ensaio de *Um encontro*, a fim de ilustrar como essa capacidade de manipulação das emoções pode vir a ser perniciosa.

É necessária uma nota preliminar: Iannis Xenakis participara da resistência grega ao regime nazista e foi vítima da explosão de um obus que lhe comprometeu um olho e desfigurou parte de seu rosto, ou seja, pode-se dizer que ele carrega na pele as marcas do totalitarismo.

Kundera argumenta que a inovação da música de Xenakis se deve ao fato de ele ter negado toda a herança musical, que se qualifica pela necessidade de exprimir uma subjetividade, ou seja, pela negação da objetividade caótica do mundo, o músico organiza as notas a fim de suscitar no ouvinte uma resposta emocional.

Xenakis não se opõe a uma *fase precedente* da música. Ele se afasta de toda a música europeia, do *conjunto de sua herança*. Ele estabelece seu ponto de partida noutra lugar: não no som artificial de uma nota que se separou da natureza para exprimir uma subjetividade humana, mas no ruído do mundo, na “massa sonora” que não jorra do interior do coração, mas em até nós do exterior como os passos da chuva, o barulho de uma fábrica ou o grito de uma multidão (KUNDERA, 2013, p.83).



Não nos enganemos, enquanto música, Xenakis incomoda os ouvidos muito mais do que Chopin, no entanto, por trás dessa dissonância, desse trabalho com o ruído não melódico do mundo, há um gesto existencial de uma pessoa que conheceu os massacres de uma guerra civil, que teve seu rosto deformado em função de um regime que enaltecia a verdade de um, ao invés de ouvir a verdade do mundo. Isso o levou a rejeitar o lirismo na música.

Nessa linha de ideias, em que o lirismo vem associado à verdade embelezada de uma alma, há uma declaração que Kundera fez a Philip Roth:

Todo período de terror stalinista foi uma época de delírio lírico coletivo. Tudo isso agora caiu no total esquecimento, mas é aí que está o xis do problema. As pessoas gostam de dizer: a Revolução é bela; é só o terror que decorre dela que é mau. Mas isso não é verdade. O mal já está presente na beleza, o inferno já está contido no sonho do paraíso, e se queremos compreender a essência do inferno, é necessário examinar a essência do paraíso em que tem origem. [...] Hoje em dia, em todo o mundo as pessoas rejeitam categoricamente a ideia do gulag, porém ainda se deixam ser hipnotizadas pela poesia totalitária e marcham rumo aos novos gulags ao som da mesma canção lírica cantada por Éluard [...] (KUNDERA *In*: ROTH, 2001, ebook kindle, localização1378).

O lirismo, para Kundera, é contaminado pela limitação à enunciação de apenas um eu lírico. Essa alma que canta e reconfigura o mundo com suas emoções é incapaz de adotar uma perspectiva mais ampla, de compreender as múltiplas facetas da realidade, pois está tomada de encanto pela sua subjetividade pulsante e sente necessidade de se fazer ouvir. Essa concepção de lirismo é, segundo Kundera, a antítese da atitude de um romancista. Como Kundera sustenta em *A cortina*:

Há muito tempo a juventude é para mim a *idade lírica*, isto é, a idade em que o indivíduo, concentrado quase exclusivamente em si mesmo, é incapaz de ver, de compreender, de julgar com lucidez o mundo em torno de si. Se partirmos dessa hipótese (necessariamente esquemática, mas que como esquema me parece justa), a passagem da imaturidade à maturidade é a superação da atitude lírica (KUNDERA, 2006, p. 84).

A idade lírica é, portanto, a juventude, o momento em que um escritor está formando seu ponto de vista, mas não conseguiu descolar-se ainda de sua subjetividade, ainda não concluiu sua descida para a realidade. Se admitirmos essa ideia, temos que a idade lírica corresponde à etapa de formações dos ideais individuais que marcam a escrita de um autor. Assim, de acordo com Kundera, se essa atitude for mantida por esse autor ao longo de sua obra, teremos um grande poeta lírico.

Contudo, ele pode perceber que a descida ao real implica uma relativização dos próprios ideais, pois suas manifestações na realidade geram deturpações que desconfiguram a beleza que eles tinham como verdade íntima e abstrata, situação em que ele tenderá a negar o

lirismo e passar a uma outra concepção de arte. Kundera, que começou como poeta, narra sua experiência num aforismo maravilhoso: “o romancista nasce sobre as ruínas de seu mundo lírico” (KUNDERA, 2006, p. 84).

Nesse contexto, o crítico François Ricard, concordando com a necessidade de superar a atitude lírica, denomina “momento romanesco” a adoção de uma nova perspectiva com relação à arte que se pratica, pois, enquanto a atitude lírica tem um sujeito indissociável de sua verdade, que ele percebe como “A Verdade”, o romancista, por trabalhar com egos experimentais, deve investi-los cada qual da sua verdade e tratar a verdade de cada personagem com a mesma dignidade.

Essa mudança de postura, argumenta Ricard, é fruto de uma consciência existencial e ontológica mais profunda e decorre de uma perspectiva mais distanciada que só é capaz de ter aquele que se desprende da luta para adotar a perspectiva do desertor: aquele que reflete antes do fazer, em vez de fazer sem refletir – “[...] *le moment romanesque, c’est au contraire celui où toutes les réponses se dérobent, où tout jugement se suspend et où apparaît au héros l’entendue infinie du doute et de l’incertitude.*”<sup>10</sup> (RICARD, 2003, p.174).

A experiência do momento romanesco marca o nascimento do romancista, pois é quando ele está preparado para aceitar que não há uma verdade última a ser alcançada, é quando se abraça a pluralidade de perspectivas e quando se dota de igual dignidade pontos de vista contraditórios. É por esse motivo que Ricard observa que, em certa medida, a atitude do romancista remete à conduta do desertor, pois, não havendo um valor supremo a ser defendido, o romance convoca a abandonar a luta para inscrever a verdade, em favor de uma postura que busque compreender a incerteza ante a pluralidade do real.

Pode-se identificar o movimento do momento romanesco não só como uma forma de caracterizar a atitude do romancista, mas também como uma experiência existencial, vivenciada por alguns personagens kunderianos, como acontece em *Risíveis amores*, no conto “Eduardo e Deus”. Nele, o protagonista finge desenvolver sua fé apenas para se deitar com a bela Alice e, no processo, descobre a hipocrisia dos fiéis, o que faz com que a resistência de sua amada que tanto o atraía, caia por terra como mero artifício retórico. Eduardo tem seu momento romanesco ao perceber que sua aventura amorosa era derrisória, fruto de uma série de acasos e mal-entendidos — o amor era tudo, menos sério. O momento romanesco de

---

<sup>10</sup> O momento romanesco é, ao contrário, aquele em que todas as respostas caem por terra, em que todo julgamento se suspende, em que aparece ao protagonista o entendimento infinito da dúvida e da incerteza.

Eduardo lhe revela a face risível do amor. Experiência mais radical é vivenciada por Agnès, protagonista de *A imortalidade*, que, em seu momento romanesco, bate a porta para a ilusão do amor — sabe que tem um marido que a ama com todas as suas forças, mas decide que não gostaria de encontrá-lo, caso haja outras vidas. Esse é o primeiro passo que ela dá na narrativa; no último, Agnès já terá fechado a porta para estar-no-mundo, ela não se vê pertencendo a essa barulheira que chamamos de vida.

### 1.4.3 QUANDO A FRONTEIRA DO VEROSSÍMIL NÃO É MAIS VIGIADA

O romance, sob a óptica kunderiana — já se demonstrou isso — não está comprometido em alcançar a realidade do mundo, mas sim em criar situações em que novas possibilidades existenciais possam ser desveladas e, até mesmo, exploradas por meio dos egos experimentais criados pelo romancista. Nesse campo de análise, é pertinente colacionar uma definição de romance que Kundera oferece a Philip Roth:

Um romance é uma extensão longa de prosa sintética fundada no jogo de personagens inventados. Esses são os únicos limites. Por “sintético” entendo o desejo do romancista de apreender seu tema de todos os ângulos, do modo mais completo possível. Ensaio irônico, narrativa romanesca, fragmento autobiográfico, fato histórico, rasgo de fantasia – o poder sintético do romance é capaz de combinar tudo num todo unificado, tal como as vozes da música polifônica. A unidade do livro não precisa se fundar no seu enredo, mas pode ser dada pelo tema. (KUNDERA *In*: ROTH, 2001, ebook kindle, localização 1337)

A citação torna patente, de imediato, o quanto o aspecto temático ocupa proeminência na teorização kunderiana do romance, bem como evidencia o modo como o autor concebe a abertura radical da forma romanesca, que recebe modalidades discursivas variadas, desde que subordinadas em função do tema escolhido. Percebe-se também o quanto a música serve de paradigma para a composição do romance, quando é mencionada, na citação acima, a polifonia.

Feita essa sumária observação, deve-se ressaltar que a tessitura do real não é o ponto em que o romancista deve investir seus esforços. A argumentação kunderiana, pagando tributo às obras de Kafka, defende que o imperativo temático provoca a reacomodação narrativa que atenua a construção da verossimilhança, tornando-a mais permeável ao inverossímil. A arte surrealista e a filosofia do absurdo consolidaram a presença do inverossímil na literatura, mas Kundera, em *A Cortina*, argumenta que Kafka foi o primeiro a demonstrar que as fronteiras do verossímil não eram mais tão bem vigiadas.

Quanto mais se observa uma realidade com atenção, 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).

Aquilo que existe “para além da fronteira do verossímil” não necessariamente é o incompreensível, uma vez que apenas comunica à outra mente que não existe lógica cartesiana. Há uma dimensão mental, que é simbólico-existencial, na qual os imperativos da razão matemática não produzem grandes efeitos, pois é regida pela razão sensível. Com efeito, para além do verossímil há os paradoxos do real, a síntese simbólica de contrários que encontram, no mister de coexistir, um propósito existencial. Cabe registrar, porém, que nem sempre a coexistência manifesta-se de maneira onírica — há incongruências mães de pesadelo.

Explorar o que há para além desse limite é uma forma de atender o que, em *A arte do romance*, Kundera denominou “o apelo do sonho”. Não nos esqueçamos que no mesmo livro, o ensaísta defende que é preciso desenvolver uma arte do contraponto romanesco e a caracteriza pela virtude de unir, em uma composição discursos como filosofia, narrativa e sonho, algo muito próximo do que ele entende por “prosa sintética”, na entrevista concedida a Roth.

Kundera une narrativa e sonho de maneira magistral em *A Identidade*, obra na qual há momentos que marcam claramente a passagem para o universo dos sonhos. No entanto, há outras cenas em que, atenuando os limiares que separam realidade e sonho, o romancista joga com a percepção de realidade do leitor. É cabível ressaltar que a narração onírica não é simplesmente contar um sonho, mas sim um modo de organizar o discurso narrativo. O desafio que é enfrentado nesse romance consiste em adequar a imaginação descontrolada do sonho com o exame lúcido da existência, mister mor do romance (cf. KUNDERA, 2016, p. 86-87).

Sob o prisma psicanalítico, a teoria freudiana estabelece que há, de modo grosseiro, três componentes fundamentais em toda construção onírica: estímulos sensoriais, restos diurnos e pensamentos, desejos e emoções reprimidos — da combinação desses elementos se faz o sonho (cf. ZIMMERMAN, 2007, p. 175-183). Como isso pode ser transposto para o discurso narrativo?

O modelo estrutural propõe uma resposta bastante clara: por níveis, pois a narração pode construir níveis diegéticos em uma mesma narrativa, de sorte que o plano onírico representaria a instauração de um nível hipodiegético em uma diegese em andamento. O processo que permite transitar entre um nível e outro, deixando a marca inscrita no discurso narrativo é a metalepse, porém, Kundera não explicita a transição entre os níveis. O apagamento da metalepse é uma maneira de declarar que as fronteiras entre a realidade e o sonho são mais sutis.

No romance isso se manifesta por índices esparsos deixados ao longo da narrativa, como por exemplo, a reapropriação de uma mesma personagem secundária alterando-lhe a profissão. No começo do romance (capítulo 7) há um garçom que oprime a protagonista, deixando-lhe a impressão de estar encurralada; o mesmo garçom reaparece no capítulo 31, entretanto, dessa vez, como assistente de grafólogo. A mudança entre profissões tão distintas serve como índice de que os limites do verossímil estão sendo transpassados. Um índice, não uma certeza.

O fato é que colecionando os índices, a narrativa sugere mudanças quase imperceptíveis, todavia, o conjunto delas confere à trama um tom sombrio. Só no momento final da obra, o leitor tem certeza de que houve a passagem entre o nível do real e o do sonho que, em verdade, está mais para um pesadelo. A ausência de metalepses explicitando esse movimento desestabiliza as fronteiras da verossimilhança; da mesma forma, a voz narrativa, seguindo o tema do título, lança as seguintes questões ao encerrar o romance:

*Et je me demande: qui a rêvé? Qui a rêvé cette histoire? Qui l'a imaginée? Elle? Lui? Tous les deux? chacun pour l'autre? Et à partir de quel moment leur vie réelle s'est-elle transformée en cette fantaisie perfide? [...] Quel est le moment précis où le réel s'est transformé en irréel, la réalité en rêverie? Où était la frontière? Où est la frontière? (KUNDERA, 2016b, p. 457).<sup>11</sup>*

A derradeira pergunta e a impossibilidade de resposta precisa traduz um momento romanescos na comunicação literária, haja vista que impõe ao leitor o reconhecimento e a fragilidade de suas certezas. A força envolvente da literatura o manipula sem que ele perceba, até o ponto em que, imerso, é convocado a pensar a trama, encarando a possibilidade de seu não saber. Além do verossímil, impera a moral da relatividade. A sabedoria do romance é sua incerteza.

---

<sup>11</sup> E eu me pergunto: quem sonhou? Quem sonhou essa história? Quem a imaginou? Ela? Ele? Os dois? Um pelo outro? E a partir de que momento a vida real deles se transformou nessa pérfida fantasia? [...] Qual é o momento preciso em que o real se transformou em irreal, a realidade em sonho? Onde era a fronteira? Onde é a fronteira?

O tema da identidade se projeta para além da trama, pois é possível que nenhuma das personagens tenha concebido aquele devaneio, ele foi imposto àqueles egos experimentais para que o romancista, em sua sede de explorar a existência, pudesse cogitar respostas para a pergunta: que é a identidade? E assim como as fronteiras do verossímil, na teoria kunderiana, a identidade se dilui na polifonia da alteridade.

#### 1.4.4 A SABEDORIA DA INCERTEZA

O romance nasceu com o mundo moderno, quando Cervantes monta Alonso Quijada em seu cavalo e o coloca a explorar o mundo; os francófilos arguiriam que foi Rabelais quem fundou o romance, mas o fato é que, tanto o espanhol quanto o francês lançaram seus protagonistas no mundo da prosa, no momento em que a humanidade vivia a aurora dos tempos modernos.

Em *Gaia ciência*, Nietzsche traz uma importante marca desse período ao proclamar a morte de Deus: por meio dessa metáfora, o filósofo prenuncia a alvorada de um tempo em que não haverá um princípio ordenador para o mundo. É, em um mundo sem Deus, que nasce o romance. Sem a presença de um referencial para o bem e o mal, para o certo e o errado, para a virtude e o vício, a realidade fica encoberta pela neblina da ambiguidade.

Os valores humanos passam a ser estabelecidos com base na relatividade de um *ego pensante*, o sujeito moderno. No alvorecer da modernidade, a racionalidade é estabelecida como instrumento bom o bastante para organizar o mundo que Deus abandonou. Não há uma razão coletiva, por isso, a ambiguidade do real será organizada em função da perspectiva individual, cuja limitação é um dado cada vez mais pontuado e percebido.

Cervantes já o percebera antes dos filósofos, em verdade, Kundera declara, em *A arte do romance*, que “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). Esse pioneirismo do discurso romanesco se deve ao fato de que, desde o começo dessa arte, existe o confronto do protagonista com o mundo destituído de Deus — no sentido nietzscheano do termo. Nesse sentido, o romance lança um desafio aos leitores, pois, de acordo com Kundera:

O homem deseja um mundo onde bem e 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. Ela não pode se conciliar com o romance a não ser que traduzam sua linguagem de relatividade e de ambiguidade no próprio discurso apodítico e dogmático (KUNDERA, 2016, p. 15).

A busca pela compreensão do mundo da prosa, da ambiguidade axiológica inscrita no código fundamental da realidade é a missão maior do romance segundo Kundera. A indisposição em harmonizar-se com um discurso dogmático demonstra o quanto o romance se oferece à humanidade como instrumento para mapear as contradições que formam o desejo, a incongruência entre vontade e ação que tornam a experiência no mundo humana, demasiado humana.

Kundera defende que o romance se presta a explorar as possibilidades existenciais humanas, de sorte que para ser digno desse nome, o mundo da prosa deve ser refratário ao discurso enviesado para demonstrar a validade de teses filosóficas, sociológicas, políticas e quejando. Kundera cria, inclusive, a tarja de misomusa para designar aqueles “para quem uma obra de arte não é senão um pretexto para um exercício de método (psicanalítico, semiológico, sociológico, etc.)” (KUNDERA, 2016, p. 140-141).

Cabe frisar que há uma necessidade de ordenação da realidade, pois com uma visão ordenada de mundo, os valores humanos ficam mais acessíveis e concretizáveis. Ninguém quer ser um vilão, dessa forma, saber determinar onde está o lado dos mocinhos e o dos bandidos é um grande aspecto facilitador. Contudo, para Kundera, essas categorias não podem ser postas de maneira tão nítida sob pena de incorrer em simplificação grosseira da complexidade vital. Por isso, ele defende, em *Os testamentos traídos*, que as personagens romanescas só possam existir sob o signo da ambivalência.

A criação do campo imaginário em que o julgamento moral fica suspenso foi uma proeza de imenso valor: somente aí podem desabrochar os personagens romanescos, ou seja, os indivíduos concebidos não em função de uma verdade preexistente, como exemplos do bem ou do mal, ou como representação de leis objetivas que se confrontam, mas como seres autônomos fundamentados em sua própria moral, em suas próprias leis (KUNDERA, 2017, p. 14).

Fundar as personagens em suas próprias leis inspira uma breve reflexão que é pertinente deixar registrada. Vimos que Kundera concebe as personagens, no âmbito metalinguístico, como a encarnação de algumas palavras-chave. Com isso em mente, a citação acima transparece que a extensão semântica do código existencial de suas personagens deve ser adensada conforme a interação delas no mundo de ambiguidades da prosa. Com efeito, deve-se reconhecer a existência de processos metalinguísticos ocorrendo em vários níveis da composição romanescas de Kundera, visto que, enquanto a personagem tem seu código

existencial associado ao código linguístico, pode-se considerar a personagem como um código pessoal em interação com um código ambíguo que compõe o mundo da prosa, e, por extensão, o mundo da ficção como um código em relação com o mundo da vida.

Metalinguagem de terceiro grau	Mundo da ficção			Mundo da vida
Metalinguagem de segundo grau	Personagem		Mundo da prosa	
Metalinguagem de primeiro grau	Código existencial	Código linguístico	Mimese	Discurso

Não se deve esquecer que Kundera, quando comenta o valor existencial da tragédia, em *A Cortina*, reconhece que o discurso trágico polariza as personagens tornando-as muito atreladas às suas verdades. O que as reveste de suma dignidade é o modo como são convictas daquilo que defendem. As personagens romanescas, argumenta o tcheco, são mais flexíveis porque não existem para servir de exemplo, mas sim para explorar as possibilidades do mundo da prosa.

Nada é mais distante de Flaubert do que julgar moralmente seus personagens; a falta de convicções não torna Frédéric ou Deslauriers condenáveis nem antipáticos; aliás, eles estão longe de ser covardes ou cínicos, e sentem muitas vezes a necessidade de atos corajosos; [...] mas são apenas impulsos passageiros, que não se transformam em atitude durável (KUNDERA, 2006, p. 117).

O romance, segundo Flaubert — não é demais repetir —, interessa-se por adentrar na alma das coisas. O julgamento puro e simples representa uma tarja que rotula a realidade, mantendo o discurso sempre no nível imediato e superficial da percepção. Isso não execra o romance do *pathos* intenso da tragédia: ele pode aparecer como um lapso, mas não como um motivo norteador da prosa romanesca. O olhar de um romancista é encantado por aquilo que Kundera chama “fada da tolice”, a qual se acomoda em quaisquer polos humanos: bem ou mal; conhecimento ou ignorância; egoísmo ou ética. O papel dessa fada é mostrar a fragilidade dos valores humanos e revelá-los na nebulosa ambiguidade do real.

A tolice na óptica romanesca de Kundera é fixar certezas, defendê-las com a vida, pois o terreno da vida é arenoso demais para deitar raízes. Melhor está aquele que se adapta, que consegue ouvir falar a fada da tolice e deixar de agir sob sua influência. Grandes romancistas investigaram essa entidade mágica e trataram-na com dignidade o suficiente, explorando seus conhecimentos. A esse respeito, Kundera toma dois grandes referenciais: Flaubert e Kafka. O primeiro estava discutindo com Turgueniev a base de *Bouvard e*



*Pécuchet* e recusou o conselho do russo — de tratar sua ideia com brevidade — da seguinte maneira:

Mas Flaubert persiste; explica a Turgueniev: “Se [esse assunto] for tratado brevemente, de maneira concisa e ligeira, será uma fantasia mais ou menos espirituosa, mas sem alcance e sem verossimilhança, ao passo que, detalhando e desenvolvendo, eu daria a impressão de acreditar na minha história, podendo fazer dela uma coisa séria e até assustadora” (KUNDERA, 2006, p. 119).

Levar a tolice ao limite, acreditar nela, desenvolvê-la e detalhá-la são procedimentos que mostram que, por trás do riso imediato, há um titã monstruoso ao qual não se dá atenção. Kafka parte desse mesmo princípio ao escrever *O processo*, pois o primeiro capítulo que leu para os amigos foi tomado por uma piada; só depois de sua devida ampliação e detalhamento, Kafka chegou ao fundo sombrio da brincadeira, revelando os horrores existenciais da vida dominada pela burocratização.

Ante esse contexto, podemos retornar a *A arte do romance* para concluirmos, com Kundera, que o mundo da prosa, ao revelar a realidade em sua máxima ambiguidade axiológica, transmite uma forma de saber: a sabedoria da incerteza, que exige de nós o olhar capaz “de suportar a relatividade essencial das coisas humanas, [...] de encarar a ausência do Juiz supremo. [No entanto], devido a essa incapacidade, a sabedoria do romance (a sabedoria da incerteza) é difícil de aceitar e de compreender” (KUNDERA, 2016, p. 15).

O romance não organiza o mundo, mas mostra a complexidade do existir. Nesse sentido, a sabedoria do romance é aquela que exige o reconhecimento do caráter instável da vida, de que há uma beleza na possibilidade de mudança e que mudar, nem sempre demanda um movimento brusco. Há mudanças sutis que acontecem em nós a cada instante, de modo que o romance também ensina a sabedoria de não apressar o julgamento moral. Mais do que mocinhos ou vilões, há seres humanos descobrindo seu caminho no mundo.

## 1.5 O ROMANCE QUE PENSA

O arquirromance kunderiano surge como uma resistência à crítica da qual o romance era alvo no começo do século XX. Uma contextualização mais ampla implica reconhecer que esse período é marcado por um mundo cuja imagem não se inspira mais em modelos míticos ou religiosos; antes, tem seu paradigma informado com base na técnica e na ideologia, na divisão do trabalho e na especialização. Nessa conjuntura, a função narrativa é transferida

para a cultura de massa: TV, cinema, rádio e jornais. A crise da narração é caracterizada da seguinte forma por Kvetoslav Chvatik:

*« S'il fut une époque où l'on savait raconter, vraiment raconter, ce doit avoir été avant mon temps », lit-on dans Les cahiers de Malte Laurids Brigge (1910). C'est ainsi que Rilke diagnostiquait, dès le début de ce siècle, l'une des causes de la crise du roman : la perte de la faculté de raconter une histoire crédible. Le problème de la modernité se traduit, pour le roman, par la perte du « plaisir de fabuler » ; un quart de siècle plus tard, Jakob Wisserman définit son temps comme une époque de « défabulation »<sup>12</sup> (CHVATIK, 1995, p. 7).*

Essa perda do prazer de fabular, própria da crise que atravessou o romance no começo do século XX, serviu de força motriz para novas maneiras de se pensar o romance, pois, se é verdade que o ele atravessou uma época de desfabulação, ela pode ser mais bem percebida pelos comentários às estéticas como a do *nouveau roman*, cuja composição se qualifica pela negação das categorias romanescas.

Kundera, como já foi visto, não concorda com o fato de o romance moderno se tornar um antirromance, assim, ele vai voltar às matrizes, voltar a Rabelais, Cervantes em busca de reencontrar no poço do passado o prazer em fabular. De acordo com o crítico Kvestoslav Chvatik, Kundera reencontra o que Wisserman considerava perdido, ao tomar como paradigma para seus romances a estética narrativa da Renascença:

*Les textes de Kundera se distinguaient de la majeure partie de la prose de l'époque par un plaisir du récit qui rappelait la Renaissance ; le narrateur n'hésite pas à intervenir souverainement dans l'action, à interpeller le lecteur et à commenter sur le mode ironique des histoires rocambolesques, rappelant un peu le Décameron de Bocace<sup>13</sup> (CHVATIK, 1995, p. 13).*

O crítico coloca em relevo o fato de que parte do prazer de contar que é identificado no romance kunderiano decorre de o narrador não se contentar em apenas narrar. Essa função se mostra aquém das possibilidades da voz narrativa. Com efeito, o próprio Kundera assume que a história de seus romances é bastante simples, o que a torna densa são as perguntas que ele coloca, pois quanto mais banal for uma história, mais as motivações das personagens devem ser interrogadas. Nesse processo de tentar entender o banal, que é o próprio mundo da

<sup>12</sup> “Se houve um tempo em que se sabia contar, verdadeiramente contar, isso deve ter sido antes do meu tempo”, lê-se em *Les Cahiers de Malte Laurid Brigge* (1910). É assim que Rilke diagnosticava, no início desse século, uma das causas da crise do romance: a perda da capacidade de contar uma história verossímil. O problema da modernidade reflete-se, para o romance, na perda do “prazer de fabular”; um quarto de século depois, Jakob Wisserman define sua época como uma época de “desfabulação”.

<sup>13</sup> Os textos de Kundera distinguiam-se de grande parte da prosa do período por um prazer da narrativa, que lembrava a Renascença; o narrador não hesita em intervir soberanamente na ação, em interpelar o leitor e em comentar de modo irônico umas histórias rocambolescas, algo que lembra o *Decameron*, de Bocace.

prosa, Kundera percebe que suas personagens se tornam enigmas, e a narrativa romanesca deve tentar desvendar esse mistério.<sup>14</sup>

Tal modo de narrar, que coloca perguntas ao romance, Kundera o encontra de maneira paradigmática na obra *O homem sem qualidades*, do austríaco Robert Musil. Além de denominá-la “o romance que pensa”, de acordo com o ensaísta tcheco, nessa obra a narrativa ocupou-se mais da investigação das situações humanas, a fim de estabelecer o que ele chama de uma “metafísica concreta” para o ser humano. Além disso, Kundera pontua que Musil conquistou essa nova possibilidade expressiva para a arte do romance buscando em tudo sua face temática.

O romance que pensa transforma-se em uma faceta para o arquirromance, na medida em que recepciona fenômenos humanos, reconfigurando-os pela prosa romanesca em sua dimensão existencial. Kundera diferencia o romance que pensa da filosofia existencialista, pois enquanto o existencialismo cunha termos para pensar a existência, o romancista vale-se da existência de seus egos-experimentais (personagens) para explorar e definir palavras-chave existentes para informar aspectos variados da existência humana.

Os filósofos da existência gostavam de insuflar uma significação filosófica nas palavras da linguagem cotidiana. [...]. Nesse ponto, os romancistas precederam os filósofos. Examinando as situações de seus personagens, elaboram seu próprio vocabulário, muitas vezes com palavras-chave que adquirem o caráter de um conceito e ultrapassam a situação definida pelos dicionários (KUNDERA, 2017, p. 235-236).

Há uma relação direta entre o romance que pensa e a fundamentação metalinguística que Kundera dá ao romance. Na citação supra, percebe-se bem que a metalinguagem está presente no pensamento do romancista, quando defende que as palavras-chave de um autor extrapolam os limites da definição dada pelos dicionários, objeto cuja natureza é, por si só, metalinguística. O motivo da exorbitância semântica das definições perseguidas pelo romancista é resultado do ambiente onde ele rastreia os sentidos, pois o universo ficcional permite isolar fenômenos humanos e focalizá-los sob múltiplas perspectivas, oferecendo ao autor um vértice analítico privilegiado.

Será pertinente, portanto, compreender os componentes do romance que pensa, pois ele é um traço fundamental do arquirromance, nele condensam-se traços comentados antes,

<sup>14</sup> Disponível em:

[https://www.franceculture.fr/litterature/milan-kundera-souffre-par-linsignifiance-de-tout-ce-que-nous-vivons?utm\\_campaign=Echobox&utm\\_medium=Social&utm\\_source=Facebook&fbclid=IwAR0kQ8FDLja7sk5wcfFxFrz4KAmJxsYr12nO09sHZzz-AemL7lNsm5a8TGI#Echobox=1599657556](https://www.franceculture.fr/litterature/milan-kundera-souffre-par-linsignifiance-de-tout-ce-que-nous-vivons?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR0kQ8FDLja7sk5wcfFxFrz4KAmJxsYr12nO09sHZzz-AemL7lNsm5a8TGI#Echobox=1599657556). Acesso em: 20 fev. 2021 às 18h32.

tais como a obsessão pela perseguição temática; a vocação do romance descobrir novas possibilidades existenciais; o romance como forma aberta à congregação de outras formas de discurso. A esses aspectos, que serão brevemente comentados, tendo em vista o que sobre eles já foi consignado, somar-se-ão mais dois: a forma como o pensamento romanesco revela essências humanas e como o romance que pensa atualiza o romance à medida que resiste ao despotismo da *story*.

### 1.5.1 O DESPOTISMO DA *STORY*

Kundera comenta traços da poética do romance veiculados em *Tom Jones*, de Henry Fielding, no primeiro ensaio de *A Cortina*. Ele destaca que o inglês lega uma verdadeira teoria do romance no começo de alguns capítulos, enfatizando que Fielding julga que, com sua escrita, está descobrindo uma nova província literária: o romance, porém, quer distingui-la da prosa corrente de Cervantes e Rabelais — ele chama sua província literária de relato prosai-comi-épico.

Se, de fato, Fielding estava descrevendo um novo campo da literatura, seria preciso que ele delineasse a forma dessa nova província. Nesse ponto, Kundera destaca que a abertura formal é a chave para se compreender a libertação do romance do despotismo da *story*.

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 digressão, tomada como procedimento, é o que permite o desenvolvimento temático do romance a despeito de suas figuras; é o recurso privilegiado para o narrador fixar com maior ênfase a definição fugidia que ele pretende perseguir. A *story* detém uma importância contextual, uma vez que não há digressão que não orbite o universo de uma personagem, no entanto, ela não exerce sobre Kundera a primazia composicional.

A digressão, tal qual a entende Kundera, é uma das formas pelas quais o romance pensa, haja vista que permite que o autor abandone a diegese para trazer para o bojo romanesco reflexões de outra natureza — porém, não é a única. Nesse âmbito, é pertinente retomar a necessidade apontada pelo ensaísta de desenvolver uma “arte do contraponto

romanesco”, por meio da qual discursos de natureza diferentes — filosófico, sociológico, onírico etc. — podem ser incorporados à prosa romanesca.

Em seu dicionário pessoal legado em *A arte do romance*, Kundera traz a ideia de que o romance possui uma “trama meditativa”. O discurso meditativo é, portanto, parte constitutiva de sua concepção do romance, mas mais do que isso: ele traz para o cerne dessa forma literária uma questão de suma importância. A meditação não é uma forma de pensamento que se quer sistemática, pretende-se mais errática que categórica. Trata-se de um modelo adequado à narração romanesca, pois coaduna-se bem com a ambiguidade, os paradoxos e as incertezas.

Com efeito, nos romances de Kundera, percebemos que suas pausas meditativas são integradas à matéria narrativa, ou seja, não há uma sintaxe de subordinação dando primazia à *story*, mas sim um processo de coordenação que visa à revelação da verdade romanesca, em detrimento da verdade diegética. Nesse sentido, François Ricard é certo ao afirmar:

*Méditation et narration, essai et récit, pensée et existence vont ici main dans la main, et la force motrice du roman, tout comme la connaissance qu'il apporte, ne gît entièrement ni d'un côté ni de l'autre, ni dans les tribulations des personnages ni dans les pensées du romancier, mais partout à la fois au long de cette narration méditative (ou méditation narrative) à quoi toutes les parties de l'œuvre participent, dans une égalité et une indivisibilité parfaites, comme font les unes avec les autres les différentes voix d'un chant polyphonique.*<sup>15</sup> (RICARD, 2003, p.140-141).

O fim da soberania da *story* não só possibilitou que o romance incorporasse o pensamento, mas também, como se notou rapidamente, concedeu liberdade ao romancista para trabalhar com materiais bastante heterogêneos. Nesse sentido, sob a sintaxe de coordenação, Kundera afirma em *A Cortina*:

[...] Tolstói obedeceu à propensão fundamental da arte do romance. Pois a narração tal qual existe desde a noite dos tempos tornou-se romance no momento em que o autor não se contentou mais com uma simples *story*, mas abriu bem as janelas sobre o mundo que se estendia ao redor. Assim se juntaram a uma *story* outras *stories*, episódios, descrições, observações, reflexões e o autor se encontrou diante de matéria muito complexa, muito heterogênea, à qual era obrigado como um arquiteto, a imprimir uma forma; desse modo, para a arte do romance, desde o começo de sua existência, a composição (a arquitetura) adquiriu importância primordial. (KUNDERA, 2006, p. 142)

Dessa citação, percebe-se a formação de um ciclo virtuoso, pois, ao libertar-se do despotismo de construir uma *story*, o romance incorpora outros discursos — devendo primar

<sup>15</sup> Meditação e narração, ensaio e narrativa, pensamento e existência andam aqui de mãos dadas, e a força motriz do romance, como o conhecimento que ele carrega, não está inteiramente de um lado ou do outro, nem nas tribulações dos personagens. no pensamento do romancista, mas em todos os lugares ao mesmo tempo ao longo desta narração meditativa (ou meditação narrativa) em que todas as partes da obra participam, em uma igualdade e indivisibilidade perfeitas, como fazem umas com as outras, as diferentes vozes da música polifônica.

por torná-los romanescos, ou seja, refratário às certezas dogmáticas e aberto às ambiguidades e paradoxos existenciais —, o que impõe que cada romancista tenha que enfrentar uma questão de composição tão relevante quanto árdua, que é a concepção da estrutura formal, a qual sustenta o romance como um todo.

Quando o romance se desobriga de apenas contar uma história e assimila, no bojo de seu arcabouço formal, o pensamento, ele ganha maior liberdade de construção e maior permeabilidade às novidades do mundo da vida. Em contrapartida, é preciso que outra unidade dê sustentação à trama. Kundera elenca para seus romances, em vez da unidade de ação, a unidade temática. Vejamos, então, como as reflexões já apresentadas sobre o tema são moduladas sob o prisma do romance que pensa.

### 1.5.2 O ROMANCE QUE PENSA A EXISTÊNCIA DESCOBRE O ESSENCIAL

O arquirromance, conforme foi exposto anteriormente, deve ocupar-se daquilo que só o romance é capaz de dizer. O romance, de acordo com o que foi demonstrado, é um instrumento de exploração e compreensão do mundo, de modo que cada romance escrito está engajado a descobrir uma nova possibilidade existencial. Além disso, também foi divulgado que, na obra de Kundera, a exploração do mundo da prosa é feita tendo em vista a compreensão de um tema fugidio.

Somadas essas premissas, deve-se reconhecer que, ao pensar o romance como “prosa sintética”, Kundera considera que o tema romanescos pode ser abordado por todas as vias de conhecimento possíveis, desde que elas se modulem à essência do discurso romanescos, isto é, desde que assumam sempre a precariedade como condição e o estar em processo como *modus operandi*. Frise-se que o romance não é escrito para organizar o mundo em categorias, mas para revelar o quão limitadas são as categorias com que se organiza comumente o mundo e, assim, auxiliar na compreensão da complexidade que é ser-no-mundo.

A esse respeito, é possível evocar como ilustração a reflexão que Kundera desenvolve acerca da extensão semântica de dois termos retirados dos romances de Kafka: são eles, o “processo” e o “tribunal”. Esse exercício é feito em *Os testamentos traídos* e começa com a seguinte consideração:

O tribunal: não se trata de instituição jurídica destinada a punir aqueles que transgrediram as leis de um Estado; o tribunal, no sentido que Kafka lhe deu, é uma

força que julga e que julga porque é força: é sua força, nada além disso, que confere ao tribunal sua legitimidade [...]. (KUNDERA, 2017, p. 236)

O imediato afastamento do tribunal-instituição e seu deslocamento para a noção de “força que julga” evidencia que, mais do que um dado social, o tribunal é uma força interna, um impulso natural para efetuar juízos e impô-los a outrem, uma essência humana. Nesse sentido, a palavra “tribunal” nos convida a pensá-la em conjunto ao conceito freudiano de “Super eu”, pois ambos comunicam modelos deônticos que exercem a coerção individual.

Mas o Super-eu não é simplesmente um resíduo das primeiras escolhas objetais do Id; possui igualmente o sentido de uma enérgica formação reativa a este. Sua relação com o Eu não se esgota na advertência: “Assim (como o pai) você *não pode* ser, isto é, não pode fazer tudo o que ele faz; há coisas que continuam reservadas a ele”. Essa dupla face do ideal do Eu deriva do fato de ele haver se empenhado na repressão do complexo de Édipo, de até mesmo dever sua existência a essa grande reviravolta. Claramente, a repressão do complexo de Édipo não foi tarefa simples. Como os pais, em especial o pai, foram percebidos como obstáculo à realização de seus desejos edípicos, o Eu infantil fortificou-se para essa obra de repressão, estabelecendo o mesmo obstáculo dentro de si (FREUD, 2011, p. 31).

Se o Id é movido pelo princípio do prazer e suas manifestações são moduladas pelo querer, o Super-eu, como formação reativa, é modulado pelo dever; assim os objetos de desejo que o Id quer, mas não pode ter, são transformados pelo Super-eu em interdições — são reprimidos e associados a desvios morais de conduta. O Super-eu freudiano possui um parentesco com o tribunal de Kafka, na medida em que é a força psíquica que sujeita o indivíduo porque é força, e de seu poder repressivo tira a potência de agir.

Kundera associa o tribunal kafkiano à inquisição, pois é ele próprio quem move o processo, símbolo de acusação absoluta, pois não visa apenas o ato criminoso; antes, ataca toda a vida do sujeito, reduzindo todos os seus feitos à criminologia, valorizando as faltas e esquecendo as contribuições. Exemplo maior, segundo Kundera, está no processo movido contra Heidegger, registrado no livro *Heidegger e o nazismo*, de Victor Farias, em que o autor busca na juventude do filósofo suas tendências nazistas, em vez de buscar as raízes do seu gênio. “O espírito do processo é a redução de tudo ao aspecto moral; é o niilismo absoluto em relação a tudo que é trabalho, arte, produção” (KUNDERA, 2017, p. 238).

O processo-essência existe para promover a culpabilização e, assim, legitimar a ação do tribunal, afinal, depois de condenar seu acusado, este se encarrega de fazer a autocrítica — como K. de *O processo* — dando razão ao tribunal, embora não compreenda como seja seu *modus operandi*. Culpabilizado, o acusado deve ser anulado. Kundera analisa o processo movido contra a arte moderna, que foi triplamente acusada: pelo tribunal nazista como “arte

degenerada”; pelo tribunal stalinista como “elitismo formal distante do povo”; pelo tribunal do capitalismo triunfante como “arte impregnada de ilusões revolucionárias”.

Mesmo após três condenações, a arte moderna conserva-se grandiosa, imperturbável e encantadora. De onde vem tamanha resiliência e tenacidade? Kundera sustenta que a arte vence o processo porque seu sistema obsta a ação do moralismo simplista do processo, ela obriga a revisar valores e estimula a reflexão sobre paradoxos. Ela confere complexidade à existência e instabilidade às certezas.

Pois o poder da cultura reside nisto: resgata o horror transubstanciando-a em sabedoria existencial. Se o espírito do processo conseguir anular a cultura do século XX, não sobrarão atrás de nós senão a lembrança das atrocidades, cantada por um coral de crianças. (KUNDERA, 2017, p. 243)

Com esse sumário exercício, verifica-se que o sentido existencial que Kafka atribuiu ao item lexical “tribunal” irradiou efeitos para além do mundo literário, associando-se a outro item focalizado, “processo”, mostrando como há uma tendência humana, um traço essencial da humanidade nessas duas palavras. Kundera ainda direciona essa “pura força que julga” para “culpabilizar o acusado”, em vez de escutá-lo ao domínio da arte, a qual permanece imune a essas ações deletérias.

A concretude do mundo da prosa oculta as essências abstratas que compõem a materialidade temática da vida. Assim, o romance que pensa o faz com base nos dados concretos do mundo da prosa, tentando extrair deles o abstrato; e, uma vez elevada em abstração, a materialidade da vida ressignifica a existência.

## 1.6 O HUMOR E O KITSCH

A teorização kunderiana do romance não estaria suficientemente caracterizada caso fossem abordados dois conceitos estéticos, que são, para o romancista, duas chaves importantes para entender por que se escrevem romances, são eles: o humor e o *kitsch*. Podemos defender que ambos participam da concepção de um arquirromance, pois o humor é a fonte das ambiguidades que justificam a complexidade do mundo da prosa; já o *kitsch* é, para Kundera, o elemento que impede a realização do ideal do arquirromance, isto é, de dizer o que só o romance é capaz de dizer. Com efeito, buscaremos mapear como esses constituintes aparecem nos textos ensaísticos, com o intuito de relacioná-los com os outros elementos de sua concepção romanesca.



### 1.6.1 O BEIJO DA FADA DO HUMOR

Há um provérbio judeu que se enuncia da seguinte forma: “o homem pensa, Deus ri”. A ironia do ditado é direcionada àqueles que pensam controlar o fluxo da vida. Kundera fecha *A arte do romance* com a ideia de que o romancista é alguém que foi capaz de escutar o riso de Deus e consubstanciá-lo em matéria literária. Essa reflexão é retomada na abertura de *Os testamentos traídos*, quando Kundera defende que a invenção do riso romanesco foi a grande invenção do espírito moderno. Nesse momento, o ensaísta oferece sua definição de humor:

O humor: centelha divina que descobre o mundo na sua ambiguidade moral e o homem em sua profunda incompetência para julgar os outros; o humor: profunda embriaguez da relatividade das coisas humanas; estranho prazer nascido da certeza de que não há certeza (KUNDERA, 2017, p. 39).

O humor é definido por Kundera em três entradas: (1) humor como descoberta da ambiguidade moral do mundo; (2) humor como embriaguez da relatividade; (3) humor como paradoxo da certeza de que não há certeza. Embora a metalinguagem não seja discutida, percebe-se o processo metalinguístico de Kundera, pois ele revela três formas de perceber o mesmo fenômeno, tendo todas elas o mesmo fundo comum: o humor é algo que desestabiliza a semântica daquilo sobre o que age.

A correlação entre o humor e as demais categorias que informam a teoria kunderiana do romance é muito patente, haja vista que, em sua primeira acepção, ele se relaciona com o mundo da prosa, como o mundo em que os valores positivos e negativos se encontram misturados. Em sua segunda acepção, por sua vez, o humor é um traço de humanização, pois a embriaguez revela os próprios paradoxos que constituem um único sujeito. Por fim, em sua terceira acepção, o olhar do humor é capaz de alcançar a sabedoria do romance, a sabedoria da incerteza, a impossibilidade de se assentarem valores fixos nessa armadilha que se tornou o mundo.

O olhar modulado pela perspectiva do humor — termo tomado na acepção de instabilizador semântico dos valores humanos — é marca que forma a perspectiva de Kundera como romancista, de sorte que, embora seus romances difiram bastante uns dos outros, há sempre a modulação do olhar transpassando todos eles.

« [...] Manifestement, il n'est pas rare que tous les romans d'un auteur soient liés et forment en quelque sorte d'un seul roman. » Cette observation de Friedrich Schlegel vaut aussi sans réserve pour l'œuvre de Kundera. Bien que ses sept romans soient construits différemment même nettement par leurs thèmes, ils forment un tout

*cohérent, un univers romanesque autonome qui est propre à l'auteur*<sup>16</sup> (CHVATIK, 1995, p. 18).

Um fator de coerência do universo romanesco de Milan Kundera é o humor, mas não aquele que escancara o riso e abre larga gargalhada. Trata-se de um tipo distinto de humor, mais sutil, derivado da ironia, que segundo o autor de *Os testamentos traídos*, fornece a chave para que se promova a relativização das verdades romanescas:

A ironia quer dizer: nenhuma das afirmações que encontramos num romance pode ser vista isoladamente, cada uma delas encontra-se em confronto complexo e contraditório com outras afirmações, outras situações, outros gestos, outras ideias, outros acontecimentos (KUNDERA, 2017, p. 211).

O humor irônico é o que garante que as verdades romanescas nunca sejam definitivas, mas provisórias, sujeitas a uma constante revisão por parte do romancista em virtude de novas situações experienciadas pelas suas personagens. A ironia é forma de resistência contra o dogmatismo dos misomusas. Mesmo que a situação irônica ronde um personagem, ela não se presta para ridicularizá-lo por meio desse recurso de estilo; antes, o autor fará de tudo para dissimular seu ímpeto, pois, caso se exceda a fim de tornar patente sua intenção, demonstraria a certeza de que algo merece ser achincalhado. O romance, para Kundera, não é lugar de demonstrar convicções, mas de investigar possibilidades. Por isso, a sutileza da ironia.

Em síntese, a ironia é elevada pelo ensaísta a um dado necessário de ser considerado para a compreensão da mensagem romanesca, tendo em vista que promove a relativização das verdades postas na trama. Nesse sentido, a boa leitura envolve o desvendar da imbricada rede de correlações irônicas dispostas na narrativa do romance, para aquilatar devidamente cada gesto, situação e acontecimento.

Uma outra face do humor se manifesta em *A Cortina*, quando Kundera trata da superação da atitude lírica, que é a seguinte:

A conversão antilírica é uma experiência fundamental no curriculum vitae do romancista; distanciado de si mesmo, vê-se de repente à distância, surpreso de não ser aquele por quem se tomava. Depois dessa experiência, saberá que nenhum homem é quem acha que é, que esse mal entendido é geral, elementar e projeta sobre as pessoas [...] a doce face do cômico (esta iluminação do cômico, subitamente descoberta, é a recompensa, discreta e preciosa, de sua conversão) (KUNDERA, 2006, p. 86).

---

<sup>16</sup> “[...] Obviamente, não é incomum que todos os romances de um autor estejam ligados e formem uma espécie de apenas um só romance.” Essa observação de Friedrich Schlegel também se aplica sem reservas à obra de Kundera. Embora seus sete romances sejam construídos de forma diferente, mesmo, ainda mais claramente, por seus temas, eles formam um todo coeso, um universo romanesco autônomo que é próprio do autor.

A superação da atitude lírica e a conversão antilírica informam dois movimentos fundamentais para gestar um romancista, que, nessa dimensão existencial, é alguém que não se reconhece mais em si. A experiência de saber “não ser aquele por quem se tomava” o impulsiona a se questionar “o que é o eu?”, pergunta cuja resposta motivou a escrita de todos os romances que há, de acordo com Kundera, em *A arte do romance*. Estar incerto de sua própria identidade é a condição *sine qua non* para que se criem as personagens a fim de, na imagem e semelhança do autor, identificar o código capaz de informar seu próprio enigma.

É importante registrar que a perda de si é compensada pelo ganho da leveza: o beijo da fada do cômico, a sabedoria de que não há certeza sobre o mundo. A noção de que não se está nem certo de si permite ao romancista construir uma investigação meditativa na qual o ponto final é suspenso. Isso porque a única verdade definitiva é o estado de transformação que permeia o universo ficcional. O romancista é aquele que sabe coexistir com a leveza do cômico mesmo sob as circunstâncias mais graves, pois, sem essa face da existência, perde contato com a realidade que pulsa nos bastidores do mundo.

Não ser quem se pensava ser corresponde a assumir-se significante e abrir-se à múltipla possibilidade de significados. Nesse sentido, o romancista é alguém que se engaja na busca linguística pela compreensão da marca humana, um perquiridor dos significados possíveis de serem encarnados e, nessa direção, que são possíveis a qualquer ser humano. Mais uma vez o processo metalinguístico adere à existência comunicando-lhe valores e ampliando horizontes.

O romancista é alguém com um olhar acurado, sensível aos artifícios da linguagem. Ele sabe identificar as máscaras do discurso e diferenciar o dado natural do constructo cultural. Com efeito, seu prisma de observação não se rende ao status quo, pois a prosa é a pura transformação cuja força consiste em tornar ambíguo tudo o que a narrativa romanesca toca.

Assim como uma mulher que se maquia antes de sair apressada para o primeiro encontro, o mundo, quando corre em nossa direção no momento em que nascemos, já está maquiado, mascarado, *pré-interpretado*. E os conformistas não serão os únicos a serem enganados; os seres rebeldes, ávidos de se opor a tudo e a todos, não se dão conta do quanto também estão sendo obedientes, não se revoltarão a não ser contra o que é interpretado (pré-interpretado) como digno de revolta (KUNDERA, 2006, p. 87).

O romance rompe com o discurso que pré-interpreta a realidade. O romancista não aceita o mundo como um dado, já que toda a sua construção é puro artifício que ensina o leitor a olhar mais cuidadosamente para o seu mundo e identificar nele o que é naturalizado

pelos modelos discursivos dominantes. Nesse sentido, Kundera defende que os verdadeiros romancistas são aqueles que rasgam a cortina da pré-interpretação do mundo, pois uma das forças motrizes da narrativa romanesca é descobrir as essências que articulam a prosa do mundo.

As lentes pelas quais o romancista faz sua observação lhe são dadas pela fada do cômico, que esteve com o romance quando ele ainda ficava no berço. Não nos esqueçamos da fórmula de Fielding, evocada por Kundera, para tratar do romance: relato prosai-cômi-épico. A fada do cômico é umas das três entidades míticas que batizou a nova província literária.

### 1.6.2 O *KITSCH* E SEUS EFEITOS DELETÉRIOS

Se o paradigma kunderiano utilizado para pensar o lugar do humor no romance é o da fada do cômico, devem-se utilizar as fúrias para traduzir como o romancista-ensaísta sente e percebe o lugar do *kitsch* dentro do gênero. Isso porque, enquanto o humor leva a uma espécie de riso que abraça as relatividades do mundo, o *kitsch*, por sua vez, é o véu de pré-interpretação lançado sobre o mundo.

Kundera observa que a história da palavra *kitsch* teve seu sentido um pouco deturpado na Europa. O termo origina-se na Europa Central, porém, chega à França apenas na segunda metade do século XX, em função da tradução dos ensaios de Herman Broch e de textos de Hannah Arendt, tendo um significado aproximativo de “arte de segunda classe”. Kundera argumenta que é uma redução imensa.

A compreensão do *kitsch* exige uma análise contextual mais profunda. No entanto, como este estudo não pretende examinar a tomada kunderiana sobre a história do romance, limitar-nos-emos a apontamentos que deem a real dimensão do conceito em exame.

Assim, é preciso considerar um contraste quando se fala em modernismo estético na Europa, haja vista que tanto na França quanto na Europa Central, a arte moderna representa uma tempestade contra a arte hegemônica do tempo passado. Contudo, na França, a arte moderna revolta-se contra o paradigma realista, sendo um desdobramento da revolução estética começada por mestres como Baudelaire e Rimbaud, ou seja, o modernismo francês elegeu a poesia lírica como expressão máxima de modernidade.

A história é outra na Europa Central. Lá, a tradição até o século XIX era marcada pelo êxtase romântico, pelo sentimentalismo musical, o que conduziu a arte moderna a uma estética mais analítica, lúcida e irônica — características que Kundera aponta para o romance.

Não se pode deixar em branco o fato de que Kundera registra três palavras-chave para pensar o romance modernista, são elas: análise, lucidez e ironia. Essas três características ancoram o romance em valores mais objetivos, o que sinaliza que, para o ensaísta, a grande inovação da prosa romanesca será no sentido do despojamento radical da pulsão subjetivista e da construção de realidades ficcionais mais imaginativas. De acordo com o tcheco, quatro autores expressam esse paradigma:

Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... [...] a obra desses autores exprimia uma orientação estética semelhante; eram todos poetas do romance: apaixonados pela forma e por sua novidade; preocupados com a intensidade de cada palavra, de cada frase; seduzidos pela imaginação, que tenta ultrapassar as fronteiras do “realismo”; mas ao mesmo tempo impermeáveis a qualquer sedução *lírica* – hostis à transformação do romance em confissão pessoal; alérgicos a toda ornamentação da prosa; inteiramente concentrados no mundo real. Todos eles conceberam o romance como uma grande *poesia antilírica* (KUNDERA, 2006, p. 51).

Conceber o romance como “grande poesia antilírica” é uma fórmula bastante eficaz que, a um só tempo, comunica duas atitudes aparentemente contraditórias: inicialmente, há a identificação do romance com a poesia — isso significa que a forma romanesca busca o Belo estético e uma arquitetura contundente para comunicar suas descobertas; por outro lado, essa poesia é rapidamente adjetivada de “antilírica”, o que indica uma recusa à percepção do mundo pelas lentes do subjetivismo, uma vez que o subjetivismo puramente lírico é, para Kundera, uma das raízes para se compreender o *kitsch*. O romance, como forma pertencente ao gênero épico, deve conservar bases objetivas para apreender o eu, em vez de colocar a subjetividade pulsante em uma bandeja e ofertá-la ao leitor.

Feita essa breve contextualização, já é possível perceber que o *kitsch*, sob a perspectiva de Kundera, irá desdobrar-se em qualidades negativas, que não trazem à tona as qualidades do mundo da prosa, dada a aproximação do estilo artístico com o romantismo. Assim, Kundera afina-se com Hermann Broch, para quem o *kitsch* era a regra das obras do século XIX, entre as quais se excluem grandes realizações românticas. Feita essa ressalva, a noção do estilo é descrita pelo autor de *A Cortina* nos seguintes termos:

Aqueles que conheceram a tirania secular do kitsch (a tirania dos tenores de ópera) sentem uma irritação toda especial contra o véu rosa jogado sobre o real, contra a exibição despudorada do coração que não para de se emocionar, contra “o pão sobre o qual se joga perfume” (Musil); há muito tempo o kitsch se tornara um conceito

bastante preciso na Europa Central, onde representa o *mal estético supremo*. (KUNDERA, 2006, p.52)

O *kitsch* é caracterizado em linhas gerais por: (i) um véu rosa jogado sobre o real: uma forma de encobrir a realidade com a retórica dos afetos, marcada por clichês desgastados; (ii) uma exibição despidorada do coração que não para de se emocionar: pulsão, paixões que não param de jorrar do peito. Sobre esse aspecto, é possível dizer que não deixa de ser uma forma de encobrir o real com um véu, pois a paixão ininterrupta não abre espaço para a razão; (iii) um perfume lançado sobre o pão: forma de maquiar o ordinário, tentando conferir traços complexos e pomposos para o que é simples e corriqueiro; (iv) o mal estético supremo: as manifestações do *kitsch* são muito escrachadas, o desgaste dos clichês ridicularizam as investidas retóricas de atribuir pompa à realidade não pomposa, a arte exige mais sutileza e elaboração e jamais será rendida a fórmulas toscas de expressão.

Essa profunda síntese revela como o *kitsch* está na contramão da concepção do romance kunderiano, pois esse discurso pomposo se vale da retórica para tornar inacessível a alma das coisas. O *kitsch* é indicativo de uma subjetividade mascarada, que não entrega ao mundo nada além da mentira romântica, e a teorização kunderiana do romance está em busca da verdade romanesca.

No entanto, deve-se reconhecer que o *kitsch* é parte do mundo. Não é raro nos depararmos com pessoas *kitsch*, com grandes retóricos que falam muito sem nada dizer, de sorte que, sim, essa categoria estética participará do romance kunderiano, porém, jamais como valor positivo, mas como uma possibilidade existencial que afasta o ser humano de uma vida autêntica, tendo em vista que a missão maior do *kitsch* é fazer de conta que não há beleza possível nas paixões modestas. Essa é sua mentira antiromanesca.

## **PRIMEIRO ARREMATE**

Este capítulo encaminha-se para o final, de modo que arriscar uma síntese do percurso traçado até aqui pode servir de bússola para os desdobramentos que as reflexões legadas terão nos capítulos seguintes. Com efeito, a primeira questão abordada foi: por que fazer uma teorização romanesca, quando o trabalho pretende debruçar-se na dimensão metalinguística da narrativa kunderiana?

A resposta mais imediata é no sentido de que Kundera não é um romancista desinteressado pelos rumos de sua arte. Ele não se vendeu à indústria cultural para repetir estruturas narrativas de sucesso, nem é um prosador que sucumbiu às duras críticas direcionadas ao romance no começo do século XX. Ele traz o fato de ser romancista como sua principal marca identitária, por isso não consegue conceber sua arte sob o prisma da negatividade, como alguns autores do *nouveau roman* faziam. Sendo assim, há junto de sua produção criativa, uma intensa produção ensaístico-reflexiva na qual o autor propõe uma visão bastante própria da arte que pratica. Contudo, por não ser engajado com a teoria literária, seus apontamentos são difusos, o que legitima o esforço deste estudo de tentar, a partir dos ensaios de Kundera, aclarar o sentido das principais linhas de força de sua concepção de romance.

A segunda questão posta, por conseguinte, foi: quais são e como se articulam tais linhas? Em uma avaliação global dos ensaios de Kundera, identificamos na noção de arquirromance, por ele criada, um termo significante que serviria como receptáculo das pedras de toque de sua visão para o romance, pois como a própria formação da palavra sugere: o arquirromance é o romance que supera o estatuto atual dessa forma literária. O arquirromance é, portanto, o conceito estratégico para entender como o romance sobreviverá à crise que o acomete.

Com efeito, tendo em vista o subtítulo do presente estudo, foi mister demonstrar como na forma de definir o romance, a personagem e o tema — as três categorias narrativas mais fundamentais para Kundera — o tcheco já deixa registra a importância de se pensar o sentido de algumas palavras-chave para melhor compreender a composição romanesca. A utilização, de maneira quase sistemática por parte do ensaísta, de expressões como “código existencial”, “palavras-chave”, “definições fugidias” para designar seu modo de pensar o romance nos convoca a usar a noção de processo metalinguístico para pensar as preocupações que alicerçam sua escrita ficcional. Uma vez evocada, modulamos o pensamento metalinguístico de modo a torná-lo eficiente para estabelecer uma relação entre código linguístico e código existencial, cada qual servindo como um *s-código*, enquanto o romance serve como um *código-stricto sensu* capaz de relacioná-los.

Ao tratarmos da paixão pela forma, esforçamo-nos para demonstrar como o romance kunderiano tenta se livrar de todo verbalismo que atrase a perseguição metalinguística das definições fugidias que informam o arcabouço formal do romance. Nesse sentido, destacamos

duas técnicas: a escrita do despojamento radical e a estratégia de Chopin, que são formas de libertar o romance das convenções que travavam a progressão narrativa. Como Chopin foi um célebre compositor, mobilizamos uma ponte para mostrar como a reflexão kunderiana do romance é fundada em modelos de composição musical, o que reitera a importância do tema, já que este é composto por algumas palavras abstratas e a música é a mais abstrata das artes. Em outras palavras, há na concepção de Kundera uma adequação de meios e fins, na medida em que ele elenca como finalidade a perseguição de temas abstratos, ao mesmo tempo que se vale da mais abstrata das artes como instrumento de composição. Dessa forma, seu romance pode ser pensado na chave da polifonia, da variação temática e do andamento musical.

No entanto, não perdemos de vista que o romance não é uma arte puramente temática como a música, nele há também um processo figurativo que concorre com o alicerce temático do romance. Por isso, em um terceiro momento foi preciso apreender o ambiente onde o processo metalinguístico irá se desenvolver: o mundo da prosa. Um primeiro encaminhamento foi demonstrar a prosa em sua feição existencial, em vez de discursiva. Com esse intuito, foi necessário mostrar como a atitude existencial de um prosador é diferente da de um lírico, enfatizando que o mundo da prosa kunderiana não é o mundo da verdade unilateral; ao contrário, a prosa impõe ao mundo uma polifonia, de sorte que não há mais verdade última a ser alcançada, mas sim pontos de vista que devem ser tratados com igual dignidade. A sabedoria do romance decorre desse reconhecimento de que não se inscreve um valor sem gerar mal-entendidos, então: (i) o romance se oferece como instrumento de compreensão, mais do que de julgamento; e (ii) o romance ensina a sabedoria da incerteza: a incapacidade de chegar a um consenso estável no mundo onde rege a relatividade.

Buscou-se demonstrar, também, que o mundo da prosa não se finda na realidade. Há muitas verdades para além da fronteira do verossímil — inclusive o perigo de a existência humana se afeitar mais ao absurdo que ao razoável — o que demanda do arquirromance uma outra disposição: mais do que se contentar a narrar uma história, é preciso que o arquirromance a pense, pois, ao fazê-lo, enriquece-se de novas possibilidades expressivas, com discursos vindos de outros contextos que não o narrativo, o que aprofunda as possibilidades e descobertas existenciais no romance.

Por fim, destacou-se que o arquirromance é capaz de desenvolver uma incrível potencialidade, uma vez que em seu berço há a fada do cômico, que o presenteia com o



humor. Maior dádiva não há, pois por meio dele o romancista consegue encarar o mundo da prosa com uma seriedade risonha, desvelando as ambiguidades e reconhecendo as ironias do mundo que ecoam no íntimo de cada pessoa, mostrando as ambivalências do ser humano. Como para toda fada há uma bruxa, concentramos no *kitsch* os valores contra os quais o romance kunderiano se rebela.

Tendo maior consciência dessas características do romance, pode-se propor uma metalinguagem sensível ao olhar desse crítico-criador e, portanto, adequada a mapear os procedimentos que, à primeira vista, não parecem metalinguísticos, mas que iluminados por essa concepção podem ser ressignificados e propostos como procedimentos de apreensão das definições fugidias que são trabalhadas por Kundera em seus romances. Esse será o foco do próximo capítulo deste estudo.

## CAPÍTULO 2 – METALINGUAGEM E PROCEDIMENTOS METALINGUÍSTICOS COMO EXPEDIENTES PARA A PERSEGUIÇÃO DE DEFINIÇÕES FUGIDAS

Como se demonstrou no capítulo precedente, Kundera afirma que a tessitura de um romance é uma maneira de perseguir algumas definições fugidias que o autor deseja apreender, o que, para ele, significa tomá-las nas mãos e ser capaz de nomeá-las. Neste estudo, defendemos que essa perseguição é mais bem compreendida a partir de processos metalinguísticos, uma vez que uma noção mais elástica de metalinguagem é capaz de unir — à maneira de Kundera — o código e a existência.

Neste capítulo, portanto, empreender-se-á um esforço no sentido de mapear os principais procedimentos metalinguísticos mobilizados por Kundera na análise ensaística de sua obra e da obra de outros autores, a fim de verificar se esses procedimentos também são mobilizados pelo escritor tcheco na construção de seus próprios romances.

Antes de examinar os ensaios kunderianos, será proposta uma explanação sobre a metalinguagem tomada, sobretudo, com base no *Tratado geral de semiótica*, de Umberto Eco, tendo por objetivo, em primeiro lugar, oferecer um quadro expandido no qual fenômenos metalinguísticos possam ser pensados para além das tradicionais sentenças equacionais. A compreensão da função metalinguística à luz da teoria dos códigos e da teoria da produção sógnica servirá, em um segundo momento, para explicar por que os procedimentos kunderianos os quais, intuitivamente, parecem não apresentar fundo metalinguístico, em verdade, o apresentam.

Fixadas essas premissas, a organização do capítulo será dividida em duas partes. A primeira apresentará o conceito de metalinguagem que fundamenta este estudo. A segunda terá dois movimentos: inicialmente trataremos o modo como Kundera comenta alguns de seus processos de análise em seus ensaios e, subsequentemente, mobilizaremos a teoria literária para explicá-lo na condição de procedimento metalinguístico, trazendo exemplos ilustrativos seja dos livros comentados por Kundera em seus ensaios, seja do próprio universo ficcional kunderiano. A intenção é evidenciar como a metalinguagem é, de fato, um dos grandes alicerces do universo romanesco de Kundera.

## 2.1 METALINGUAGEM: UM PERCURSO PELA TEORIA DO CÓDIGO

Metalinguagem não é um conceito de origem linguística. Antes, trata-se de uma importação da matemática ao campo dos estudos linguísticos, de sorte que conhecer suas matrizes conceituais auxilia na compreensão de sua adaptação e na identificação de seus desdobramentos no campo da linguagem.

Sendo assim, volta-se para a primeira metade do século XX, quando David Hilbert, matemático alemão, propôs a concepção de matemática como um sistema puramente sintático-dedutivo, ou seja, um conjunto arbitrário de símbolos, cujo desenvolvimento ocorre, exclusivamente, pela via dedutiva, a qual, por sua vez, obedece a princípios fundamentais e regras operacionais previamente fixadas, a fim de garantir que o resultado das operações realizadas seja correto independentemente de qualquer sistema extra-simbólico. O sistema matemático, portanto, tem, em si mesmo, as regras que garantem sua correção.

No entanto, como já se tinha comprovado com o teorema de Gödel, o qual — posto de modo bastante sintético — impede que um sistema axiomático fechado contenha em si a prova de sua não contradição, Hilbert e seus discípulos foram forçados a criar sistemas de verificação da legitimidade dos princípios fundamentais e regras operacionais que são aplicados a um sistema matemático (seja ele algébrico, geométrico, trigonométrico etc.). Esses sistemas foram qualificados como metamatemáticos.

Por via analógica, Rudolf Carnap, filósofo polonês representante do positivismo lógico, adaptou o conceito de sistemas metamatemáticos ao seu campo de estudo denominando-o metalinguagem. Nesse contexto, a metalinguagem configura-se como qualquer sistema linguístico que não denote um elemento extralinguístico. Com efeito, a denotação metalinguística abarca, semanticamente, símbolos e fatos de fala, palavras ou discursos.

Posta dessa forma, a conceituação de metalinguagem passa a exigir uma noção de linguagem-objeto, a qual é introduzida pelos lógicos poloneses e divulgada mais amplamente por Alfred Tarski, a partir de 1944, nos seguintes termos: metalinguagem é a língua com a qual se fala para definir a veracidade da linguagem-objeto, que, por seu turno, se caracteriza por ser a língua utilizada para tratar do assunto da discussão, ou seja, a língua de que se fala.

Essa sumária viagem conceitual deixa entrever uma complexidade bastante relevante, pois deixa pressuposta a ideia de que a linguagem constitui um sistema fechado como o matemático. No entanto, nada está mais distante da verdade. A rigor, mesmo Saussure, quando propõe a distinção entre *langue* e *parole*, fundando a linguística estrutural, é sensível ao fato de que cerrar a linguística ao estudo do sistema sincrônico fechado da língua é apenas uma tomada metodológica, pois a linguagem é permeável a fatores externos.

A metalinguagem chega ao campo literário com o marcante ensaio de Roman Jakobson, “Linguística e poética”, publicado pela primeira vez em 1960. Nele o linguista russo indaga-se a respeito da especificidade da linguagem literária, buscando seu traço essencial. Ele parte do princípio de que a literatura é um ato de comunicação verbal, por isso, descreve seu modelo comunicativo e, na sequência, atribui uma função da linguagem a cada constituinte:

O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (Ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e decodificador da mensagem); e finalmente um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação (JAKOBSON, 2007, p. 123).

Herdeiro da tradição do formalismo russo, Jakobson atribui à literatura a preocupação com a mensagem, conferindo a ela a especificidade de zelar pelo modo como é construída, sendo marcada pelos traços de autorreferencialidade e polissemia. A metalinguagem será a função da linguagem que focaliza o código, com o propósito de garantir que remetente e destinatário tenham a mesma compreensão semântica a seu respeito. É pertinente observar que, ao propor a metalinguagem em contexto comunicativo, o sistema que antes era fechado torna-se aberto às trocas intersubjetivas e influências externas.

Embora deixe sugerido, Jakobson não apresenta nenhuma definição do que entende por código nesse ensaio, mas acena para a correspondência entre o código e o que se concebe como língua sob perspectiva estrutural, ao sustentar que “todas essas sentenças equacionais fornecem informação apenas a respeito do código lexical do idioma; sua função é estritamente metalinguística” (JAKOBSON, 2007, p. 127). Percebe-se, portanto, que para o linguista romeno, há função metalinguística quando a mensagem focaliza o código, o que implica que existam signos falando sobre signos.

O laconismo de Jakobson sobre a definição de código impõe-nos buscar, nos desenvolvimentos da teoria semiótica, uma abordagem mais profunda desse conceito, com o objetivo de ampliar a concepção da função metalinguística e aplicá-la ao universo romanesco de Milan Kundera. Encontramos, no *Tratado geral de semiótica*, de Umberto Eco, o aprofundamento de que precisamos. No entanto, a fim de não nos embarçarmos em implicações teóricas que não condizem com as necessidades deste trabalho, abordaremos a obra do italiano extraíndo conceitos que serão, de fato, mobilizados em nosso estudo sem perder de vista sua clareza arquitetural e sem sacrificar o rigor analítico com que Eco edifica seu tratado.

De início, deve-se observar que o *Tratado* de Eco está organizado em dois grandes eixos: significação e comunicação — e o primeiro ocupa-se mais detidamente das condições necessárias para haver a função sígnica (correlação de uma expressão a um conteúdo, que corresponde, em essência, à TEORIA DOS CÓDIGOS), ao passo que o segundo ocupa-se da produção sígnica seja em sua dimensão individual (signo simbólico, por exemplo), seja em sua articulação em cadeia (texto estético como signo, *verbi gratia*).

A teoria dos códigos descreve as condições para haver a função sígnica. É importante notar nesse sentido que, de início, Eco reconhece que o termo “código” participa de fenômenos muito distintos, então sua teoria envolve uma distinção entre o que seria o código *strictu sensu* e o que são os s-códigos:

Os s-códigos são, na verdade, SISTEMAS ou ESTRUTURAS que podem muito bem subsistir independentemente do propósito significativo ou comunicativo que os associa entre si, e, como tais, podem ser estudados pela teoria da informação ou pelos vários tipos de teorias generativas. Eles são compostos por um conjunto finito de elementos estruturados oposicionalmente e governados por regras combinatórias mediante as quais podem dar origem a liames finitos ou infinitos (ECO, 2014, p. 30).

O italiano defende que os s-códigos não são códigos em sentido estrito, pois formam sistemas fechados em si mesmos, tais como os sistemas fonético, morfológico, sintático e semântico de uma língua, os quais podem ser estudados isoladamente, traçando as possíveis relações entre seus constituintes internos. Os s-códigos podem ser descritos nos termos das relações estruturais travadas por seus elementos constituintes e nelas se bastam, uma vez que eles produzem informação, mas não comunicação.

O código *stricto sensu* não se fecha; ao contrário, abre-se à interação e dela retira sua energia: “chamaremos de código em sentido próprio a regra que associa os elementos de um s-código aos elementos de outro s-código ou de mais s-códigos” (ECO, 2014, p. 30). A ideia

proposta para o conceito é, pois, a correlação entre sistemas semióticos. Dessa forma, há uma noção mais abrangente das possibilidades metalinguísticas, visto que essa conceituação explica, por exemplo, não só o conceito de signo saussuriano como um significante (s-código fonético) ligado a um significado (s-código semântico), mas também fenômenos sociais mais complexos como a evacuação de uma represa: um s-código informa que o nível de água está muito elevado, e o código o associa a outro s-código que informa a resposta comportamental necessária: que alguém puxe uma alavanca e dê vazão à água da represa.

O resultado dessa postura envolve reconhecer que o texto literário será representado por uma superelevação do código, pois será um sistema semiótico que tem como base a regra que associa, pelo menos, dois outros sistemas semióticos. Com efeito, a metalinguagem que toma a literatura por objeto tem caráter conotativo, visto que, segundo Eco, “se institui parasitariamente à base de um código precedente e não pode ser veiculada antes de o conteúdo primário ter sido denotado” (ECO, 2014, p. 46). O código precedente sobre o qual incide o processo metalinguístico é o texto literário, que antes de associar um plano de expressão (discurso narrativo como s-código) a um plano de conteúdo (representação ou mimese narrativa como s-código), atua de maneira incisiva sobre o código linguístico.

Além disso, deve-se ter em mente que, como a literatura constrói um mundo ficcional que guarda alguma relação semântica com o mundo não ficcional, o espaço com que seu código trabalha demanda um esforço hermenêutico ainda maior, pois, a cada gesto interpretativo, é preciso reconhecer que a mensagem não se refere apenas a códigos preexistentes, mas também a si próprio. Retoma-se, nessa esfera, a lição de Jakobson, segundo a qual o texto estético se caracteriza pela polissemia e autorreflexividade. Isso resulta no fato de que a mensagem literária veicula, além de seu código de base denotativo (discurso e mimese), uma vasta rede de conotações do código, a qual forma uma espécie de neblina extrasemiótica: a matéria do mundo não ficcional anterior à codificação literária, que Eco denomina “a matéria do *continuum*”.

Essa condição faz com que a metalinguagem, no campo literário, tenha que trabalhar com o que o italiano designa como hipercodificação: um processo por meio do qual, a partir de uma regra codificante anterior, se propõe uma regra aditiva a ser aplicada sobre a regra geral, uma vez que “com mais frequência as entidades hipercodificadas flutuam por assim dizer entre os códigos, no limiar entre convenção e inovação” (ECO, 2014, p. 122). Disso

resulta a ideia de que, naquilo que a literatura faz avançar/innovar o código linguístico, reside o interesse da metalinguagem que persegue definições fugidias.

Por outro lado, durante o processo de leitura, o intérprete ainda não tem claras as regras que compõem o mundo literário, visto que elas se revelam ao longo do ato de leitura, o que faz com que coexista junto da hipercodificação, seu oposto, a hipocodificação, que permite a depuração e revisão das definições fugidias da base do romance. Esse fenômeno é conceituado por Eco nos seguintes termos:

Desse modo, a HIPOCODIFICAÇÃO pode definir-se como a operação pela qual, na ausência de regras mais precisas, porções macroscópicas de certos textos são provisoriamente admitidas como unidades pertinentes a um código em formação, capazes de veicular porções vagas mas efetivas de conteúdo, ainda que as regras combinatórias que permitem a articulação de tais porções expressivas permaneçam ignoradas. (ECO, 2014, p. 123)

O processo metalinguístico conquista a possibilidade de ressignificação de suas unidades semânticas trabalhadas no universo ficcional, porque recebe o influxo da hipocodificação. Nesse percurso, a mensagem literária transita com total abertura interpretativa, já que as circunstâncias ainda não codificadas são alvo de uma operação metalinguística cuja finalidade, em última instância, é enriquecer o código. Por isso, pode-se defender o texto literário como um agente de produção sógnica:

Assim, o cruzamento das circunstâncias e das pressuposições entrelaça-se com cruzamento dos códigos e subcódigos, fazendo de cada mensagem ou texto uma FORMA VAZIA a que podem atribuir vários sentidos possíveis. A mesma multiplicidade dos códigos e a indefinida variedade de contextos das circunstâncias faz com que a mesma mensagem possa ser decodificada de diversos pontos de vista e com referência a diversos sistemas de convenções. A denotação de base pode ser entendida como o emitente queria que fosse entendida, mas as conotações mudam simplesmente porque o destinatário segue percursos de leitura diversos dos previstos pelo emitente (ambos os percursos sendo autorizados pela árvore componencial a que se referem) (ECO, 2014, p. 127).

Na ideia de que os cruzamentos de códigos e subcódigos levam a uma “forma vazia”, escuta-se ecoar a reflexão que Eco fizera anos antes em *Obra aberta*, na qual defendia que há uma abertura semiótica proposital na estética contemporânea a qual se projeta como um *surplus* para ambiguidade fundamental de todo texto estético. Esse “a mais” configura a abertura de segundo grau, defendida por Eco, que visa a promover a instabilidade semântica e colocar diante do receptor da mensagem a liberdade/dever de ancorar o sentido possível da obra. Possível, mas nunca determinante.

Na condição de produção sógnica, Eco considera que, antes de instaurar o processo de codificação que resultará no texto literário, há um trabalho com a seleção da matéria

anterior ao processo criativo, a qual não participa do processo semiótico diretamente, porém reverbera no resultado. Assim, “[...] a experiência estética, revelando que na matéria que põe em jogo existe um espaço em que individualizar subformas e subsistemas *sugere que os códigos de que parte poderiam ser submetidos a uma segmentação sucessiva*” (ECO, 2014, p.227). Isso serve como um alerta de que a imersão completa no plano de expressão estética deve suscitar uma segmentação, mas que caso se renda à tara analítica demasiada, essa segmentação pode seguir *ad infinitum*, atrasando — ou, nos casos mais graves -, impossibilitando o gesto interpretativo. As possibilidades expressivas do código literário são imensuráveis e cada autor, exercendo sua paixão pela forma, proporá um s-código que informa a relação entre a forma de sua obra e seu modo de recortar o *continuum*.

Isso significa que há uma sobrecarga informativa no plano de expressão, que corresponde igualmente a uma hipercodificação do plano do conteúdo estético. Há sempre uma pressuposição do incremento de informatividade da mensagem estética, de sorte que mesmo em uma estrutura redundante (o exemplo evocado é aquele de Gertrude Stein: uma rosa, é uma rosa, que é uma rosa), ela se torna semanticamente ambígua, visto que a cada repetição, uma hipótese conotativa é agregada, tornando a obra de arte sempre aberta, visto que, mesmo dizendo pouco, diz muito.

Dessa forma, o código estético trabalha a mensagem de modo a torná-la ambígua e refratária a ancoragens imediatas. Essa ambiguidade é fruto de uma ação volitiva que seleciona do *continuum* a matéria e a organiza segundo processos de textualidade, cujos artifícios, uma vez percebidos, aprofundam e ampliam as possibilidades de leitura da obra. Nessa esteira, reconhecida a polissemia de uma situação, ela desencadeia um efeito dominó, ressignificando não só a si mesma, mas também as demais passagens da obra com as quais tem relação.

Por esse motivo, Eco defende que o texto estético — literário, no nosso caso — é um hipersistema de codificação. “Naturalmente, isto lhes permite em grau máximo a característica da autorreflexividade, já que *essa reordenação estrutural constitui um e talvez o mais importante dos conteúdos que o texto veicula*” (ECO, 2014, p. 230):

Nesse processo o texto estético, mais que suscitar apenas ‘intuições’, proporciona um INCREMENTO DE CONHECIMENTO CONCEPTUAL. Ao obrigar a reconsiderar os códigos e suas possibilidades, ele [o texto estético] impõe uma reconsideração da linguagem inteira em que se baseia. Mantém a semiose ‘em alheamento’. Assim fazendo, desafia a reorganização do conteúdo existente e, portanto, contribui para mudar o modo pelo qual uma cultura ‘vê’ o mundo. (ECO, 2014, p. 232)



Ante essa breve exposição, é importante que algumas noções restem claras como norte para o presente estudo: (1) a noção de metalinguagem funda-se no conceito de código, entendido como regra de associação entre diferentes sistemas semióticos; (2) o texto literário, participa da noção de código, na medida em que exerce a função sígnica ao articular um plano de expressão (discurso literário) a um plano de conteúdo (representação literária). No entanto, (3) como o texto literário também se qualifica pela autorreferencialidade e pela polissemia — marca de todo texto estético —, ele próprio se torna um s-código que participa da produção sígnica, qualificando-se como “super código”, de modo que a metalinguagem literária ora pleiteada é capaz de somar à denotação do código matriz, conotações que enriqueçam os subcódigos mobilizados em cada s-código de base. Isso implica a relevância de reconhecer que (4) processos de hipercodificação e hipocodificação são propostos como motores fundamentais para o processo metalinguístico, uma vez que deixam em aberto o sentido das definições fugidias perseguidas pela criação literária, permitindo que o texto narrativo reverbere no mundo não ficcional, manifestando fenômenos existenciais, codificados em linguagem.

Esse modo de pensar a metalinguagem faz com que (5) a metalinguagem extrapole as meras sentenças equacionais e, enquanto mecanismo para explicar a relação entre diferentes sistemas semióticos, torne patente que os procedimentos de codificação literária têm em vista a instabilização semântica dos termos com que se fala da realidade, a fim de propor uma nova codificação do mundo, mais rica em sentido e preche em possibilidades de significação, as quais, em última instância, são maneiras de conferir sentido à vida.

## **2.2 MAPEAMENTOS METALINGUÍSTICOS: ENSAIOS E ROMANCES DE KUNDERA**

Propõe-se, a partir deste momento, um retorno aos ensaios de Kundera buscando seu modo de ler a arte de outros artistas, em um esforço de identificar procedimentos que, uma vez descritos à luz da teoria exposta anteriormente, possam qualificar-se como metalinguísticos. Em ato contínuo, intentar-se-á selecionar exemplos do universo ficcional de Kundera, a fim de demonstrar como ele converte seu modo de ler em prática criativa.

Alerta-se de antemão a possibilidade de alguma reiteração de ideias já expostas, visto que alguns elementos da teorização kunderiana são diretamente convertidos em procedimentos de leitura e escrita. No entanto, defende-se que isso confere ainda mais coesão

à concepção que o tcheco faz do romance, pois os procedimentos, uma vez explicados à luz da metalinguagem, serão também vinculados a um aspecto da concepção romanesca que Kundera pretende concretizar na condição de romancista.

## A) DIGRESSÃO

A digressão como procedimento é caracterizada pelo abandono da diegese narrativa em prol de um discurso meditativo sobre um aspecto temático do romance, de implicação existencial ou filosófica. Esse procedimento pode ser qualificado como metalinguístico, na medida em que estabelece a regra que reúne, pelo menos, dois s-códigos, a saber: o da figurativização narrativa e o da dimensão temática. Sendo assim, as passagens digressivas de um romance, para terem legitimidade de participar do mundo da prosa, deverão ter ancoragem em um constructo figurativo.

É pertinente lembrar que a digressão, segundo Kundera, pertence a um nível superior em relação à diegese narrativa, visto que atende a um princípio de composição mais musical que épico, como se percebe nesta afirmação de *A arte do romance*:

Sempre os construí [os romances] em dois níveis: no primeiro nível, componho a história romanesca; acima, desenvolvo temas. Os temas são trabalhados sem interrupção *na* e *pela* história romanesca. [...] um tema pode ser desenvolvido sozinho, fora da história. Essa maneira de abordar o tema eu chamo de *digressão* (KUNDERA, 2016, p. 89).

Os temas do romance são o polo de interesse do autor, pois eles encerram as definições fugidias que a metalinguagem romanesca pretende perseguir. Dessa forma, a digressão permite que o narrador do romance escape de seu dever de narrar para trazer elementos que contribuam para comunicar de modo mais completo a situação existencial em que se encontra uma personagem ou um acontecimento.

A digressão acontece no discurso narrativo em prol da diegese romanesca. Nesse sentido, ela é um constitutivo essencial para concretizar um traço de relevo da teoria kunderiana, a saber: o romance que pensa. Isso, por si só, é lógico e evidente, porque o romance que não só narra, pode abandonar a narração para adentrar os domínios da reflexão. É uma forma de libertar a prosa do que Kundera denomina de o “despotismo da *story*” e reforçar a construção temática sobre a qual se alicerça a representação narrativa.

Dado o caráter genérico usado para descrever a digressão na condição de procedimento, é possível encontrar várias manifestações dela no universo romanesco kunderiano. No entanto, a fim de delinear melhor o escopo desse procedimento, deve-se reconhecer que é muito comum Kundera abandonar a narração para trazer discursos provenientes do campo filosófico.

O tcheco o reconhece em *A arte do romance*, quando afirma que há, em *A insustentável leveza do ser*, uma meditação filosófica sobre o eterno retorno de Nietzsche desenvolvida de modo abstrato, sem personagens e sem situações concretas, porém a reflexão nietzscheana ancora-se na situação fundamental de Tomas.

A via digressiva trabalha a metalinguagem e realiza a segunda exigência kunderiana para que o romance contemporâneo mantenha sua atualidade: o contraponto romanesco, veiculando outros tipos de discurso no bojo do discurso romanesco, o que evidencia a heterogeneidade de material com o qual pode trabalhar o romancista, já que sua arte tem forma aberta e experimental. O discurso digressivo comunica uma questão existencial de uma personagem. Em *A insustentável leveza do ser*, a filosofia nietzscheana propõe a Tomas a seguinte questão: como suportar “a leveza da existência no mundo em que não há o eterno retorno” (KUNDERA, 2016, p. 37)?

É notável que quanto mais Kundera amadureceu seu estilo, ou melhor, quanto mais depurou a tradução intersemiótica do princípio musical como chave de composição para a escritura romanesca, mais espaço o procedimento digressivo passou a marcar em sua ficção. Dessa forma, observa-se que, em *A lentidão*, primeiro romance do ciclo francês, construído em quatro linhas diégéticas, o narrador, antes de introduzir os protagonistas, já se engaja em um procedimento discursivo sobre a teoria hedonista:

*Dans le langage de tous les jours, la notion d'hédonisme désigne un penchant amoral pour la vie jouisseuse, sinon vicieuse. C'est inexact, bien sûr: Épicure, le plus grand théoricien du plaisir, a compris la vie bienheureuse d'une façon extrêmement sceptique: éprouve du plaisir celui qui ne souffre pas. C'est donc la souffrance qui est la notion fondamentale de l'hédonisme ; on est heureux dans la mesure où on sait écarter la souffrance ; et comme les plaisirs apportent souvent plus de malheur que de bonheur, Épicure ne recommande que des plaisirs prudents et modestes. La sagesse épicurienne a un arrière-fond mélancolique: jeté dans la misère du monde, l'homme constate que la seule valeur évidente et sûre est le plaisir, si, menu soit-il, qu'il peut lui-même ressentir: une gorgée d'eau fraîche, un regard vers le ciel (vers les fenêtres du Bon Dieu), une caresse (KUNDERA, 2016, p. 290).<sup>17</sup>*

<sup>17</sup> Na linguagem corrente, a noção de hedonismo designa uma inclinação amoral para uma vida voltada para o prazer, até mesmo para o vício. Certamente a noção é inexata: Epicuro, o primeiro grande teórico do prazer,

Essa digressão, que parece uma lição de filosofia, em verdade, nesse ponto da narrativa, encontra dois pontos de ancoragem: o primeiro é em outra digressão na qual o narrador contrapõe o prazer da lentidão ao êxtase da velocidade, fixando o tema da obra como um todo, e ambos se relacionam com a noção de hedonismo, visto que encerram lições de prazer.

O segundo ponto é a personagem Vincent, que nutre uma admiração muito grande por Pontevin, descrito como um dos raros e verdadeiros hedonistas: “*Car Pontevin est un des grands disciples d’Épicure: il invente et développe ses idées seulement parce que cela lui fait plaisir*”<sup>18</sup> (KUNDERA, 2016, p. 298). Sendo assim, a digressão sobre hedonismo comunica uma questão fundamental, cuja resposta será a trajetória de Vincent: é possível ser um hedonista em um mundo que busca o êxtase da velocidade?

A digressão aparece como um procedimento metalinguístico que tem a intenção de revelar a regra que associa o aporte temático de uma obra ao seu processo figurativo, tornando mais densos os temas e motivos, bem como trazendo camadas discursivas de origens diversas para entender a situação existencial das personagens. Nesse movimento, há um processo de hipercodificação, pois o trabalho com textos filosóficos serviria para iluminar apenas a situação específica daquela personagem.

Entretanto, como a mimese literária pressupõe algum poder de relação com o mundo do leitor, a regra hipercodificada proporciona uma recodificação da percepção da realidade, visto que a digressão romanesca nos fez perceber aquela ideia não como pura abstração, mas como fator que plasma uma *possibilidade existencial*.

Por isso, pode-se alocar a digressão em um lugar privilegiado entre os procedimentos que serão listados, afinal, já se demonstrou que romance kunderiano se constrói a partir da unidade temática trabalhada como processo semiótico de perseguição a algumas definições fugidias. Nesse contexto, o expediente digressivo marca que, na perseguição metalinguística, o romancista pode dispor da maior heterogeneidade discursiva,

---

entendeu a vida feliz de um modo extremamente céptico: 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 mais infelicidade que felicidade, Epicuro não recomenda senão os prazeres modestos e prudentes. 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).

<sup>18</sup> Pois Pontevin é um dos grandes discípulos de Epicuro; inventa e desenvolve suas ideias apenas porque isso lhe dá prazer (KUNDERA, 2011, p. 20).

porém, como o mundo da prosa não é um vale tudo, os discursos devem servir de intérpretes para a situação existencial de uma personagem.

## **B) DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA**

As definições fugidias, cuja perseguição forma e informa o arcabouço temático do romance, serão manifestadas no mundo da prosa, onde as personagens encarnam motivos e vivenciam situações a partir das quais o narrador deverá tentar traduzir a essência daquela personagem ou situação por intermédio da linguagem verbal, estabelecendo uma valência possível, razoável e relativa para sua definição fugidia.

A descrição fenomenológica configura-se como procedimento metalinguístico que atua em dois níveis: no interior de uma obra, quando focaliza uma vivência de uma personagem e atribui uma “tarja” verbal para o que foi vivenciado — geralmente o nome atribuído faz referência aos motivos ou ao tema-mor do romance —; mas também atua no nível do conjunto da obra, no sentido de que após uma leitura da *opus*, às vezes, é possível encontrar um núcleo que adjective a descoberta feita pelas obras de um autor (Kundera comenta a essência “kafkiana”, como a maior da descoberta de Franz Kafka).

Além disso, a descrição fenomenológica justifica-se como procedimento metalinguístico na medida em que se mostra como regra do seguinte processo de codificação: há de um lado o *s-código literário*, no qual personagens vivenciam situações concretas que marcam suas vidas de papel; do outro lado há o *s-código linguístico*, que atribui tarjas às experiências vivenciadas. Quando há a associação entre uma vivência de personagem, que a marca profundamente, diríamos uma vivência de função cardinal, sua complexidade não favorece sua associação a uma expressão lexical, sendo a descrição fenomenológica a regra que permite essa associação.

Vimos como a vivência de Tereza, em *A insustentável leveza do ser*, se associa ao sentido da palavra “vertigem” e, na ocasião, percebemos como a carga semântica da palavra “vertigem” extrapolou codificação dicionarizada do termo. Portanto, em primeira instância, a descrição fenomenológica encerra uma regra de hipercodificação, porque se restringe à vivência de uma personagem. Contudo, o próprio Kundera reconhece que a descrição fenomenológica, específica para entender o código existencial de Tereza, também veicula uma possibilidade existencial de ser vivenciada por qualquer pessoa. Nessa instância, a regra

hipercodificada torna-se um *conotatum* genérico, amplificando o universo conotado da codificação da linguagem verbal.

É pertinente notar que, no exemplo dado, a vertigem como uma palavra que caracteriza o código existencial de Tereza, além de extraída da vivência concreta dessa personagem no mundo da prosa, possui uma conexão quase que direta com o tema maior de *A insustentável leveza do ser*, pois a vertigem, essa fraqueza súbita que antecede o desmaio, ilustra a insustentabilidade do ser de Tereza.

Essa abordagem evidencia como o processo de codificação da descrição fenomenológica possui um segundo desdobramento, no qual ele serve como a regra que associa o mundo literário ao mundo extraliterário. Por exemplo, quando o leitor percebe o fenômeno vivido por uma personagem e, na sequência, o vê vinculado a um item lexical, ele pode ressignificar seu próprio vocabulário, enriquecendo a forma como passará a codificar a realidade extraliterária a partir do redimensionamento semântico produzido no e pelo universo literário.

Optou-se por designar esse procedimento de descrição fenomenológica, por encontrarmos amparo nas ideias que Kundera traz em *A arte do romance*:

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. Que soberbas descrições “fenomenológicas” em Proust que não conheceu nenhum fenomenólogo! (KUNDERA, 2016, p. 40).

Descrições fenomenológicas, “adentrar a alma das coisas”, são expressões que evidenciam a missão da teorização romanesca, segundo a qual o romance deve servir para investigar situações existenciais e enunciar o que só o romance é capaz de dizer, além de, evidentemente, servir para perseguir as definições fugidias que motivaram a escrita do romance.

Nesse sentido, mesmo ao retratar um fenômeno corriqueiro, já conhecido e vivenciado pelas pessoas, a associação dele ao código verbal é que vai proporcionar seu enriquecimento, transformando um gesto banal — prosaico, por assim dizer — em um ponto de inflexão, que modifica a percepção que se passará a ter dele ou que traz novas possibilidades de expressão para a linguagem o decodificar no mundo.

Kundera-crítico veicula vários exemplos de descrições fenomenológicas, mostrando que se trata de uma forma de leitura. Examinemos a descrição fenomenológica do ensaio “Em

algum lugar do passado”, de *A arte do romance*. O ensaio parte de uma anedota que o ensaísta afirma ser verdadeira e a associa a um adjetivo:

A história que acabo de contar é uma das que podemos chamar sem hesitação *kafkiana*. Esse termo, tirado de uma obra de arte, determinado apenas pelas imagens de um romancista, aparece como o único denominador comum de situações (tanto literárias quanto reais) que nenhuma outra palavra permite apreender e para as quais nem a politicologia, nem a sociologia, nem a psicologia nos fornecem a chave. Mas o que é afinal *kafkiano*? (KUNDERA, 2016, p. 104-105).

A primeira constatação que cabe fazer assinala o fato de que o termo “kafkiano” não se aplica somente à obra de Kafka, não está hermeticamente fechado no mundo da literatura; antes, ele foi encontrado em um poço literário e, uma vez descoberto, se colocou em diálogo com o mundo. Tornando patente que há uma metalinguagem entre os mundos não ficcional e ficcional, Kafka, grande romancista que foi, disse algo que só por meio de seus romances poderia ser dito, isto é, descobriu uma condição existencial nova.

A segunda observação a ser feita enfatiza que o romance descobre aspectos existenciais que nenhuma outra via é capaz de apreender com a mesma complexidade, uma vez que as ciências trabalham com afirmações apodíticas, ao passo que a arte enfatiza, como já se salientou, as possibilidades e as ambiguidades valorativas. Isso porque existe no romance uma vocação para focalizar o fenômeno humano na sua amplitude e nos seus paradoxos: “[...] no mundo moderno, abandonado pela filosofia, fracionado por centenas de especializações científicas, o romance nos resta como o último observatório do qual se pode abraçar a vida humana como um todo” (KUNDERA, 2006, p. 80).

Por fim, é mister se observar que a questão posta em torno do termo kafkiano é de natureza, patentemente, metalinguística: qual o significado que pode ser atribuído a esse significante. Contudo, Kundera não se contenta em dar uma definição em linha reta; antes, adota a estratégia das descrições fenomenológicas identificando quatro traços fundamentais, capazes de expressar o que é o kafkiano, quais sejam: (a) experiência do poder como labirinto; (b) a vida humana definida pelo jogo sutil de mal-entendidos; (c) a inversão causal pela qual o castigo procura a falta; (d) o riso diante da existência horrível do cômico.

Ao longo dos demais capítulos do ensaio, Kundera demonstra as manifestações ficcionais e fenomênicas dos seus quatro axiomas de kafkiano. No último capítulo, ele retoma a epígrafe do ensaio, uma quadra de Jan Skacel, cujos versos são: “Os poetas não inventam poemas / O poema está em algum lugar do passado / Há muito, muito tempo ele está lá / O poeta apenas o descobre” (KUNDERA, 2016, p. 118), para tratar da descoberta do kafkiano.

Em primeiro lugar, reconhece-se nos versos que (1) o poema existe no mundo, ele está lá; (2) os poetas não criam, eles formalizam uma descoberta; (3) a natureza dessa descoberta tem um caráter humano, pois desvenda uma possibilidade de existência esquecida há muito tempo no passado. Nesse sentido:

Kafka não profetizou. Ele apenas viu aquilo que estava “em algum lugar do passado”. Ele não sabia que sua visão era também previsão. Ele não tinha a intenção de desmascarar um sistema social. Ele pôs em evidência os mecanismos que conhecia pela prática íntima e microssocial do homem, não duvidando que a evolução posterior da História os poria em movimento em seu grande palco (KUNDERA, 2016, p. 119).

De acordo com Kundera, o não engajamento da arte de Kafka é o que possibilitou-lhe escrever narrativas tão profundas e reveladoras do que, posteriormente, se tornou o mundo. A lição metalinguística implícita é no sentido de que o mergulho no processo de codificação literária implica uma semiose profunda no que é o humano. A codificação literária constrói um microcosmo fenomênico que permite focalizar mais detidamente aspectos constitutivos do macrocosmo extraliterário, os quais são menos perceptíveis no barulho do mundo real.

Por isso, o romancista deve ser profundamente engajado com seu universo literário, pois, voltando-se para “os mecanismos que conhecia pela prática íntima e microssocial do homem”, ele encontra a essência humana que não é nova, mas que estava encoberta sob os véus opacos da história.

A descrição fenomenológica do termo kafkiano, naturalmente, é resultado de uma familiaridade profunda de Kundera com relação à obra de Kafka, de modo que é oportuno registrar que o procedimento das descrições fenomênicas pode ser mais modesto, mas igualmente potente. Tome-se como exemplo a análise que Kundera faz do romance *O bom soldado Schweik*, de Jaroslav Hasek, a fim de notar como um fenômeno romanesco reconfigura a definição comumente aceita de “desertor”:

Schweik é um desertor. Não no sentido jurídico do termo (aquele que deixa ilegalmente o Exército), mas no sentido de sua total indiferença em relação ao grande conflito coletivo. De todos os pontos de vista, político, jurídico, moral, o desertor parece desagradável, condenável, parente dos covardes e dos traidores. O olhar do romancista enxerga de outro modo: o desertor é aquele que se recusa a dar um sentido às lutas de seus contemporâneos. Que se recusa a ver uma grandeza trágica nos massacres. A quem repugna participar como um farsante na comédia da história. Sua visão das coisas é muitas vezes lúcida, muito lúcida, mas torna sua posição difícil de sustentar; ela o torna não solidário com os seus; ela o afasta da humanidade (KUNDERA, 2006, p. 105).



Encontrar em um item lexical tão técnico a dimensão que o vincula a uma postura existencial ilustra o modelo como Kundera persegue suas definições fugidias. Pouco lhe importa o sentido denotado pela palavra, pois seu foco é a conotação que vincula a palavra ao mundo-da-vida. No exemplo supra, a palavra “desertor” é capaz de comunicar um modo de construção subjetiva que interage não só com combatentes militares, mas com qualquer pessoa que se veja servindo a uma causa coletiva, cuja fundamentação não ecoe em sua verdade íntima.

A palavra “desertor”, na acepção kunderiana, encerra a sabedoria daquele que sabe selecionar, com lucidez, as causas pelas quais vale a pena lutar. O processo de enriquecimento semântico torna-se possível após a análise da obra literária, que coloca em foco o fenômeno humano da deserção. Representação literária, revisão lexical, conotação mais abrangente, ressignificação do código: esse é o fio condutor das descrições fenomenológicas.

Há no romance *A identidade*, de Kundera, a narração de um sonho de Jean-Marc, que ilustra a descrição do fenômeno indicado pelo título do romance:

*Jean-Marc a fait un rêve: il a peur pour Chantal, il la cherche, il court par les rues et, enfin, il la voit, de dos, qui marche, qui s'éloigne. Il court après elle et crie son nom. Il n'est plus qu'à quelques pas, elle tourne la tête, et Jean-Marc, médusé, a devant lui un autre visage, un visage étranger et désagréable. Pourtant, ce n'est pas quelqu'un d'autre, c'est Chantal, sa Chantal, il n'a aucune doute, mais sa Chantal avec le visage inconnu, et cela est atroce, cela est insoutenablement atroce. Il l'étreint, la serre contre son corps et lui répète en sanglotant: Chantal, ma petite Chantal! comme s'il voulait, en répétant ses mots, insuffler à ce visage transformé son vieil aspect perdu, son identité perdue (KUNDERA, 2016, p. 386-387).<sup>19</sup>*

Esse pequeno trecho é bastante significativo, pois aborda um tema de fundamental importância para Kundera, que, como vimos, defende que todo romance escrito tenta responder ao enigma do eu. A resposta mais óbvia e, ao mesmo tempo, mais confusa é esta: um eu e sua identidade, mas o que configura a identidade de uma pessoa? Seu nome? Seu rosto? A regra que permite relacionar um nome a um rosto?

François Ricard elege a identidade como um dos grandes afluentes temáticos do universo romanesco de Kundera, mostrando como desde *Risíveis amores*, o tcheco encontra-se às voltas com essa identidade cambiante:

---

<sup>19</sup> Jean-Marc teve um sonho: teme que tenha acontecido alguma coisa com Chantal, procura por ela, corre pelas ruas e, finalmente, a vê, de costas, andando, se afastando. Corre atrás dela e grita seu nome. Está a alguns passos dela, ela vira a cabeça e Jean-Marc, estupefato, tem diante de si um outro rosto, um rosto estranho e desagradável. No entanto, não é outra pessoa, é Chantal, a sua Chantal, sem dúvida nenhuma, mas a sua Chantal com o rosto de uma desconhecida. Ele a abraça, aperta-a contra o corpo e repete soluçando: Chantal, minha Chantal, minha Chantal! como se quisesse, ao repetir essas palavras, devolver a esse rosto transformado o velho aspecto perdido, a identidade perdida (KUNDERA, 2009, p. 28).

*La révélation – ou plutôt le malaise – peut souvenir à tout instant, et transformer « un être ferme, aux contours bien dessinés », comme l'est d'abord aux yeux du héros d' « Edouard et Dieu » sa petite amie Alice, en une sorte de pantin désarticulé, pur « assemblage inorganique, arbitraire et labile » d'une âme et d'un corps disjoints, étrangers l'un à l'autre et capables, chacun de leur côté, de toutes les métamorphoses. Comme à Jean-Marc devant Chantal, c'est ce qui arrive aussi au jeune homme du « Jeu de l'auto-stop », lorsque sa fiancée lui apparaît soudain « désespérément autre, désespérément étrangère, désespérément polymorphe » (RICARD, 2003, p. 66).<sup>20</sup>*

É exatamente esse estranhamento do outro que faz com que se perceba a dificuldade que é definir o que é um eu. A dança da identidade que se constrói na alteridade somada à impossibilidade de um conhecer com segurança a identidade do outro, leva à constatação cruel de que, se um sujeito não pode ter segurança quanto a quem é a pessoa que mais ama no mundo, como se pode ter certeza de quem é?

A fragilidade da noção de identidade a torna uma definição fugidia que Kundera irá perseguir ao longo de sua produção romanesca. No trecho de *A identidade* veiculado acima, vemos como ele cria uma vivência para Jean-Marc (ego experimental), que encena o desespero do não saber que é o outro, e, vivendo com ele, por vezes não reconhecer a si mesmo.

Cuida-se, portanto, da descrição fenomenológica de uma situação que problematiza uma noção codificada e, acriticamente aceita, de identidade. Revelando sua instabilidade semântica, o processo metalinguístico em questão faz a comunicação literária ser eficiente, visto que mostra como o código verbal não deve ser acriticamente aceito, mobilizando-o na construção ficcional. Trata-se de uma metalinguagem que faz um desvio do código usando a linguagem, com o objetivo de mostrar o quanto o código pode veicular mal-entendidos. A metalinguagem kunderiana mostra como a transparência linguística simplifica fenômenos complexos, e como de vivências ordinárias se extraem implicações existenciais profundas.

---

<sup>20</sup> A revelação – ou melhor, o desconforto – pode acontecer a qualquer momento, e transformar “um ser distinto, com contornos bem definidos”, como é inicialmente aos olhos do herói de “Eduardo e Deus” sua namorada Alice, em uma espécie de fantoche desarticulado, um puro “conjunto inorgânico, arbitrário e instável” de uma alma e um corpo desconexos, estranhos um ao outro e capazes, cada um por si, de todas as metamorfoses. Como Jean-Marc diante de Chantal, isso também acontece com o jovem de “O jogo da carona”, quando sua noiva de repente lhe aparece “desesperadamente *diferente*, desesperadamente *estranha*, desesperadamente *polimorfa*”.

### C) INTERTEXTUALIDADE

Justificar a intertextualidade como um procedimento metalinguístico é quase um truísmo tendo em vista a teoria do código apresentada na primeira seção deste capítulo. Entretanto, sua explicação pode trazer à tona os processos que serão envolvidos em nossa análise posterior.

De início, cabe ressaltar que o texto literário encerra um processo semiótico, cujo resultado é um hipersistema de produção sígnica, logo, regido por um código. A intertextualidade, tomada como procedimento, apropria-se do texto literário como se ele fosse um *s-código*, ou seja, um jogo estrutural passível de descrição em termos de posições e oposições e o coloca em relação a outro texto estético tomado na mesma condição de *s-código*. Ela é o procedimento que permite a associação de um hipotexto a um hipertexto e, por o ser, configura-se como um código. Focalizar a intertextualidade é focalizar a regra que permite a um texto ser apropriado por outro. Logo, é um procedimento metalinguístico por excelência.

Nesse sentido, Kundera pratica a intertextualidade de maneira sistemática em seus ensaios, visto que ele está sempre promovendo análise, leituras e interpretações de textos no interior de sua enunciação ensaística. Com efeito, fazer um levantamento e analisar cada relação intertextual em seus ensaios resultaria em um esforço hercúleo que extrapolaria as intenções deste estudo, porque aqui defende-se a metalinguagem no universo criativo, portanto, busca a intertextualidade nos romances do autor, não em seus ensaios.

Fixadas essas premissas, não podemos deixar de remeter às considerações tecidas a esse respeito por Martin Rizek, no estudo *Comment devient-on Kundera?*, e ensaiar uma síntese das ideias desse estudioso sobre a intertextualidade na obra do escritor tcheco. A premissa de Rizek é de que o intertexto se manifesta nos romances de Kundera ora como anti-intertexto, ora como intertextos modelares dos quais o romancista tira grande proveito.

O anti-intertexto, como o próprio nome sugere, são os contra-modelos literários em relação aos quais a ficção kunderiana reage. De modo geral, Rizek vislumbra dois paradigmas: o da poesia lírica e o de Dostoievski; ambos podem ser relacionados a aspectos malditos pela concepção romanesca de Kundera.

O anti-intertexto poético, decorre, em grande medida, daquela ideia de que o romancista se faz a partir das ruínas de seu mundo lírico, pois o poeta lírico, imerso na própria

subjetividade, “é incapaz de ver, de compreender, de julgar com lucidez o mundo em torno de si” (KUNDERA, 2006, p. 84). Nessa esteira, Rizek identifica, em Jaromil, protagonista de *A vida está em outro lugar*, o caso exemplar, no qual Kundera destila toda a sua recusa contra a posição existencial lírica.

*L'intertextualité que Kundera pratique dans son roman est particulière dans la mesure où elle ne se limite pas aux textes littéraires – ayant recours également aux journaux intimes, à la correspondance. Ces documents sont utilisés – et c'est l'autre singularité du procédé (et du procès) – pour démontrer les contradictions entre l'homme et l'œuvre. Les actes des poètes et en particulier leur révolte superbe nous sont présentés comme des réactions puériles de dépit face à un amour maternel envahissant (RIZEK, 2001, p. 424).<sup>21</sup>*

A constatação de Rizek nos leva a identificar uma contradição, pois, se é verdade que Kundera se vale dos diários e das correspondências de grandes poetas para construir seu protagonista lírico, ele próprio contradiz aquilo que condena em *A cortina* como a “memória de arquivo”, a qual se caracteriza por trazer para análise literária tudo o que um autor tenha escrito.

De acordo com Kundera, a memória de arquivo se contrapõe àquela do essencial, capaz de identificar as descobertas formais e pontuar onde está o valor literário de uma determinada obra. Ele rechaça o ideal do arquivo, pois a igualdade se faz imperar entre todos os escritos de um autor: seu diário pessoal vale tanto quanto sua obra literária, o que, para o tcheco, é um sacrilégio.

Isso não significa que os escritos não ficcionais de um artista não sejam interessantes, eles possuem grande relevância para se entender o ponto de vista e o pensamento do autor, porém não podem alcançar o mesmo estatuto que sua arte. Nesse sentido, vejamos a declaração de Kundera:

Também eu releio muitas vezes a correspondência de Flaubert, ávido de saber o que ele pensava de sua arte e da arte dos outros. O que não impede que a correspondência, por mais fascinante que possa ser, não seja nem obra-prima, nem arte. Pois 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).

Toleraremos essa pequena contradição, porque a recusa em adotar o discurso dos grandes líricos como referência para o romance se ancora em um aspecto mais profundo da

---

<sup>21</sup> A intertextualidade que Kundera pratica no seu romance é peculiar na medida em que não se limita aos textos literários — recorrendo também a diários e correspondências. Esses documentos são utilizados — e esta é a outra peculiaridade do processo (e do processo) — para demonstrar as contradições entre homem e a obra. Os atos dos poetas e, em particular, sua grande revolta são apresentados a nós como reações pueris de rancor diante de um amor materno avassalador.

teoria kunderiana do romance, que guarda relação com o motivo de, segundo Rizek, Kundera construir uma anti-intertextualidade com Dostoiévski, a saber: o *kitsch*.

Rizek sustenta que o motivo de Kundera não eleger Dostoiévski como um autor inspirador para mobilizar como referência para construção de seus romances é o excesso de sentimentalismo das reações das personagens do russo. Isso é bem verdade, embora, nos ensaios de *A cortina*, Kundera pontue que Dostoiévski foi capaz de captar e registrar a beleza de uma súbita densidade de vida, ao concentrar e aproximar acontecimentos importantes um do outro, chegando a quase desafiar o imperativo da verossimilhança:

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 quase impossível, é antes de tudo fascinante! [...] Torna-se inesquecível! As cenas em Balzac ou Dostoiévski (o último grande balzaquiano da forma romanesca) refletem uma beleza toda especial, beleza muito rara, claro, mais ainda assim real, e que cada um de nós conheceu ou pressentiu na própria vida (KUNDERA, 2006, p. 25).

Com a citação acima, marca-se que Kundera sabia apreciar a beleza da prosa de Dostoiévski, portanto, a recusa que Rizek marca em sua análise é apenas parcial, pois, de fato, o tcheco não aprecia a atmosfera sentimental na qual se desenrola a ação da trama do russo (cf. RIZEK, 2001, p. 246), porque eleva o sentimento à condição de valor de verdade.

Seja a ambientação sentimental, seja a lyricização da prosa, ambos remetem à formulação kunderiana do *kitsch*: “o mal-estético supremo” (KUNDERA, 2006, p. 52). O lirismo excessivo é *kitsch* na medida em que cega o sujeito para a percepção objetiva do mundo da prosa, pois a realidade é sempre distorcida pelo ego do poeta, no fenômeno que Hegel chamava de efusão lírica — o eu lírico e o mundo fundidos em unidade.

Já a atmosfera sentimental de Dostoiévski pode ser relacionada ao *kitsch* pelo excesso, por colocar em primeiro plano a exibição de um coração que pulsa e que, de sua pulsação emana a verdade, ou seja, uma forma de jogar um véu rosa sobre a realidade, de lançar perfumes para mascarar o cheiro do pão, uma recusa à busca da beleza do mundo da prosa, à beleza das paixões modestas.

Modulados e compreendidos os anti-intertextos, reconhecemos que o intertexto por alusão são os diálogos intertextuais sugeridos, mas não necessariamente explícitos que Kundera adota como modelos de construção de romances e de leitura de mundo. Rizek enumera e discute brevemente alguns como Kafka, George Bataille, Diderot, e se aprofunda em alguns casos particulares como Gombrowicz, Sartre, Gide e Anatole France.

Nesse âmbito, é interessante notar que muitas referências modelares de Kundera são mencionadas nos ensaios. Ele dedica um bom espaço de sua produção ensaística às virtudes da obra de Kafka, Gombrowicz, Tosltói, Cervantes, Gide, mas também comenta traços da obra de Philip Roth, García Marquez, Gudbergur Bergsson, Marek Bińczyk, dentre outros.

Como encerramento desta seção, deve-se registrar que este trabalho irá considerar sob o procedimento de intertextualidade as relações travadas entre textos estéticos, pois, como já vimos, poder-se-ia defender que há intertextualidade entre, por exemplo, *A insustentável leveza do ser* e *A gaia ciência* ou *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche. Há, de fato, porém, a inserção de textos de natureza predominantemente filosófica e meditativa concretizam um traço da teoria romanesca que Kundera denominou “contraponto romanesco”, sendo comentados e analisados à luz do procedimento da digressão.

Por isso, em nossa análise literária, a intertextualidade cuidará apenas do diálogo entre textos estéticos. Buscaremos estabelecer como Kundera se apropria do texto alvo e o transpõe no bojo de sua narrativa com o intuito de adensar a discussão temática, mostrando como a tradição literária já lidou com a definição fugidia que ele persegue em seu romance. Por fim, cabe dizer que a análise intertextual, que será de *A ignorância*, tomará o instrumental analítico apresentado por Gérard Genette em *Parlimpestos*.

#### **D) METÁFORA**

A metáfora é um procedimento linguístico associativo por excelência. Portanto, não é de surpreender que ela apareça num rol de procedimentos metalinguísticos. No entanto, Kundera concebe esse recurso estilístico de uma forma bastante particular, de modo que, para haver a devida compreensão desse procedimento devemos retomar a noção de metáfora para, na sequência, vermos como Kundera a redimensiona.

Jakobson, em seu ensaio “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasias”, propõe uma concepção da metáfora como uma operação que incide sobre o eixo paradigmático da linguagem, possibilitando a seleção e associação de termos. Nesse sentido, metáfora é uma regra de codificação que associa dois campos semânticos, traduzindo um no outro. É uma operação de substituição motivada, pois essa tradução é resultado da alteração entre significantes, cujo significado, para ser preservado, exige a articulação em cadeia.

Kundera, como sempre, não vai se contentar com a mera associação. A metáfora, em sua concepção, precisa ir além disso. Quando participa do romance, ela deve ser posta em função do mister maior do romance: perseguir algumas definições fugidias. A metáfora, nesse sentido, envolve, além do processo de codificação que lhe é inerente, uma segunda codificação que a coloca em relação ao mundo da prosa romanesca. Ela participa, pois, de uma semiose conotativa e hipercodificada. Vejamos a definição que o próprio Kundera oferece em seu dicionário pessoal de *A arte do romance*:

METÁFORA. Não gosto delas se são apenas um enfeite. E não penso só nos clichês [...], mas também, por exemplo, em Rilke: “O riso deles escorria de suas bocas como feridas purulentas.” [...] Em compensação, a metáfora me parece insubstituível como meio de captar, numa súbita revelação, a inacessível essência das coisas, das situações, das personagens. A metáfora-definição. [...]. Minha regra: muito poucas metáforas num romance; mas estas devem ser seus pontos culminantes (KUNDERA, 2016, p. 139-140).

A metáfora-definição conecta-se diretamente com um traço da teoria romanesca de Kundera, a saber: o romance que pensa. Isso porque, sendo uma operação associativa, a metáfora-definição organiza a cena romanesca remetendo-a a um outro campo, expandindo, assim, a potência expressiva, seja pelo aprofundamento semântico, seja pela associação singular de significantes.

A metáfora-definição de Kundera aproxima-se da metáfora conceitual, teorizada por George Lakoff e Mark Johnson na obra *Metaphors We Live By* (1980), cuja premissa é de que a metáfora não é um mero recurso da imaginação, ou uma forma extraordinária de utilizar a linguagem; ela possui um estatuto mais amplo, pois estrutura a forma como se organizam conceitos, se representa e vivencia o mundo.

A metáfora é, para a maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico [...]. Mais do que isso, a metáfora é usualmente vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento ou ação. [...] Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 45).

Metáfora, segundo os cognitivistas, reporta à forma como organizamos o mundo. Com efeito, na escrita romanesca, não só ela pode organizar o simulacro do real, como também pode servir para fazer ver o que não é devidamente observado no plano da vivência humana não literária. Nessa linha, a metáfora-conceito articula-se com a descrição fenomenológica, na medida em que as duas comunicam uma essência e ensaiam uma reconfiguração do real por intermédio da linguagem. Metáfora-eidética.

Não devemos esquecer que Kundera rechaça a metáfora-ornamento, visto que seria uma das formas pelas quais o *kitsch* pode invadir e contaminar o mundo da prosa. Um discurso muito metafórico pode tornar obscura, até mesmo, impenetrável a alma das coisas. Lembremos que Kundera, afinado com Flaubert, defende que o romance deve buscar adentrar a alma das coisas para dizer o que só o romance pode dizer.

A metáfora que Kundera defende é a metáfora-fenomenológica, capaz de traduzir a essência das coisas, situações e personagens. A metáfora que revela uma essência não é meramente linguística, ela extrapola os limites da linguagem para adentrar a selva densa dos fenômenos existenciais. Por isso, a atenção às palavras que são mobilizadas para se expressá-la é de primeira importância na construção de seu sentido. Um erro na escolha dos termos e a metáfora fica deformada: ou perde em abstração, ou corrompe a intenção do autor.

Como exemplo, podemos retomar uma cena de *A lentidão*, quando, durante o congresso de entomologia, um palestrante tcheco vai dar seu nome à secretária francesa e, não o encontrando, explica-lhe que seu nome foi grafado errado. Ele lhe conta toda a história do acento circunflexo invertido, ela parece ouvir com atenção, mas no instante em que deveria estar capacitada para pronunciar o nome do palestrante, não consegue. Ele gesticula para que ela não se incomode e siga atendendo aos demais congressistas. Ao fim dessa cena, o narrador toma a palavra e define com uma metáfora, a situação do sábio tcheco naquele congresso e, mais amplamente, na narrativa:

*En allant vers sa chaise, le savant tchèque tourne la tête et voit le sourire ému de la secrétaire. Il répond par son propre sourire et, chemin faisant, lui en envoie encore trois. Ce sont des sourires mélancoliques et pourtant fiers. Une fierté mélancolique: c'est ainsi qu'on pourrait définir le savant tchèque (KUNDERA, 2016, p. 316).<sup>22</sup>*

A conjunção entre esses dois itens lexicais “orgulho melancólico” parece conduzir a um paradoxo, visto que um objeto de orgulho tende a ter valor eufórico, enquanto a melancolia transmite a ideia de um pesar profundo sobre a existência, portanto, investida de uma carga disfórica. A associação inusitada entre emoções de campos semânticos tão distintos forma a metáfora, e ela permite compreender a atitude existencial do sábio tcheco: ele foi uma vítima da história política de seu país – antes um catedrático universitário; depois da ocupação russa, afastado de seu cargo torna-se carregador de madeira; finda a ocupação, volta a ser um acadêmico, porém sem relevância, pois esteve distante dos debates entomológicos.

---

<sup>22</sup> Dirigindo-se para sua cadeira, o sábio tcheco vira a cabeça e vê o sorriso emocionado da secretária. Responde com um sorriso, e enquanto anda sorri mais três vezes. São sorrisos melancólicos e no entanto orgulhosos. Um orgulho melancólico: é assim que se poderia definir o sábio tcheco (KUNDERA, 2011, p. 43).



Seu orgulho melancólico advém de ser uma vítima da loteria natural, que o fez nascer tcheco, seguido do cumprimento do destino de seu país e de sua reinserção em um meio onde seus pares não haviam passado por tamanho martírio. Isso o distinguiu e, tamanho era o orgulho de sua história que, por ter sido carregador, desenvolvera uma musculatura invejável para um cientista, de modo que, mais para o fim do romance, decide exhibir seu físico indo à piscina. Infelizmente, para o sábio tcheco, ele incorre em excesso de orgulho, de modo que sua descida para a piscina adquire um tom mais risível que imponente.

Há uma outra forma como Kundera discute a metáfora, que deve ser vista com muito cuidado, pois pode entrar em contradição com a definição que ele apresenta em seu dicionário pessoal. No ensaio “Uma frase”, de *Os testamentos traídos*, ele observa que “toda frase nada mais é do que uma longa metáfora. Nada exige mais exatidão, da parte do tradutor, que uma metáfora. É através dela que se toca o coração da originalidade poética de um autor” (KUNDERA, 2017, p. 110). Se toda frase for uma metáfora, então elas não serão o ponto culminante do romance. Como entender essa visão da frase-metáfora?

A frase-metáfora não deve ser prontamente associada à metáfora-fenomenológica, pois diz respeito a outro aspecto da concepção kunderiana: a paixão pela forma. Segundo o tcheco, todo romancista digno desse título se vale de procedimentos formais para construir sua narrativa e, por meio de seu constructo ficcional, adentrar a alma das coisas. A frase-metáfora tem relação, portanto, com o estilo de um autor, com o modo como ele distorce o código verbal corriqueiro pelo discurso narrativo de modo a dar a ver melhor os fenômenos que representa. O cuidado que o autor tem ao construir cada frase é responsável por conferir a “clareza arquitetônica” da obra.

Neste estudo, adotaremos a metáfora que pensa como norte em nossa análise, pois, ao construir, ela permite associar a natureza figurativa da narrativa ao desenvolvimento abstrato de temas, servindo de código para manifestar um dos traços cruciais daquilo que Kundera denomina “romances que pensam”, os quais se valem de procedimentos que possibilitam formas para compor um ensaio especificamente romanesco (cf. KUNDERA, 2016, p. 73). Em *A cortina*, Kundera enfatiza:

Eu jamais conseguiria acentuar isso o bastante: integrar num romance uma reflexão intelectualmente tão exigente e fazer dela, de modo tão belo e musical, uma parte indissociável da composição é uma das inovações mais audaciosas que um romancista ousou fazer na época da arte moderna (KUNDERA, 2006, p. 68).

Essas considerações são feitas com dois nomes em mente: Hermann Broch e Robert Musil, de sorte que, para demonstrar como o romance pensa, Kundera elege uma passagem de *O homem sem qualidades*, de Musil, para apresentar um dos modos pelos quais se percebe o pensamento romanesco.

É assim que Musil adentra a “alma das coisas” [...]. Com o flash de uma só metáfora, *metáfora que pensa*, [...] 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 nunca deixa o círculo mágico da vida dos personagens; é a vida dos personagens que a alimenta e justifica. (KUNDERA, 2006, p. 69)

A “metáfora que pensa” é uma forma de trazer uma complexidade a mais para o modo de se ler um romance, pois, em *Os testamentos traídos*, Kundera afirmou que uma frase romanesca é uma metáfora, de modo que traduzir uma sentença envolve dimensionar a intenção e extensão da metáfora que o autor pretendeu comunicar. Aqui, ele sustenta que, além da frase-metáfora, há a metáfora que pensa: enquanto a primeira expressa a forma como se capta a situação existencial da personagem; a segunda encerra uma associação inusitada que comunica, de modo abrangente, uma vivência humana.

Desse modo, a metáfora que pensa é uma forma pela qual o tom reflexivo se insere no bojo do romance, a fim de possibilitar uma compreensão mais ampla do que é o ser humano. Além disso, é importante observar que ela pode manifestar-se por meio de mecanismos discursivos distintos, conforme o ensaísta menciona na parte final da citação, o que reitera a ideia de que o romance é uma forma aberta à multiplicidade de registros discursivos, desde que, uma vez participando da narrativa, não sejam dogmáticos e se abram à relatividade do mundo da prosa.

Ante a exposição feita, pode-se defender que a metáfora é um procedimento metalinguístico por excelência, pois, em seu sentido mais fundamental, é uma regra associativa que combina campos semânticos codificados distintos em uma nova unidade. No entanto, em Kundera, esse expediente ganha mais relevo quando associado à vivência de uma personagem, servindo como uma síntese de sua situação existencial (metáfora-fenomenológica); e, quando posta em relação à própria codificação verbal de situações humanas. A frase-metáfora é o recurso mobilizado para rasgar as tramas do real e investigar as possibilidades de formalização linguística de situações existenciais.

## E) REPETIÇÃO

A repetição é um procedimento difícil de justificar em chave metalinguística, porque se trata da aspectualização reiterativa, que remete ao mesmo significante. Então, nesse caso específico, vejamos como Kundera aborda esse tema em seus ensaios para, em seguida, demonstrarmos seu caráter metalinguístico.

Descrições fenomênicas, metáforas que pensam, definições fugidias. Todos esses elementos já foram abordados sob a chave da metalinguagem, de modo que, quando Kundera trata da repetição pela primeira vez, ele não torna patente seu caráter codificante; antes, demonstra como a repetição pode servir de índice para ancorar determinado significante como núcleo em torno do qual orbitam as descrições fenomênicas, as metáforas que pensam e as definições fugidias.

No ensaio “Uma frase”, de *Os testamentos traídos*, Kundera elenca pistas para encontrar as noções-chave de uma metáfora e, por extensão, as palavras-tema de um romance. Nesse ponto, a repetição mostra-se eficiente, pois uma palavra, muitas vezes repetida e contextualizada em momentos reflexivos ou até mesmo digressivos acena a importância de determinado significante. Nesse ponto, o ensaísta contraria a ideia escolar de que um texto não deve trazer repetições recorrentes, uma vez que a baliza de análise deve ser a intenção estética do escritor:

[...] com essa repetição, o autor introduz em seu texto uma palavra que tem a característica de uma noção-chave, de um conceito. Se o autor, a partir dessa palavra, desenvolve uma longa reflexão, a repetição da mesma palavra é necessária do ponto de vista semântico e lógico. Imaginemos que o tradutor de Heidegger, para evitar repetições, utilizasse, em vez da palavra “*das Sein*”, uma vez “o ser”, em seguida “a existência”, depois “a vida”, e, por fim, “o existir”. Sem jamais saber se Heidegger falava de uma coisa só, ou de coisas diferentes, teremos, em vez de um texto escrupulosamente lógico, uma confusão. A prosa do romance (refiro-me, é claro, aos romances dignos desse nome) exige o mesmo rigor (sobretudo nos trechos que têm um caráter reflexivo ou metafórico) (KUNDERA, 2017, p. 118-119).

Ora, a riqueza de vocabulário em si mesma não representa valor nenhum. A extensão do vocabulário depende da intenção estética que organiza a obra. O vocabulário de Carlos Fuentes é rico até o limite. Mas o vocabulário de Hemingway é extremamente limitado. A beleza da prosa de Fuentes está ligada à riqueza; a de Hemingway, à limitação do vocabulário (KUNDERA, 2017, p. 116).

É pertinente observar que, em seu dicionário pessoal, Kundera já sustentava a dificuldade de tradução das passagens reflexivas no verbete “REFLEXÃO”, porque não basta a exatidão semântica, é preciso conservar também a beleza do trecho reflexivo, a qual se expressa, segundo Kundera, pelas formas poéticas da reflexão. Não é só o plano do conteúdo

que interessa ao autor, mas o plano da forma também; sob esse prisma, é de bom tom anotar algumas considerações sobre o efeito da repetição no plano formal da narrativa.

Inicialmente, Kundera considera que a repetição de uma mesma palavra em um curto espaço de linhas investe o texto de melodia, é um recurso fonológico que leva a escrita em prosa ao encontro do canto. Com a recorrência de uma palavra, o narrador faz ressoar um significante diante do leitor, convidando-o a atentar para ele, para as diferentes nuances semânticas que podem envolver a palavra à medida em que se alteram os contextos de ocorrência. Essa opinião é de tal relevância que Kundera considera-a uma regra:

Existe uma arte da repetição. Pois há, decerto, repetições ruins (quando durante a descrição de um jantar, em duas frases lemos três vezes as palavras “cadeira” ou “garfo” etc.). A regra: se repetimos uma palavra é porque esta é importante, porque queremos fazer ressoar, no espaço de um parágrafo, de uma página, sua sonoridade assim como seu significado (KUNDERA, 2017, p.121).

Como ilustração tomemos o primeiro capítulo de *A lentidão*, no qual a voz narrativa está apresentando o tema do romance e, em uma passagem digressiva repete seis vezes o significante “velocidade” (*vitesse*) em cinco linhas, mas também junta outros significantes pertencentes ao mesmo campo semântico:

*La vitesse est la forme d'extase dont la révolution technique a fait cadeau à l'homme. Contrairement au motocycliste, le coureur à pied est toujours présent dans son corps, obligé sans cesse de penser à ses ampoules, à son essoufflement ; quand il court il sent son poids, son âge, conscient plus que jamais de lui-même et du temps de sa vie. Tout change quand l'homme délègue la faculté de vitesse à une machine: dès lors, son propre corps se trouve hors du jeu et il s'adonne à une vitesse qui est incorporelle, immatérielle, vitesse pure, vitesse en elle-même, vitesse extase (KUNDERA, 2016, p. 287-288)<sup>23</sup>.*

O tema sugerido pelo título do romance se constrói a partir do seu oposto, a partir de uma reflexão sobre a velocidade, pois, entendendo um, se pode entender a falta que faz o outro. No trecho acima temos velocidade modulada como (a) faculdade; (b) oposição entre velocidade corpórea e incorpórea; (c) pura; (d) em si mesma. Essa modulação não deixa dúvidas de que o romance vai se debruçar sobre esse tema para tentar entender suas implicações existenciais. A fixação temática é estabelecida a partir da contraposição entre o êxtase da velocidade e o prazer da lentidão.

<sup>23</sup> A velocidade é a forma de êxtase que a revolução técnica deu de presente ao homem. Ao contrário do motociclista, quem corre a pé está sempre presente em seu corpo, forçado a pensar sempre em suas bolhas, em seu fôlego; quando corre, sente seu peso, sua idade, consciente mais do que nunca de si mesmo e do tempo de sua vida. Tudo muda quando o homem relega a uma máquina a faculdade de ser veloz: a partir de então, seu corpo fica fora do jogo e ele se entrega a uma velocidade que é incorpórea, imaterial, velocidade pura, velocidade em si mesma, velocidade êxtase (KUNDERA, 2011, p. 7-8).

O fato de o narrador trazer a dimensão do tempo na citação acima, mostra como entre os extremos opostos existe a mediação cronológica que se abre a uma série de gradientes, de modo que nem na velocidade em si mesma, que projeta o homem para fora do tempo; nem a desocupação paralisante, que engessa a vida, o interesse é estar no instante presente, consciente de seu corpo e, lentamente, encontrar o movimento da vida.

Com efeito, esse exemplo e a breve abordagem dos ensaios autorizam pensar a repetição como partícipe indético do processo de codificação, ao relacionar um trecho do discurso romanesco — seja ele um item lexical ou uma extensão sintagmática maior — ao tema do romance, ao código existencial de uma personagem, a um motivo narrativo etc.

Posto isso, em *A Cortina*, Kundera sinaliza que há uma dimensão da vida que é repetitiva e ordinária, porém o romance encontra na quebra programática da rotina a beleza de episódios fúteis. O autor comentado pelo ensaísta é Flaubert, que descobre o belo do cotidiano:

O cotidiano. Não é apenas monotonia, futilidade, repetição, mediocridade; é também beleza; por exemplo, o sortilégio das atmosferas; cada um conhece a partir da própria vida: [...] essas circunstâncias fúteis imprimem uma marca de inimitável singularidade a um acontecimento íntimo que desse modo se torna marcante e inesquecível (KUNDERA, 2006, p. 26).

Kundera defende que até mesmo em *Madame Bovary*, a célebre cena erótica entre Emma e Leon no coche é desencadeada pelo falatório monótono do guia que apresentava aos amantes a catedral. Para o ensaísta, Flaubert ensina que, no romance, a acentuação de episódios não precisa seguir uma tonicidade constante, como no drama, pois acontecimentos estagnados contêm a potência para peripécias marcantes. Esse é o poder do fútil.

Kundera pratica a arte da repetição em *A festa da insignificância*, quando constrói seu primeiro capítulo com base na repetição de uma mesma estrutura sintática em todos os parágrafos, que pode ser descrita da seguinte forma: [*Se um homem (ou uma época) vê o centro da sedução feminina no {parte do corpo}, como descrever a particularidade dessa orientação erótica?*]. A cada parágrafo, salvo pelo último, é ensaiada uma resposta.

O foco do narrador é apresentar o motivo do erotismo, relacionando-o à personagem de Alain, que não consegue saber por que sua época elegeu o umbigo como centro de sedução feminina, e só tentará responder a essa charada no final do romance, quando faz uma associação de “umbigo” com “cordão umbilical”, evidenciando o grande tema de seu código existencial, que é a relação com sua mãe.

A repetição interrogativa do começo do romance fica em suspenso durante o romance inteiro para, na última parte, ser revelada sua resposta. O romance ventila perguntas para pensar em respostas que contenham uma dimensão existencial mais profunda.

*« Une chose est évidente: contrairement aux cuisses, aux fesses, aux siens, le nombril ne dit rien de la femme qui le porte, il parle de quelque chose qui n'est pas cette femme. [...] L'amour, jadis, était la fête de l'individuel, de l'inimitable, la gloire de ce qui est unique, de ce qui ne supporte pas aucune répétition. Mais le nombril non seulement ne se révolte pas contre la répétition, il est un appel aux répétitions! Et nous allons vivre, dans notre millénaire, sous le signe du nombril. Sous ce signe, nous sommes tous l'un comme l'autre des soldats du sexe, avec le même regard fixé non pas sur la femme aimée mais sur le même petit trou au milieu du ventre qui représente le seul sens, le seul but, le seul avenir de tout désir érotique » (KUNDERA, 2016, p. 618).<sup>24</sup>*

Com efeito, como se observa na resposta acima, a questão quatro vezes repetida fixa-se na mente do leitor e, quando respondida, já próxima ao fim do romance, é remetida ao tema universal do amor, que perde sua singularidade, a unicidade de cada encontro para mostrar como, em nossa época, a experiência amorosa enfrenta uma despersonalização. O amor despersonalizado é o amor pelo umbigo, que une toda a humanidade por um grande cordão: o cordão da existência.

O redirecionamento da questão sobre a orientação erótica de um homem ou de uma época para o tema do amor também confere um caráter circular à última obra de Kundera, já que remete àquela questão que justificou seu primeiro livro narrativo, *Risíveis amores*: o que acontece quando o amor é tratado sem seriedade? Bem, ele se torna o culto ao umbigo.

Em resumo, a repetição de um significante pode ser tomada como procedimento metalinguístico na medida em que, focalizando uma construção linguística, atua como índice para o fato de que a cada reiteração, um novo revestimento semântico se soma a ela. Além disso, a recorrência de uma palavra ou expressão serve de função indética para que se fixe quais são as definições fugidias ao longo do romance — são elas motivos, códigos existenciais ou manifestações do próprio tema romanescos? A repetição é metalinguística quando encarada sob esse prisma.

---

<sup>24</sup> — Uma coisa é evidente: ao contrário das coxas, da bunda, dos seios, o umbigo não diz nada sobre a mulher que o carrega, ala de uma coisa que não é essa mulher. [...] O amor, outrora, era a festa do individual, do inimitável, a glória do que é único, daquilo que não suporta repetição. Mas o umbigo não só não se revolta contra a repetição, ele é um apelo às repetições! E nós vamos viver, em nosso milênio sob o signo do umbigo. Sob esse signo, nós somos todos um como o outro, soldados do sexo, com o mesmo olhar fixo não na mulher amada, mas no mesmo pequeno buraco no meio do ventre que representa o único sentido, o único objetivo, o único futuro do desejo erótico (KUNDERA, 2014, p. 125).

## F) DISTORÇÃO

A distorção é um jogo intersemiótico facilmente justificável como procedimento metalinguístico. Isso porque atua no nível da construção do texto estético como um processo e adultera o plano da representação por meio de um uso particular, portanto, hipercodificado do plano de expressão estética. No que se refere ao nível da recepção, a distorção confronta o objeto representado como coisa reconhecível do mundo-da-vida à representação distorcida, o que torna a coisa representada, ao mesmo tempo, distinta de suas manifestações no mundo da vida, mas relacionável à essência da coisa em si, representando, pois, uma codificação do mundo da vida.

Milan Kundera aborda a distorção no primeiro ensaio de *Um encontro*: “O gesto brutal de um pintor: sobre Francis Bacon”. A premissa que norteia as reflexões do tcheco diz respeito à apropriação que Francis Bacon faz do rosto de Henrietta Moraes para representá-lo de maneira distorcida em tríptico de retratos. A modelo é uma linda mulher, de modo que a representação deturpada poderia implicar a dissolução da beleza e sua conversão no oposto, uma figura grotesca ou, simplesmente, feia. Contudo, de acordo com Kundera, algo mais profundo acontece.

Antes de prosseguir, cabe uma breve nota sobre a pintura de Francis Bacon: obcecado por corpos retorcidos e mutilados, o irlandês mostra-se engajado em retratar a dor da vida. Em seu estúdio, havia radiografias espalhadas por toda a parte, pois ele dizia serem elas seus modelos. O desejo de ver o humano por dentro dá azo às deformações de sua pintura, que sugerem a tortura do corpo, a qual toma lugar em ambientes fechados — uma forma de circunscrever o espaço para focalizar mais detidamente sua busca pela essência humana presente por trás das tantas máscaras sociais.

Sua obsessão pela carnalidade dos corpos manifesta-se também no significado que o artista imprimia aos açougues e matadouros, onde via o êxtase da cor. Sua atração pelo vermelho do plasma sanguíneo manifesta-se em seus quadros, em razão, talvez, do estatuto ambíguo do sangue: necessário à pulsação vital e, ao mesmo tempo, relacionado à dor e ao sofrimento — quando vêm à tona. A tentativa de compressão da ambivalência do vermelho é uma marca fundamental da pintura agonizante e estupendamente figurativa desse grande artista irlandês.

Junte-se a essas notas outra observação preambular: de tantas obras marcantes, Kundera seleciona um tríptico de retratos, os quais focalizam o rosto e os olhos — essa janela da alma. O objetivo desse tipo de pintura não é outro senão o enigma do eu, tema que também perpassa as reflexões ensaísticas do romancista tcheco. Há uma convergência de interesses, portanto, entre o que perseguia Francis Bacon naqueles retratos e o mistério do que significa ser um “eu”, investigado por Kundera.

Enquanto o pintor distorcia propositalmente o belo rosto de Henrietta Moraes na busca de sua essência, tentando preservar entre as variadas torsões um traço invariante que sobrevivesse aos gestos de seu pincel e que permitisse identificar aquela que lhe servira de modelo, Kundera aplica-se na compreensão do código existencial de suas personagens, no exame das palavras-chave que investem o ser ficcional de humanidade, uma definição fugidia que seja capaz de condensar o caráter evanescente de um ser de papel.

Nessa intenção, ele não deforma; ao contrário, ele define e redefine seus termos na busca pela apreensão mais profunda de sua atitude existencial. Esse paralelo entre a atitude do pintor e a do romancista parece comprovar que “quando um artista fala de outro, fala sempre (por projeção) de si mesmo e é este todo o interesse de seu julgamento” (KUNDERA, 2013, p. 15). Compreender o gesto brutal do pintor é compreender uma variação do gesto do escritor: ambos, com seu respectivo código, buscando uma essência oculta.

Kundera já havia escrito sobre a pintura de Bacon na revista *L'arc*, em apreciação do mesmo tríptico que toma como base para suas reflexões do ensaio em exame. Na ocasião, recém-emigrado para a França, trouxe muito de sua experiência no que escreveu. Nesse artigo curto, ele define qual o gesto brutal do pintor:

[...] e quando olho os retratos trípticos de Francis Bacon, é como se me lembrasse disso. O olhar do pintor se coloca sobre o rosto como uma mão brutal, procurando se apossar de sua essência, desse diamante escondido nas profundezas. É claro que não temos certeza de que as profundezas contenham realmente alguma coisa – mas, de qualquer modo, em cada um de nós existe esse gesto brutal, esse movimento da mão que esfrega o rosto do outro, na esperança de encontrar, nele e atrás dele, alguma coisa que ali está escondida. (KUNDERA *apud*. KUNDERA, 2013, p. 13)

Palavras-chave da citação acima: “se apossar de sua essência”, “profundezas” e “gesto brutal”. Tentar se apossar da essência de um rosto é extrair da carnalidade a essência etérea de um eu; o enigma posto é: há um “eu” presente por trás da carnalidade de um rosto? Essa investigação envolve uma descida até as profundezas do ser, uma busca pela situação existencial mais profunda ocultada pela carne, mas entrevista pelos olhos. Representar essa



investigação exige um gesto brutal, porque a essência é esse diamante bruto que o pintor tenta recuperar, enquanto a pedra polida é rosto que o oculta.

Como traduzir isso para a prosa kunderiana? A bem da verdade, o mundo literário atua mimeticamente na representação de mundos reais e possíveis. No entanto, como a literatura é uma arte temporal, que se distende em uma cronologia, ao passo que a arte plástica registra a representação de seu objeto em um momento do tempo, há uma distinção fundamental entre o gesto de um romancista e o de um pintor: não resta dúvida de que ambos descem às profundezas em busca de uma essência perdida, porém, no caso de Kundera-romancista, há um jogo entre o registro da essência em um dado ponto e sua transformação no decorrer da narrativa, de modo que a essência das definições que ele persegue está sempre lhe escapando, em um jogo leve de caça ao ladrão.

É curioso pensar que Bacon buscava a essência do rosto de sua modelo por meio da distorção da sua carne. Há, em sua intenção, mais do que o gesto do cubista tentando apreender as múltiplas faces de seu objeto de representação. Bacon distorce e torce suas pinturas, pois suspeita que as tramas que sustentam a representação do real não são fortes o suficiente para conter as essências humanas fervilhantes sob a fachada do mundo. E, nas torções, a intenção é esgarçar o tecido do real e deixar escorrer a verdade escondida.

Esse modo de agir está muito próximo da segunda exigência que Milan Kundera faz para o romance contemporâneo em *A arte do romance*: desenvolver uma arte do contraponto romanesco, visto que é uma forma de flexibilizar os códigos de representação da narrativa. Ao mesmo tempo, a distorção das tramas do real insufla a prosa romanesca com o discurso do inverossímil, do absurdo, o que pode ser associado à dissolução das fronteiras da verossimilhança de que Kundera ao falar da representação das possibilidades existenciais:

O romance não examina a realidade mas sim 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 que o homem 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 portanto compreender o personagem e seu mundo como *possibilidades* (KUNDERA, 2016, p. 50).

Sob essa perspectiva, o percurso metalinguístico parte de situações que reconciliam o vínculo entre a linguagem e o mundo. Apesar de o universo literário não coincidir com o real, a ficção especula sobre os potenciais existenciais latentes da realidade, de modo que o código literário, como forma de expressão voltada para a linguagem, está em diálogo constante com o

mundo real, sem nunca se confundir com ele, o que não deixa de configurar uma forma de distorção.

Ademais, pode-se perceber que a distorção é uma maneira de fazer com que a prosa romanesca escape do despotismo da *story*, pois, para alcançar a essência humana, Kundera-romancista pode adotar a estratégia da distorção de Bacon, para quem o rigor da representação deve ser rasurado em prol da perseguição de definições fugidias, do código existencial, das essências e das singularidades ocultas sob o véu do real. Códigos pictóricos ou verbais são instrumentos de distorção.

Já se comentou do romance *A identidade* que o narrador apaga as metalepses entre o que uma personagem está sonhando e o que é a realidade que ela está vivenciando. Contudo, evoca-se novamente esse romance, justamente esse borrão na fronteira da representação, para trazer um trecho no qual a distorção se revela como procedimento criativo.

Antes, uma breve contextualização: esse ponto da narrativa sucede uma briga entre Chantal e Jean-Marc. A personagem decide se afastar dele e toma um trem para Londres. Ele, intuitivamente, vai atrás dela, mas se perde no caminho. Uma vez na capital inglesa, Chantal se lembra de um septuagenário que, certa vez, lhe deu seu cartão e endereço. A personagem zombava com Jean-Marc que esse senhor tinha ares de quem organizava e tomava partes em orgias. Por algum motivo, ela lhe telefona e vai até sua mansão, onde de fato acontece uma festa sexual. Contudo, a personagem não encontra seu anfitrião: ele aparece somente depois de finalizada a festa. Chantal está nua, ele envolto em um roupão. Os dois estão em uma sala vazia, cercados por portas fechadas. Ele coloca uma cadeira no centro da sala para Chantal, e outra em frente da dela para si. Em atmosfera sinistra, passa-se o diálogo entre eles:

« Où voulez-vous aller? » [...]

Il la prend par le bras, l’emmène vers sa chaise et place sa propre chaise juste devant elle. Ils son assis, seuls, face à face, l’un près de l’autre, au milieu du salon vide.

Le courant d’air froid embrasse le corps de Chantal en sueur. Elle tremble et d’une voix fluette et suppliante, demande: « On ne peut pas sortir d’ici?

— Et pourquoi ne voulez-vous pas rester avec moi, Anne? Lui demande-t-il sur un ton de reproche

— Anne? » Elle est glacée d’horreur: « Pourquoi m’appellez-vous Anne?

— N’est-ce pas votre nom?

— Je ne suis pas Anne!

— Mais depuis toujours je vous connais sous le nom d’Anne! »

De la pièce contiguë parvient encore quelques coups de marteau ; il tourna la tête dans leur direction comme s’il hésitait a intervenir. Elle s’appropria ce moment d’esseulement pour essayer de comprendre: elle est nue, mais ils continuent à la déshabiller! La déshabiller de son moi! La déshabiller de son destin! Après lui avoir

donné un autre nom, ils l'abandonneront parmi des inconnues auxquelles elle ne pourra jamais expliquer qui elle est (KUNDERA, 2016a, 454-455)<sup>25</sup>.

A distorção desse trecho se constrói em três movimentos: o primeiro pela atmosfera de fuga, que será frustrada. A liberdade tolhida no plano do fazer, já que Chantal está impossibilitada de exercer o direito humano mais básico, ir e vir. O segundo, por sua vez, trata-se da construção de uma falsa intimidade com as cadeiras postas frente a frente e os interlocutores se olhando cara a cara. Essa intimidade é falsa porque ela está nua, ao passo que ele está vestido, não há uma troca entre iguais. Ela se expõe como é, em estado de natureza, ele é encoberto pelo poder cultural. Por fim, o terceiro, no qual há a grande distorção: Chantal, na condição de vulnerabilidade do corpo nu, é chamada por um nome que não é seu, o que faz com que ela se esqueça de que queria sair, para se engajar em um diálogo que encerra a violação a um direito ainda mais fundamental que o de ir e vir. Chantal é violada no plano do ser, visto que ela não é mais Chantal, agora ela é Anne.

O novo batismo marca a consciência de que a personagem perdera o domínio da sua própria vida. Ela agora recebe um novo destino, no qual é apenas um corpo sob o poder de um velho sádico. A distorção de que Chantal é alvo mostra uma vertente do que se pode entender como o fundamento da identidade humana: um nome associado a possibilidades de ação, por meio das quais faz suas escolhas e traça seu próprio destino.

Esse trecho é exemplar para mostrar como a distorção afeta tanto a percepção das personagens, participando do código representativo da narração, quanto a dimensão temática do texto, na medida em que a distorção deturpa a assimilação do código de expressão. Kundera entrega uma abordagem do tema da identidade a partir da dissociação da pessoa com sua essência à maneira de Bacon, que entregava a identidade de sua modelo a partir da desfiguração de sua pele e da preservação da verdade dos olhos. A distorção é, portanto, um caso de metalinguagem perceptiva.

---

<sup>25</sup> “Aonde você quer ir?” [...] Ele a pega pelo braço, a leva para a cadeira e coloca a sua própria cadeira bem diante dela. Estão sentados, sozinhos, frente a frente, um perto do outro, no meio do salão vazio.

A corrente de ar frio envolve o corpo suado de Chantal. Ela treme e, com uma voz débil e suplicante, pergunta “Não se pode sair daqui?”.

“Por que você não quer ficar comigo, Anne?”, pergunta ele num tom de censura.

“Anne?” Fica gelada de horror: “Por que você me chama de Anne?”

“Não é esse seu nome?”

“Eu não sou Anne!”

“Mas sempre a conheci pelo nome de Anne!”

Da sala contígua ainda chegam algumas marteladas; ele virou a cabeça na direção delas como se hesitasse em intervir. Ela aproveitou o momento de solidão para tentar compreender: está nua, mas continuam a despi-la! Despi-la de seu eu! Despi-la de seu destino! Depois de ter lhe dado outro nome, vão abandoná-la entre desconhecidos aos quais nunca poderá explicar quem é (KUNDERA, 2009, p. 111-112).

### G) IRONIA E CORRELAÇÕES IRÔNICAS

A concepção kunderiana do romance defende que a sabedoria dessa arte é a sabedoria da incerteza, que o romancista é alguém capaz de perceber o mundo em sua suma ambiguidade moral e que a prosa romanesca é capaz de trazer à tona os paradoxos terminais da modernidade. Nesse âmbito de análise, a ironia aparece como procedimento privilegiado para corroborar os predicados ontológicos que Kundera atribui ao romance.

IRONIA. Quem tem razão e quem está errado? Emma Bovary é abominável? Ou corajosa e comovente? E Werther? Sensível e nobre? Ou um sentimental agressivo, apaixonado por si mesmo? Quanto mais 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 ela nos priva das certezas, desvendando o mundo como ambiguidade. [...] Inútil querer tornar um romance “difícil” pela afetação do estilo; cada romance digno desse nome, por mais límpido que seja, é suficientemente difícil por sua ironia consubstancial (KUNDERA, 2016b, p. 134).

A ironia é vista por Kundera como uma marca inerente de todo romance, podendo ser um elemento de sua teorização romanesca. No entanto, este estudo a toma como procedimento metalinguístico que efetiva diferentes traços da teoria kunderiana do romance, uma vez que a ironia produz no bojo da prosa kunderiana diferentes efeitos, por exemplo: na maior parte dos casos, ela conduz a efeitos humorísticos, mas também é capaz de dar a compreensão da situação existencial de uma personagem; e, tantas outras vezes, é um recurso de composição que imprime ritmo à trama narrativa.

Importa notar que a acepção kunderiana de ironia desafia a lição tradicional, segundo a qual ironia se configura pela afirmação de um enunciado que é negado em sua enunciação. Existe essa dimensão que conduz à mal-entendidos linguísticos, mas há situações irônicas que direcionam a ironia a uma dimensão existencial.

Kundera afirma que a ironia irrita porque nos priva de nossas certezas e revela o mundo em sua ambiguidade. Já se mostrou que, em *A cortina*, o escritor defende que os heróis romanescos não exigem outra coisa de seus leitores senão a compreensão. Por isso as perguntas que ele coloca a respeito de Emma Bovary e de Werther são irrespondíveis: porque a leitura do romance faz com que se compreenda a ambiguidade constitutiva desses protagonistas e se suspenda o julgamento moral de suas ações.

Em *Os testamentos traídos*, Kundera dá um segundo tratamento à ironia. Seu modelo de leitura traz a ironia para o cerne do processo, na medida em que ficção assim é predicada,

porque ela não é para ser levada a sério. Embora queira descobrir possibilidades existenciais e enriquecer o mundo da vida com sua descoberta, ela é, antes de tudo, o resultado de um jogo, e, portanto, deve ser lida na chave do lúdico. Nada o aborrece mais do que uma leitura que ignore o papel que a ironia desempenha no jogo romanesco.

A ironia quer dizer: nenhuma das afirmações que encontramos num romance pode ser vista isoladamente, cada uma delas encontra-se em confronto complexo e contraditório com outras afirmações, outras situações, outros gestos, outras ideias, outros acontecimentos. Apenas uma leitura lenta, duas vezes, muitas vezes repetida, fará aparecer todas as *correlações irônicas* dentro do romance, sem as quais o romance não será compreendido (KUNDERA, 2017, p. 211).

Merece realce a ideia de que as correlações irônicas acontecem no romance. Com base nela, é possível dizer que a leitura que Kundera almeja para seus romances é uma leitura imanente, uma vez que a ironia emerge do texto; talvez não especificamente do que está explícito, mas do implícito a partir do contexto e das personagens em torno das quais orbita o enunciado irônico.

A construção da ironia é um expediente do próprio romancista, que não pretende ridicularizar algum personagem por meio desse recurso de estilo; antes, o autor fará de tudo para dissimular seu ímpeto irônico, pois, caso se excedesse a fim de tornar patente sua intenção, demonstraria a certeza de que algo merece ser achincalhado. O romance, para Kundera, não é lugar de demonstrar convicções, mas de investigar possibilidades. Por isso, a sutileza da ironia.

Some-se ainda o fato de que a ironia, de tão sutil, não emerge à primeira leitura. Kundera avisa que é preciso repetir a leitura, inserir-se no mundo da prosa que ele cria para que as mais diversas correlações irônicas venham à tona. Isso se justifica pelo modelo de composição adotado em sua verve de romancista: o princípio musical, o qual lhe permite construir anacronias sofisticadas, desde que se preserve o desenvolvimento temático da prosa. Com linhas do tempo tortuosas, apenas leituras sucessivas e sensíveis às distorções do discurso narrativo são capazes de identificar a teia irônica do romance.

Em síntese, a ironia é elevada pelo ensaísta a um dado necessário de ser considerado para a compreensão da mensagem romanesca, pois promove a relativização das verdades postas na trama. Nesse sentido, a boa leitura envolve o desvendar da imbricada rede de correlações irônicas dispostas na narrativa romanesca, para aquilatar devidamente cada gesto, situação e acontecimento.

Além disso, essa rede interconectada atende a um duplo imperativo da teorização kunderiana do romance: em primeiro plano, sendo de base irônica, ela lembra que o romance é ficção, portanto, seus acontecimentos não devem ser tomados como absolutos — eles convidam, pois, a uma leitura plasmada pelo risível, modulada por uma seriedade risonha. Em segundo plano, ela encerra uma operação metalinguística na medida em que um mesmo fenômeno pode ser revisto sob outra perspectiva, sendo apresentado com nova roupagem narrativa, consolidando, assim, uma manifestação da paixão pela forma, já que, localizando algumas correlações irônicas, é possível perceber como o princípio musical de composição ressignifica o tema ao longo da narrativa.

A ironia deve ser percebida para que seja feita uma leitura mais adequada da obra. Ignorar as correlações irônicas inscritas no texto narrativo pode fundar interpretações inadequadas. Kundera demonstra esse equívoco a partir das leituras de Max Brod e Alexandre Viallette a propósito de *O processo*, de Franz Kafka. De acordo com o ensaísta, o que motiva o erro é o fato de ambos fazerem uma leitura simbólica do romance, pois perdem de vista a dimensão irônica do texto ao favorecerem a dimensão alegórico-moralizante.

Os kafkólogos não se espantam que se possa acusar alguém sem dizer por que e nem se empenham em meditar sobre a sabedoria ou apreciar a beleza dessa incrível invenção. Em vez disso, preferem desempenhar o papel de promotores num novo processo que eles próprios movem contra K., tentando dessa vez identificar a verdadeira culpa do acusado (KUNDERA, 2017, p. 216).

Kundera oferece, prontamente, uma alternativa para esse modelo de leitura, tão óbvia quanto precisa:

Não há senão um método para compreender os romances de Kafka. Lê-los como se leem romances. Em vez de procurar no personagem de K. o retrato do autor e nas palavras de K. uma misteriosa mensagem cifrada, seguir atentamente o comportamento das personagens, suas conversas, seu pensamento e tentar imaginá-los diante dos olhos (KUNDERA, 2017, p. 216-217).

Fazer uma leitura cerrada do romance, buscar entender as personagens e os acontecimentos em si, no contexto de sua ocorrência, sem buscar a dimensão simbólica, alegórica ou moralizante da prosa é uma forma de afinar-se com a sabedoria do romance, pois ela repousa dentro daquele universo, na exigência de compreensão que o universo ficcional faz aos seus leitores. É preciso dar ao código romanesco uma realidade denotativa, no entanto, o que leituras alegorizantes fazem é deslocar o sentido da obra para fora dela. Com esse gesto perde-se todo o *denotatum* e se transforma a obra em pura conotação.

Não há leitor que vá dizer que a leitura de *O processo*, de Kafka, seja uma leitura suave, porque a mensagem final do livro trabalha com o sentido profundo da culpabilização e do tribunal como possibilidades existenciais. O que a ironia permite é identificar que há, por trás dessa mensagem sombria, um alicerce brincalhão. Nesse sentido, vejamos o que Kundera aponta a esse respeito em *A cortina*, ao explicar como uma piada pode virar um pesadelo.

A tolice, na ótica romanesca de Kundera, é fixar certezas, defendê-las com a vida, pois o terreno da vida é arenoso demais para deitar raízes. Melhor está aquele que se adapta, que consegue ouvir falar a fada da tolice e se deixa agir sob sua influência. Grandes romancistas investigaram essa entidade mágica e trataram-na com bastante dignidade. Kundera toma dois grandes referenciais: Flaubert e Kafka. O primeiro estava discutindo com Turgueniev a base de *Bouvard e Pécuchet* e recusa o conselho do russo para tratar sua ideia com brevidade da seguinte maneira:

Mas Flaubert persiste; explica a Turgueniev: “Se [esse assunto] for tratado brevemente, de maneira concisa e ligeira, será uma fantasia mais ou menos espirituosa, mas sem alcance e sem verossimilhança, ao passo que, detalhando e desenvolvendo, eu daria a impressão de acreditar na minha história, podendo fazer dela uma coisa séria e até assustadora” (KUNDERA, 2006, p. 119).

Levar a tolice ao limite, acreditar nela, desenvolvê-la e detalhá-la são procedimentos que mostram que, por trás do riso imediato, há um titã monstruoso ao qual não se dá atenção. Kafka parte desse mesmo princípio ao escrever *O processo*, pois o primeiro capítulo que leu para os amigos foi tomado por uma piada; só depois de sua devida ampliação e detalhamento, Kafka chegou ao fundo sombrio da brincadeira, revelando os caminhos existenciais da vida dominada pela burocratização.

A ironia é constitutiva do romance, quando se compreende que a matéria de base que Kafka usou para criar o universo de *O processo* era nada mais que uma piada. Essa descoberta mostra como o romancista cultiva a ironia, uma vez que, durante a composição, ele está se perguntando sobre os desdobramentos existenciais de uma situação, cultivando sempre o riso de canto de boca. Em outras palavras, ele nada está fazendo além de levar um jogo, uma brincadeira ao seu extremo.

O humor não é uma faísca que brilha brevemente no desfecho cômico de uma situação ou num caso que nos faz rir. Sua luz discreta se estende sobre toda a vasta paisagem da vida. Tentemos, como se voltássemos o filme, ver *uma segunda vez* a cena que acabo de contar: [...], isto é, cômico *desde o começo*. É assim que vê o mundo um homem adulto que tem bastante experiência da “natureza humana” (que olha a vida como quem já viu esse filme) e que há muito tempo deixou de levar a sério a seriedade dos homens (KUNDERA, 2006, p. 102-103).

O ensaísta insiste fortemente na importância do humor, pois ele modula seu olhar sobre o mundo e influencia intensamente seu processo de escrita. O próprio Kundera sinaliza que ler bem um romance exige que se faça o levantamento de todas as correlações irônicas do texto, de modo que o leitor atento é capaz de perceber o riso discreto e constante que ocupa a feição do romancista. Negar que o cômico seja apenas uma reação é uma maneira de transformá-lo em lentes para se ver o mundo.

A visão cômica da existência facilita a apreensão das essências humanas mascaradas sob discursos sérios, pois o humor convida a um jogo de charadas, cujo vencedor desvenda mais dos potenciais humanos sem precisar ser categórico. As afirmações são apenas um palpite, cuja relatividade mostra como o real é instável e suscetível às nuances de olhar. Como não há verdade última e fixa, o horizonte de visão é ampliado sem que, com isso, haja danos. A arte como um jogo, o humor como a segunda chance.

Acrescente-se ainda que a ironia é uma estratégia que está na base do que o crítico François Ricard denominou de romance de exílio, que, em verdade, se configura a partir de uma atitude existencial por parte de algumas personagens — ele enumera Ludvik de *A brincadeira*; o quadragenário de *A vida está em outro lugar*; Tomas e Sabina, de *A insustentável leveza do ser*; dentre outros — e diagnostica que

*[...] tous ces personnages occupent dans leurs romans respectifs une position thématique centrale: c'est d'eux qu'émane la lumière particulière qui éclaire et colore tout le reste, eux dont le regard, pour ainsi dire, est le regard même du roman. Or, à travers l'existence de chacun d'eux se retrouve, sous des formes et des tonalités diverses, le même modèle: celui du déserteur, de l'être qui choisit de ne plus affronter le monde, d'abandonner le combat, et disparaître (RICARD, 2003, p. 24).<sup>26</sup>*

A atitude desses “desertores” se justifica na medida em que eles reconhecem que no mundo em que habitam há uma fronteira depois da qual as coisas não fazem mais sentido. O mundo se abre em sua ambiguidade e seu caos, convidando-os ao jogo de enganos e simulacros. A pergunta que essas personagens visam a responder é: como viver em um mundo onde não se tem certeza de nada?

A primeira resposta, de alto teor irônico é, segundo Ricard, pelo “modo satânico”, que consiste em uma vez transposta aquela fronteira, retornar ao mundo para habitá-lo. Porém, iluminados pela consciência nova, sua passagem é marcada pela consideração de que

---

<sup>26</sup> [...] todos esses personagens ocupam em seus respectivos romances uma posição temática central: é deles que emana a luz particular que ilumina e colore todo o resto, eles cujo olhar, por assim dizer, é o mesmo olhar do romance. Entretanto, por meio da existência de cada um deles encontra-se, em várias formas e tonalidades, o mesmo modelo: o do desertor, do ser que opta por não mais enfrentar o mundo, desistir da luta e desaparecer.



o mundo não é um inferno onde se sofre, mas uma farsa, onde se ri (cf. RICARD, 2003, p. 177-178). Cuida-se de um riso cínico como o que muitas vezes se percebe em Tomas de *A insustentável leveza do ser*, que responde a não seriedade do mundo com a não seriedade de sua existência, visto que ele, que outrora era médico, é destituído de seu cargo e torna-se lavador de vidraças sem o menor drama ou protesto. Ele resigna-se perante seu destino e tira dele o maior proveito, o que está associado às conquistas amorosas. O cinismo é marca de uma ironia que acontece não na elocução, mas na própria existência.

Outro tipo de resposta é dado pelo que Ricard designa de “modo de exílio”. Isso significa que, depois de trespassada a fronteira na qual se descobre que o mundo em que se vive não é sério, a personagem decide que não quer viver nesse ambiente ao qual está presa, mas é obrigada a voltar a ele com outra consciência, mais melancólica. Porém, eventualmente, essa consciência conduz a uma “atitude estoica”, que permite, em meio ao mundo caótico e não sério, encontrar momentos de paz e beleza. Evoca-se novamente *A insustentável leveza do ser*, quando Tomas e Tereza se situam em um vilarejo, em que estão sempre com as mesmas pessoas, vivendo a mesma rotina. Depois de terem vivido — cada qual à sua maneira — a Grande Marcha da história, eles se retiram do universo cosmopolita e encontram naquele vilarejo uma espécie de *idílio*.

A ironia que se constrói a partir do modo de exílio é de caráter hipocodificado porque, depois de descobrir os códigos do mundo, retorna-se a ele, contudo, com uma conduta menos marcante. O exílio marca o fim da luta por inscrever valores no mundo, a codificação existencial é atenuada em prol do encontro com outros valores de natureza idílica — lembrando que, para Kundera, o idílio é um estado do mundo anterior ao primeiro conflito (KUNDERA, 2016b, p. 133).

Em última instância, a ironia aparece como procedimento de construção à medida que é compreendida como expediente de leitura. A ironia está presente na codificação do texto romanesco enquanto relaciona sua matéria de composição à conotação risível predicada pela fada da tolice, que faz do romance o ambiente do “faz de conta” no qual se mente para descobrir verdades aterradoras. Essa associação reverbera no plano de expressão, fazendo com que cada afirmação seja investida de máxima ambiguidade, fato que mostra o porquê de não se lançar sobre as personagens um olhar judicioso, mas compreensivo. Suas contradições são marcas constitutivas de seu caráter humano. Achar que devem ser julgadas, implica dizer

que todo ser humano deve ser submetido ao crivo do certo e do errado. A ironia faz com que busquemos no código romanesco a compreensão, o entendimento e o riso.

## SEGUNDO ARREMATE

Neste capítulo, partimos de uma noção de metalinguagem pautada na construção de uma comunicação que focaliza o código, o qual foi, por sua vez, conceituado como uma regra que permite a associação entre sistemas semióticos e que possibilita a existência da função sígnica. Em seguida, explicamos como o texto literário pode ser pensado em função dessa definição de código, desde que se acrescente à análise a complexidade de seu processo de codificação, em razão da relação que estabelece com a realidade — o que torna um super sistema codificado, sobre o qual atuam processos de hiper e hipocodificação.

Com essas premissas teóricas em mente, levantamos os principais procedimentos metalinguísticos trabalhados por Kundera em sua produção ensaística. Explicamos como o procedimento pode ser pensado à luz da teoria dos códigos e elencamos, quando couberam, alguns exemplos do próprio universo ficcional kunderiano. Alguns procedimentos ficaram sem ilustração, porque serão ilustrados na análise literária que virá a seguir.

O próximo movimento será o de mostrar como a visão metalinguística que alicerça a concepção kunderiana de romance, enriquecida pelos procedimentos metalinguísticos elencados neste capítulo, motivaram a criação literária de Kundera em *A ignorância*. A teoria se converte em prática e a prática enriquece sua teoria. É dada a terceira batida, abram-se as cortinas.

### CAPÍTULO 3 – PROCESSO PERSECUTÓRIO: AS DEFINIÇÕES FUGIDAS DE *A IGNORÂNCIA*, DE MILAN KUNDERA

Neste capítulo, construiremos nossa argumentação no sentido de demonstrar como a reflexão ensaística de Milan Kundera se transfigura em procedimentos de criação literária, enfatizando o papel que expedientes metalinguísticos exercem na sustentação de seu edifício ficcional. A premissa de base para essa prática é a mesma enunciada por José Luís Jobim. Vejamos:

Minha hipótese sobre estes críticos criadores é que há uma interseção entre o que escrevem *sobre* literatura e o que produzem *como* literatura. Esta interseção não existe nos mesmos termos para cada um deles, mas estaria presente no trabalho de todos. O que implica que todos estes autores dialogam com um certo quadro de referência já presente, uma instância pré-constituída em relação ao seu próprio texto literário, à qual de alguma maneira fazem referência no próprio momento da gênese textual. (JOBIM, 2012, p. 7)

A obra selecionada para este mister é *A ignorância*, que será abordada em dois movimentos. O primeiro deles é a apresentação global da obra, a fim de contextualizar sua história editorial, sua estrutura formal e seus principais elementos temáticos e figurativos. Trata-se, em verdade, de um primeiro olhar sobre o romance. O segundo movimento é o estudo cuidadoso do texto, propondo uma análise de sua constituição interna, tendo em vista os elementos preliminarmente apresentados e a dimensão metalinguística debatida no capítulo anterior. Com isso, pretende-se demonstrar como a unidade temática do romance é alcançada por meio de processos metalinguísticos, responsáveis por conferir coesão e sutileza à estrutura interna do romance.

#### 3.1 SONDAGENS PRELIMINARES

##### SUPER SUMÁRIA SÍNTESE SECA DA RECEPÇÃO DE *A IGNORÂNCIA*

O romance *A ignorância*, de Milan Kundera, tem uma curiosa história editorial. Escrito em francês, foi publicado pela primeira vez na Espanha no ano 2000 e conquistou sua edição brasileira em 2002. Sua primeira publicação na língua em que havia sido escrito aconteceu na primavera de 2003 pela editora Gallimard. Um fenômeno como esse já havia acontecido, visto que a partir de *A vida está em outro lugar*, o autor escrevia em tcheco, mas

não era publicado na Tchecoslováquia em função do regime stalinista. Que estranha estratégia teria o levado a adotar essa postura? (cf. RICARD, 2016, p. 1286-1288).

Em *A cortina*, segunda parte, Kundera apresenta três contextos de recepção possíveis para uma obra: (i) o pequeno contexto, a pátria do escritor, onde a obra é recebida como um retrato pitoresco da cultura nacional em que se insere; (ii) o grande contexto, o contexto da literatura mundial — antítese do pequeno contexto —, em que a obra é recepcionada como parte da história da linguagem artística na qual se insere e na qual o autor espera deixar sua contribuição; e (iii) o contexto mediano, um ambiente que não é nem tão limitado quanto o pequeno contexto nem tão vasto quanto o grande contexto. No contexto mediano a obra encontra o trampolim para saltar para a *Weltliteratur*. Por exemplo, para a literatura brasileira, o contexto mediano é a literatura latino-americana; para a literatura tcheca é a literatura da Europa Central etc.

Nos ensaios, Kundera deixa claro que gostaria de que sua obra fosse recepcionada fora do pequeno contexto, para que ela não ficasse presa ao “provincianismo dos pequenos”. O escritor ambicionava deixar sua marca no grande contexto, por isso adotou essa peculiar estratégia editorial com o romance *A ignorância*, principalmente tendo em vista que ele narrava a história de dois exilados — um na França, outro na Dinamarca — que retornam à Praga após a queda do regime socialista. Assim, publicado ao redor do mundo antes de o ser em Paris, Kundera afasta *A ignorância* da recepção do “pequeno contexto” da problemática franco-tcheca e demonstra, a um só tempo, que não desejava uma leitura em chave de ficção autobiográfica.

Quoi qu’il soit, ce ne serait pas lire *L’Ignorance* que de l’aborder comme un roman autobiographique ou comme une sorte de justification. Sur ce sujet, les principes esthétiques de Kundera ont toujours été clairs: le sens du roman n’est pas de raconter la vie de l’auteur ni d’expliquer ses gestes, mais bien d’interroger la situation « existentielle » de l’homme, cette fois de l’homme jette dans cette nouvelle surprise, cette nouvelle « plaisanterie » ou ce nouveau « piège » que l’Histoire tout à coup lui réserve: la libération de son pays. [...] Qu’est-ce que l’exil, qu’est-ce que le retour quand ils ne sont pas examinés comme des abstractions mais vécus par des personnages concrets (ces « egos expérimentaux ») et soumis à libre méditation du roman? (RICARD, 2016, 1284)<sup>27</sup>

<sup>27</sup> De qualquer forma, não seria ler *A ignorância* abordá-lo como um romance autobiográfico ou como uma espécie de justificativa. Sobre este assunto, os princípios estéticos de Kundera sempre foram claros: o sentido do romance não é contar a vida do autor ou explicar as suas ações, mas sim questionar a situação “existencial” do homem, dessa vez, do homem exilado, jogado nessa nova surpresa, nessa nova “brincadeira” ou nesta nova “armadilha” que a História lhe reserva de repente: a libertação do seu país. [...] O que é o exílio, o que é o retorno quando não são examinados como abstrações, mas vivenciados por personagens concretos (esses “egos experimentais”) e submetidos à meditação livre do romance?

Ricard apresenta a grande temática de *A ignorância* de maneira tão contundente que se torna tentador aderir à proposta de abordagem dele, uma vez que o teórico encontra-se em afinção com os princípios estéticos de Kundera, no sentido de tratar do romance investigando novas possibilidades existenciais e identificando o valor estético da obra em sua construção interna, em vez de marcá-lo em suas relações extratextuais.

Em sua biografia da obra, Ricard anota que a crítica alemã evidenciou os pontos fundamentais de *A ignorância* de maneira inteligente e lúcida, pois souberam refletir de maneira profunda sobre a dimensão existencial do livro. Tratamento que não foi dado pela crítica francesa, que recebeu bem a obra, mas não enfrentou tanto sua problemática do tema, focalizando mais o estatuto de Kundera na condição de autor franco-tcheco, tentando englobá-lo no mundo francófono.

No Brasil, a recepção da obra parece ter sido discreta. Houve uma resenha positiva no jornal *Folha de São Paulo*, escrito por Rinaldo Gama, da qual iremos discordar — não do valor positivo atribuído à obra, mas sim da observação de que *A ignorância* seria um romance “sem profusão de reflexões metalinguísticas”. Há, também, estudos mais detidos do romance explorando alguns aspectos, a saber: a questão da memória (*Imagens da memória e seus efeitos em A lentidão, A identidade e A ignorância, de Milan Kundera*, escrito por Lorena do Rosario Silva) e a representação do exilado e a construção de sua identidade (*Representações da figura do emigrante em Milan Kundera*, de Luís Carlos Pimenta Gonçalves; *Estudo sobre a (re)construção da identidade por meio da língua em Milan Kundera*, de Verônica Maria Baiano Barbosa). Ademais, há um interessante estudo comparativo entre o romance kunderiano e *A caverna*, de José Saramago, tomando como ponto de análise a representação da errância (*A errância no romance contemporâneo: uma leitura de A Caverna, de José Saramago, e A ignorância, de Milan Kundera*, por Vera Lúcia Bastazin).

Nosso estudo pretende somar-se a essas vozes lançando luz sobre a dimensão metalinguística de *A ignorância*, que é trabalhada sem cessar para que se obtenha sucesso na perseguição de definições fugidias como “nostalgia”, “piedade filial”, “apego à pátria” a partir da situação concreta do Grande Retorno ao país natal.

APRECIACÃO AMPLA DE ASPECTOS FORMAIS DE *A IGNORÂNCIA*

A leitura de *A ignorância* permite identificar marcas de composição características da prosa kunderiana, as quais foram discutidas por Kvetoslav Chvatik em *Le monde romanesque de Milan Kundera* e sistematizadas sob a batuta de François Ricard em *Le dernier après-midi d'Agnès*. Nesta seção, serão comentados alguns desses traços, como (a) o reestabelecimento do episódio; (b) a arte do capítulo — ambos à luz das considerações de Ricard —; e (c) a fuga como paradigma de composição do romance — este com base nas proposições de Martine Boyer-Weinmann e Massimo Rizande. As observações serão econômicas, pois seus desdobramentos serão examinados em pormenores ao longo da análise literária da obra

O REESTABELECIMENTO DO EPISÓDIO. Consoante se demonstrou nos ensaios de Kundera, para que o romance contemporâneo permaneça interessante, deverá se libertar do despotismo da *story*. Nessa esfera, Ricard defende que a forma como Kundera depõe essa tirana é por meio do reestabelecimento do episódio — termo entendido como um acontecimento de ordem casual —, porque sua aleatoriedade desafia o princípio do encadeamento necessário de eventos que compõe a *story*. O crítico canadense alerta para uma segunda necessidade, ao se considerar os episódios kunderianos, qual seja: identificar em seu caráter randômico o enigma existencial que o romancista pretende decifrar. Isso significa que a aparente desconexão entre os episódios encontra uma articulação mais sutil que repousa sob a unidade temática do romance. Em *A ignorância*, o encontro entre os protagonistas no aeroporto é totalmente causal, no entanto, sem essa aleatoriedade da vida, não haveria como chegar ao desfecho do romance, quando as três linhas diegéticas aparentemente desconexas fundem-se encerrando a trama sob a unidade temática.

Destronar a *story* traz algumas consequências para a ficção kunderiana, entre as quais é possível destacar: (i) a estrutura que sustenta a arquitetura formal do romance torna-se mais sutil, exige que se valorize detalhes para identificar neles os motivos, que serão retomados a fim de conferir coesão ao conjunto; (ii) livre do dever de narrar a ação, a matéria heteróclita do romance passa a gozar de igualdade de tratamento, porque tanto a meditação quanto a ação romanesca estão a serviço da perseguição temática, promovendo, pois, igualdade polifônica; e (iii) o fim da unidade de ação dilui a ideia de protagonismo, permitindo maior mobilidade entre os fios diegéticos de uma obra — é o que acontece em *A ignorância*: os primeiros doze

capítulos fazem pensar que a heroína da narrativa será Irena, porém, depois da introdução de Josef, o foco narrativo acompanha muito mais sua trajetória do que a dela.

A ARTE DO CAPÍTULO. A leitura dos três primeiros capítulos de *A ignorância* já evidencia que a construção do romance é feita por meio de capítulos breves, entrecortados por meditações que somam elementos alienígenas à diegese romanesca, tais como: a reflexão etimológica, a síntese de um canto da *Odisseia* e a exposição de acontecimentos históricos. Isso só é possível, de acordo com Ricard, porque Kundera tem uma formação musical diferenciada, de modo a conseguir traçar relações entre princípios de composição musical e os de composição narrativa. Essa capacidade estabelece uma coesão interna bastante sofisticada e consistente em sua obra.

Ricard vai além e comenta, inclusive, que a unidade fundamental da escritura kunderiana é o capítulo. Sobre isso, acrescenta que a maneira como Kundera dispõe esses capítulos na narrativa remete ao modo como um poeta organiza seus versos:

Ainsi, l'auteur de *La vie est ailleurs* a beau passer pour l'ennemi des poètes, son art de romancier est un hommage aux pouvoirs de la poésie. De celle-ci, d'ailleurs, se rapprochent non seulement l'esthétique de la composition « spatiale », mais aussi le type d'écriture que le roman kundérien met en œuvre: une écriture elle-même non linéaire, éclatée, qui aime les ellipses, les interruptions, les changements subits, et qui, plutôt que de chercher à fabriquer un texte d'un seul tenant, pourrait-on dire, le compose plutôt comme une mosaïque d'éléments discrets et variés, bien séparés les uns des autres, à la fois complets par eux-mêmes et unis par des rapports et des contrastes multiples que le lecteur doit sans cesse découvrir, comme cela se passe, justement quand on lit un poème, ou mieux, un recueil de poèmes un peu construit. (RICARD, 2003, p. 156)<sup>28</sup>

Com efeito, o capítulo kunderiano carrega marcas como a condensação, por meio da qual o autor busca dar a máxima expressividade com a maior brevidade possível — o que não deixa de ser uma forma de ater-se ao que só o romance pode dizer. O traço da condensação é construído a partir de um trabalho com a linguagem no nível frasal, que se qualifica por ser denso e direto. A frase kunderiana é uma navalha que penetra direto à alma das coisas enquanto conserva um estilo clássico. Em outras palavras, ela é clara naquilo que quer transmitir e modesta na estilização do discurso. A esse respeito, é possível dizer que Kundera

<sup>28</sup> Assim, o autor de *A vida está em outro lugar* passar bem por inimigo dos poetas, [porém] sua arte como romancista é uma homenagem aos poderes da poesia.

Disso, inclusive, se aproximam não só a estética da composição “espacial”, mas também o tipo de escritura que o romance kunderiano coloca em obra: uma escrita ela mesma não linear, fragmentada, que gosta de elipses, interrupções, mudanças bruscas, e que, ao invés de tentar fabricar um texto a partir de uma só tecitura, poderíamos dizer, o compõe, antes, como um mosaico de elementos distintos e variados, bem separados uns dos outros, completos por si só e unidos por relações e contrastes múltiplos que o leitor deve descobrir incessantemente, como acontece, precisamente, quando se lê um poema, ou melhor, uma antologia de poemas bem trabalhada.

está longe do excesso retórico do *kitsch*, visto que muitas vezes sua solução a um parágrafo é buscar a nitidez dos aforismos.

A ARTE DA FUGA ROMANESCA. A sonata foi o modelo de composição que Kundera empregou em seus romances até *A imortalidade*. Depois dele, o autor passou a crer que havia concluído sua contribuição para a arte do romance, visto que, na sua concepção, essa obra encerraria a exploração das possibilidades expressivas da forma romanesca. No entanto, em 1995, enquanto escrevia alguns ensaios em francês sobre Choderlos de Laclos e Vivant Denon, Kundera sentiu-se estrangulado por um tédio enorme em função de sua postura séria. Para se livrar da sensação incômoda, o autor transformou o ensaio em uma grande piada: assim foi criado *A lentidão*, primeiro romance do ciclo francês de Kundera e primeiro romance em que ele explora a forma musical da fuga como princípio de composição romanesca — mesmo paradigma empregado em *A ignorância* (cf. RICARD, 2016, p. 1267).

À luz dessa contextualização, é pertinente refletir sobre a forma da fuga no campo musical e quais adaptações são feitas para sua transposição para o campo literário, a fim de que a adaptação intersemiótica — portanto metalinguística — seja mais bem compreendida. De imediato, o primeiro traço da fuga que se deve reconhecer é o de que se trata de uma forma de composição relativamente curta e monotemática, de sorte que o tema principal, denominado sujeito, é desenvolvido por meio de variações contrapontísticas e modulações vocais. O nome que essa forma de composição recebe se justifica, pois percebe-se que, entre as vozes que desenvolvem o tema, há dois movimentos que se alternam: o de perseguição e o de fuga. Quando as linhas melódicas se aproximam é sinal de que o sujeito da obra está resolvido.

A fuga divide-se, internamente, em três grandes movimentos: o primeiro é a *exposição*, quando são apresentados o tema e as vozes da composição; a seção central é quando se desenvolvem os *episódios* (também chamados de *divertimentos* ou *digressões*), que são os responsáveis pela modulação temática; por fim, o último movimento é chamado de *solução*, quando as vozes contrapontísticas se aproximam e encerram a questão posta no início. Sobre esse aspecto, vale ressaltar como a terminologia musicológica é adequada à forma romanesca de Kundera, principalmente no que se refere aos divertimentos e digressões.

Kundera, em *A cortina*, aborda que o romancista escreve seu romance como o poeta escreve um soneto. Nessa ocasião, o escritor usa o modelo da fuga, forma de composição que



havia começado a explorar, com o objetivo de expor como o romancista pensa seu romance. Vejamos:

E no entanto o romancista escreve seu romance como se escrevesse um soneto. Reparem! Está maravilhado com a composição que vê desenhar-se diante de si: o menor detalhe é importante para ele; transforma-o em motivo, e o fará voltar em muitas repetições, variações, alusões, como numa fuga. É por isso que tem certeza que a segunda parte de seu romance será ainda mais bela, mais forte que a primeira; pois quanto mais avançarmos nas salas do castelo, mais os ecos das frases já pronunciadas, dos temas já expostos se multiplicarão e, associados em acordes, ressoarão de todos os lados (KUNDERA, 2006, p. 140).

Kundera identifica na composição monotemática da fuga uma forma de pensar a arte econômica, coesa e bela, cuja beleza emana dessa suprema coesão por meio da repetição de motivos, variações e alusões. Todas essas marcas serão bastante evidentes — e faremos questão de acentuá-las — em nossa análise de *A ignorância*. Cabe também registrar que a forma curta da fuga também atende à necessidade de respeitar os limites antropológicos da memória, os quais são defendidos por Kundera em *A arte do romance*, ou seja, o leitor deve ser capaz de terminar a narrativa e recordar como ela começou.

Resta expor o que, a grosso modo, encontra-se em *A ignorância* que permite associar o romance à forma da fuga: (1) basta encontrar a obra para se dar conta de que é uma composição curta, o manuscrito do romance conta com 130 páginas de acordo com Kundera; (2) a divisão em 53 pequenos capítulos; e, sobretudo, (3) a concentração em torno de um só tema, proposto pelo título do romance (cf. RICARD, 2016, p. 1284-1285). Naturalmente, a análise mais detida revela os demais elementos, no entanto, é oportuno colacionar um comentário que Kundera fez em uma entrevista, na qual já expõe como a fuga se manifesta nesse romance:

La fugue est une grande leçon de perfection formelle, valable pour tous les arts. Son principe polyphonique exige que chaque détail, une fois exposé, se transforme en motif qui réapparaîtra en maintes répétitions, variations, allusions, tout au long de la composition. Dans *L'Ignorance*, ce sont des motifs sur la nostalgie, l'oubli, Ulysse, Arnold Schönberg, le miroir (Irena, Milada, la mère, Gustaf, tous sont fascinés par le miroir), un tee-shirt grotesque avec le visage de Kafka, l'intérieur d'une maison au Danemark (Josef ne cesse d'en être obsédé), la musique transforme en bruit, etc. Ces motifs restent dans la mémoire du lecteur, depuis leur première apparition jusqu'à la fin du roman (KUNDERA, *apud* RICARD, 2016, p. 1285)<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> A fuga é uma grande lição de perfeição formal, válida para todas as artes. Seu princípio polifônico exige que cada detalhe, uma vez exposto, se transforme em um motivo que reaparecerá em muitas repetições, variações, alusões, ao longo da composição. Em *A ignorância* são motivos: a nostalgia, o esquecimento, o personagem Ulisses, o compositor Arnold Schönberg, o espelho (Irena, Milada, a mãe, Gustaf, todos são fascinados pelo espelho), uma grotesca camiseta com o rosto de Kafka, o interior de uma casa na Dinamarca (Josef nunca deixa de ser obcecado por ela), a música que se transforma em barulho etc. Esses motivos permanecem na memória do leitor, desde a sua primeira aparição até o final do romance.

Na citação acima, percebemos como o próprio romancista adapta a abstração da forma musical para o discurso concreto da prosa literária: os motivos reiterados ao longo do romance são a chave para garantir a persistência do mesmo tema, as variações melódicas, pois o espelho, por exemplo, exercerá uma valência semântica diferente quando orbita o arco narrativo de Milada e quando orbita o da mãe de Irena.

Há um dado formal da fuga que, quando transposto para *A ignorância*, adquire relevo muito significativo, por isso, merece um comentário à parte. Na fuga, a primeira voz é responsável por anunciar o sujeito e o faz sozinha. A segunda voz entra para comentar o sujeito e, em musicologia, se atribui a ela a chave dominante. No romance, a enunciação do tema é feita por Sylvie ao utilizar a expressão “Grande Retorno” (primeira voz); a segunda voz, que comentará/interpretará o que está implícito nessa expressão é a voz narrativa. O narrador é o detentor da chave dominante. Ele será o maestro dessa fuga, cuja batuta conduzirá o leitor entre três linhas diegéticas, sem omitir que sua voz participa do universo romanesco, uma vez que interromperá a narração para fazer digressões que são de seu próprio interesse. O narrador será o perquiridor-mor das definições fugidias de *A ignorância*.

As três características supracomentadas — reestabelecimento do episódio, a arte do capítulo e a fuga como paradigma composicional — tornam patente um ponto que a crítica kunderiana enfatiza como marca da escritura do tcheco: seu universo ficcional combina dois princípios de construção, o da variedade, por meio do qual Kundera concretiza a polifonia romanesca, e o da continuidade, o qual confere a cada romance sua unidade temática.

#### APRECIÇÃO AMPLA DE ASPECTOS TEMÁTICOS E FIGURATIVOS DE *A IGNORÂNCIA*

A forma da fuga é apresentada a partir de vozes que, no romance, serão as personagens, as quais são lançadas no mundo da prosa para viver episódios e situações que possibilitem a perseguição e a fuga temática. Cabe, nesse momento, portanto, fazer uma apresentação sumária do enredo de *A ignorância* e das principais vozes que habitam esse romance.

*A ignorância* apresenta a história do reencontro de uma mulher e um homem, Irena e Josef, depois de vinte anos exilados, cada qual em um país — ela, na França; ele, na Dinamarca. Os dois se encontram por acaso no aeroporto de Paris, porém, apenas Irena reconhece Josef. Ele não é socorrido pela memória, mas, por polidez, a trata como conhecida.

Uma vez em sua terra natal, os ex-exilados se separam e tratam de seus assuntos. Irena busca resgatar antigas amizades e encontrar uma forma saudável de conviver com sua mãe — mulher energética e espartana —, contudo, a personagem não é bem-sucedida em nenhuma de suas empresas. Josef, por sua vez, revisita a família, suas memórias inscritas em um diário e um amigo. Apenas a amizade o acolhe e ressignifica positivamente toda a sua vivência na Boêmia; o irmão e a cunhada lhe soam como dois estranhos, mancomunados contra sua pessoa, e ele próprio não se reconhece no que escreveu em seu antigo diário. Mais frustrados do que realizados, Irena e Josef marcam um almoço, que rapidamente se converte em uma tarde e noite de amor ardente, ao fim da qual ela percebe que Josef nunca a tratou pelo nome. Ele não faz ideia de quem ela seja. Irena fica exausta e possessa e, depois de se exasperar com Josef, sucumbe ao sono. O homem então percebe que, embora não se lembre de quem é aquela mulher, ela o ama. Ele poderia amá-la, poderia fazer o bem a ela, entretanto, na Dinamarca ele possui uma casa e a memória da esposa falecida, a qual deve alimentar. Josef faz o *check-out* e deixa Irena em repouso até o dia seguinte. Fim.

Toda síntese é acometida por limitações. A limitação dessa reside no fato de enquadrar as duas principais linhas diegéticas do romance, enquanto o enredo de *A ignorância* possui, na verdade, três. É de Milada a terceira linha diegética de *A ignorância*. Essa linha se insere de maneira parasitária às duas principais linhas apresentadas, mas consolida-se no enredo quando Josef começa a ler suas memórias no diário. Milada é a única amiga de Irena que a acolhe em Praga; ao mesmo tempo, é a ex-namorada de adolescência de Josef. A moça, no auge de sua idade lírica —, vale dizer, de sua juventude — faz uma má decisão que muda o curso de sua vida.

Apresentado o enredo, serão listadas as personagens que compõem o elenco da narrativa, à luz do título do romance, mostrando a contribuição que cada voz faz à polifonia romanesca. Sylvie, amiga de Irena, ignora as implicações emocionais de um retorno do exílio. Ela olha para a situação de sua amiga sob um prisma pragmático: aquele que, podendo voltar do exílio, opta por permanecer em terras estrangeiras é um desertor — sendo, portanto, um indivíduo malvisto pela sociedade. Como os russos haviam deixado a Tchecoslováquia, Irena, na concepção de Sylvie, era obrigada a retornar.

A mãe de Irena possui um estatuto ambíguo em relação à filha: quando a dominação comunista já não era tão severa, ela foi visitá-la em Paris. Seu movimento é puramente

espacial, uma vez que ao chegar na França, ela não faz nenhuma pergunta a Irena, ou seja, escolhe manter-se ignorante no que se refere à vida da filha durante o exílio francês.

A mesma natureza de ignorância é manifestada pelo irmão e pela cunhada de Josef, que não demonstram querer conhecer mais da vida dele por ressentimento. O irmão mostra-se satisfeito em ter notícias meramente superficiais sobre a vida de Josef, todavia, a indiferença fraterna resvala no desejo de Josef de não falar a respeito, então ela não lhe afeta, ao contrário de Irena, que sente na indiferença materna um gesto de violência.

Há também a bondosa voz de Gustaf, companheiro sueco de Irena, que abre um escritório de sua empresa em Praga, imaginando ser a ponte que conectará sua amada exilada à saudosa terra natal dela. No entanto, ele, que nutria um amor descomunal pela própria mãe, ignora que Irena teme retornar a um ambiente dominado pela espartana força materna.

Milada, por sua vez, vive a ignorância da alteridade, pois, marcada por uma tragédia da qual carrega marcas físicas, abre mão de construir uma relação íntima com outra pessoa, para que não tenha que expor acontecimentos de seu passado. Ela vive como se estivesse diante de um espelho, cuidando de sua aparência, ignorando a transformação positiva que a alteridade pode trazer para si.

Por fim, os protagonistas: a voz de Josef traz a nuance da memória. Sua doença é a deformação masoquista da memória, que faz com que ele ignore quem foi, que faz com que ele apague a história que o constitui tal como ela é. Ao ignorar sua história pretérita, Josef não consegue reconhecer Irena, a qual, por seu lado, ignora sua própria insignificância e passa a narrativa toda tentando ocupar um espaço onde ela seja o ponto focal, seja em relação à sua mãe, às suas amigas e a Josef. Irena protagoniza a narrativa, mas ignora ser protagonista de sua própria vida.

Com o elenco e o palco preparados, resta estabelecer o tema para que a cena metalinguística possa ser aproveitada. Ora, vimos com Ricard que *A ignorância* persegue os temas do exílio, do retorno e da pátria. No entanto, o romance também trata da nostalgia a partir de uma situação concreta, isto é, da percepção de um fenômeno que marcou a Europa como um todo durante o século XX: a queda comunista e o apagamento das fronteiras que justificavam o exílio. O romance aborda como todos esses sentimentos humanos são ressignificados quando um episódio histórico se impõe, pregando uma peça àqueles que construíram sua vida sem pensar em voltar.

A história mostra “a armadilha que se tornou o mundo” quando, de um só golpe, dissolve a noção de exílio, suscitando oposições a respeito do “desejo” nostálgico de regressar à velha pátria e do dever moral do exilado de voltar. A ironia histórica é que, depois de vinte anos, o exilado pouco reconhece de sua pátria-mãe e, em sua casa, sente-se mais deslocado que no exílio, até que finalmente descobre sua condição humana, sua chave existencial: ele é um apátrida espiritual, que tem para onde voltar, mas quando volta é incapaz de sentir-se em casa (cf. RIZZANTE, 2003, p. 107-120).

### **3.2 RECONSTRUÇÃO DE *A IGNORÂNCIA À LUZ DE SEU FIO METALINGUÍSTICO***

Há duas maneiras diferentes de demonstrar de que modo a metalinguagem atua como motor criativo de *A ignorância*: poderíamos tomar os procedimentos enumerados e examinados no capítulo anterior, recortando do romance passagens que ilustrassem a presença deles. No entanto, isso não seria mais do que um mapeamento procedimental. Se quisermos provar que a metalinguagem é usada como força criativa, é preciso reconstituir o discurso narrativo, marcando os procedimentos metalinguísticos no momento em que ocorrem, em sua relação íntima com outros expedientes de mesma natureza, construindo um processo maior, cujo resultado coincida com o fim do romance. Esse modo de proceder será privilegiado em detrimento do primeiro.

Um risco em que se incorre é o de tornar a análise literária um bloco massivo de considerações muito pesado, apesar de coeso. Para evitar isso, faremos um recorte e perseguiremos o fio metalinguístico do romance considerando seu paradigma formal de composição. Assim, como a fuga é organizada em três movimentos, acompanharemos o fio metalinguístico em três momentos diferentes: o primeiro momento é o da exposição; o segundo é o dos divertimentos (ou seção central); e o terceiro é da solução. As duas primeiras partes contam 21 capítulos, a última conta 11. Seguimos, nesse sentido, a divisão proposta pelo estudo de Rizzante (2003).

### 3.2.1 EXPOSITIO – APRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS E FIXAÇÃO TEMÁTICA

A *ignorância* não começa com a narração de uma ação, mas com a focalização de uma cena. O narrador heterodiegético mal aparece e, quando o faz, é para trazer informações que viriam em uma rubrica dramaturgica. A primeira voz, responsável por introduzir um tema-chave é a de Sylvie, que, em um tom insistente, diz à Irena que ela deve voltar para casa. Irena está exilada em Paris e, em verdade, não quer retornar a Praga, mas sua amiga lhe diz que, em situações como aquela é necessário. A protagonista tenta driblar a amiga francesa, por meio de apelos emocionais, mas não é bem-sucedida.

Uma repetição comovida de uma palavra comunica a importância de Irena regressar à Boêmia. Mais do que isso, essa palavra tem o poder de evocar no imaginário da protagonista uma série de imagens clichês que tornam incontornável o fim do seu exílio. Vejamos a passagem:

Elles étaient assises face à face au-dessus de deux tasses à café vide depuis longtemps. Irena vit des larmes d'émotion dans les yeux de Sylvie qui se pensa vers elle et lui serra la main: « Ce sera ton grand retour. » Et encore une fois: « Ton grand retour. »

Répétés, les mots acquirent une telle force que, dans son intérieur, Irena les vit écrits avec des majuscules: Grand Retour. Elle ne se rebiffa plus: elle fut envoûtée par des images qui soudain émergèrent de vieilles lectures, de films, de sa propre mémoire et de celle peut-être de ses ancêtres: le fils perdu qui retrouve sa vieille mère; l'homme qui revient vers sa bien-aimée à laquelle le sort féroce l'a jadis arraché; la maison natale que chacun porte en soi; le sentier redécouvert où sont restés gravés les pas perdus de l'enfance; Ulysse qui revoit son île après des années d'errance; le retour, le retour, la grande magie du retour (KUNDERA, 2016, p. 462)<sup>30</sup>.

As seis ocorrências da palavra “retorno” (*retour*) ao longo desses dois parágrafos consolidam o procedimento da repetição e atuam como índices metalinguísticos de que o romance irá se ocupar do Grande Retorno, indagando como ele se constitui *in concreto* e quais são as implicações de retornar à pátria natal. Essas respostas não serão dadas explicitamente, mas sim pela vivência das personagens, egos experimentais à disposição do narrador.

<sup>30</sup> Estavam sentadas frente a frente diante de duas xícaras de café vazias já havia muito tempo. Irena viu lágrimas de emoção nos olhos de Sylvie, que se inclinou até ela, apertando-lhe a mão: “Será seu grande retorno”. E, mais uma vez: “Seu grande retorno”.

Repetidas, essas palavras adquiriram tal força que, em seu íntimo, Irena as viu escritas em maiúsculas: Grande Retorno. Ela não protestou mais: foi invadida por imagens que emergiram de repente, de velhas leituras, de filmes, de sua própria memória e talvez até daquela de seus ancestrais: o filho perdido que reencontra sua velha mãe; o homem que volta para sua amada, da qual outrora fora afastado pelo destino feroz; a casa natal que cada um traz dentro de si; o caminho redescoberto onde ficaram gravados os passos perdidos da infância; Ulisses que revê sua ilha depois de anos de peregrinação; o retorno, o retorno, a grande mágica do retorno (KUNDERA, 2015, p. 8).

O que dizer das imagens que ocupam o imaginário de Irena, senão que elas são *kitsch*? De fato, são cenas com um forte apelo emocional. A forma como foram construídas mostram o Grande Retorno em sua roupagem eufórica: um simulacro de que todo reencontro — seja ele com a “velha mãe”, com a “amada afastada pelo destino”, com o “filho perdido”, com uma ilha perdida — é sempre bom. Esse aspecto configura uma totalização que encobre o mundo com o véu da pré-interpretação. Contudo, o romance kunderiano não poderá ser conivente com essa prática. Por isso há Irena: um ego experimental que irá examinar concretamente se todo retorno é maravilhoso.

O capítulo que segue configura-se por ser uma articulação entre três processos metalinguísticos: (1) uma digressão de caráter etimológico, a qual caracteriza uma metalinguagem ao gosto dos linguistas, associando o tema do retorno ao tema da ignorância; (2) diálogo intertextual com dois hipotextos — o principal é com a *Odisseia*, de Homero, o secundário é com a música de Arnold Schönberg; (3) a descrição fenomenológica de como Ulisses vivenciou seu grande retorno a Ítaca.

A proeminência desse capítulo é a voz narrativa. Não é demais frisar que, de acordo os princípios de composição da fuga, a segunda chave é a dominante. Com efeito, é o narrador a instância dominante do romance em exame, o que sinaliza não só a deposição da tirania da *story* — pois este é apenas o primeiro capítulo, mas haverá outros capítulos em que não há preocupação diegética, apenas digressiva —; como também o profundo engajamento da narração com seu arcabouço temático. *A ignorância* é um romance que persegue o tempo todo suas definições fugidias.

Feitas essas considerações, retomemos o fio metalinguístico. Ele estava com Sylvie evocando a mágica do Grande Retorno. A última palavra desperta no narrador uma reflexão de caráter linguístico a respeito da etimologia desse item lexical, associando-a a outra raiz etimológica, cuja composição introduz um segundo tema-chave de *A ignorância*, a saber: a nostalgia. Vale a transcrição de um trecho dessa enunciação digressiva, mas antes é preciso alertar para o fato de que ela também conecta a nostalgia ao título do romance a partir de uma análise linguística do tema:

Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. Pour cette notion fondamentale, la majorité des Européens peuvent utiliser un mot d’origine grecque (*nostalgie, nostalgia*) puis d’autres mots ayant leurs racine dans la langue nationale: *añoranza*, disent les Espagnols ; *saudade*, disent les Portugais. Dans chaque langue ces mots possèdent une nuance sémantique différante. Souvent ils signifient seulement la tristesse causée par l’impossibilité de retour au pays. Mal du pays. Mal

du chez-soi. Ce qui en anglais se dit, *homesickness*. Ou en allemand: *Heimweh*. En hollandais: *heimwee*. Mais c'est une réduction spatiale de cette grande notion. [...] En espagnol, *añoranza* vient du verbe *añorar* (avoir de la nostalgie) qui vient du catalan *enoyrar*, dérivé, lui, du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu es loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe (KUNDERA, 2016, p. 462-463)<sup>31</sup>.

É interessante notar, na citação acima, a recusa de fechar a etimologia linguística apenas aos seus componentes semântico-lexicais. Quando o narrador diz que essa conduta seria reduzir ao espaço uma grande noção, ele instaura um desejo de codificar a linguagem com a existência, uma dimensão maior, a dimensão de ser-no-mundo. Por esse motivo, opta por ancorar seu processo etimológico na raiz espanhola *añoranza*, porque a ignorância é parte constitutiva da condição humana. Já tratamos *en passant* sobre o aspecto existencial ignorado por cada personagem e, ao longo de nossa análise, essa ignorância será ainda mais pontuada.

Contudo, nesse momento nos interessa avaliar a maneira como o narrador irá ancorar sua digressão em algum elemento figurativo. Isso porque, conforme já foi visto, Kundera defende que para o procedimento digressivo ser de natureza romanesca, ele deve orbitar a problemática de alguma personagem. Sendo assim, a saída encontrada foi prender a reflexão sobre nostalgia em uma figura que povoou o imaginário de Irena quando estava com sua amiga: Ulisses.

A *Odisseia* consolida-se como um hipotexto de *A ignorância* em virtude desse processo de ancoragem em meio a uma onda digressiva, pois, embora preso ao texto, o narrador engrena uma segunda digressão com base na epopeia de Homero. Ele defende que « Ulysse, le plus grand aventurier de tous les temps, est aussi le plus grand nostalgique » (KUNDERA, 2016, p. 263)<sup>32</sup> e demonstra como o herói grego estava pronto para renunciar a todos os prazeres que poderia gozar ao lado da ninfa Calipso, com o intuito de fazer seu retorno a sua Ítaca natal, onde sua rainha Penélope o esperava.

---

<sup>31</sup> Em grego, retorno se diz *nóstos*. *Álgos* significa sofrimento. A nostalgia é, portanto, o sofrimento causado pelo desejo irrealizado de retornar. Para essa noção fundamental, a maioria dos europeus pode utilizar uma palavra de origem grega (*nostalgie, nostalgia*), e também outras palavras com raízes em sua língua nacional: *añoranza*, dizem os espanhóis; *saudade*, dizem os portugueses. Em cada língua, essas palavras possuem uma conotação semântica diferente. Muitas vezes significam apenas tristeza provocada pela impossibilidade de volta ao país. Nostalgia do país. Nostalgia da terra natal. Aquilo que em inglês se chama *homesickness*. Ou em alemão: *Heimweh*. Em holandês: *heimwee*. Mas essa é uma redução espacial dessa grande noção. [...] Em espanhol, *añoranza* vem do verbo *añorar* (ter nostalgia), que vem do catalão *enoyrar*, derivado este, da palavra latina *ignorare* (ignorar). À luz dessa etimologia, a nostalgia surge como o sofrimento da ignorância. Você está longe e não sei o que se passa com você. Meu país está longe, não sei o que está acontecendo lá (KUNDERA, 2015, p. 8-9).

<sup>32</sup> Ulisses, o maior aventureiro de todos os tempos, é também o maior nostálgico (KUNDERA, 2015, p. 9).



O narrador fixa como seu hipotexto o quinto canto da obra homérica, a fim de deixar claro que entre a vida de prazeres ao lado de Calipso, ele escolhe o retorno; entre a aventura, ele opta pela apoteose do conhecido. « Homère glorifie la nostalgie par une couronne de laurier et stipule ainsi une hiérarchie morale des sentiments. Pénélope en occupe le sommet, très haut au-dessus de Calypso »<sup>33</sup> (KUNDERA, 2015, p. 464). Esse hipotexto reaparecerá atualizado pela diegese do hipertexto kunderiano; adiantemos a enunciação, mas não a análise: Josef fará com Irena algo semelhante ao que Ulisses faz com Calipso.

Ainda digressivamente, o narrador introduz a segunda intertextualidade por meio da alusão a Arnold Schönberg, mas que só fará sentido em sua reaparição, quando a fuga romanesca estiver em seu segundo movimento. Apesar disso, não há dúvida: o principal intertexto é a *Odisseia*. Mas por quê?

A epopeia clássica tomava por objeto de sua representação ações elevadas de grandes heróis da tradição mitológica. Com efeito, em primeiro nível, o Grande Retorno da epopeia de Ulisses reverbera no Grande Retorno prosaico dos protagonistas de *A ignorância*. Ademais, o diálogo intertextual pode servir de índice que trata da ação diegética. Isso porque o tema do Grande Retorno é um tema acional, nesse sentido, dialoga melhor com a sequência de ações de uma epopeia. A nostalgia, por exemplo, sendo um tema mais ligado à ordem do sensível, faz um diálogo intertextual mais orgânico com uma obra lírica.

A digressão narrativa de natureza intertextual conta como Ulisses vivenciou seu Grande Retorno da seguinte forma:

Telle fut la fin du voyage. Il dormait, épuisé. Quand il se réveilla, il ne savait pas où il était. Puis Athéna écarta la brume de ses yeux et ce fut l'ivresse ; l'ivresse du Grand Retour ; l'extase du connu ; la musique qui fit vibrer l'air entre la terre et le ciel: il vit la rade qu'il connaissait depuis son enfance, la montagne qui la surplombait, et il caressa le vieil olivier pour s'assurer qu'il était resté tel qu'il était vingt ans plus tôt.<sup>34</sup> (KUNDERA, 2016, p. 464)

Percebe-se muito claramente uma descrição fenomenológica que associa quatro estágios vivenciados por Ulisses ao significado de “Grande Retorno”. O primeiro deles é a ignorância — Ulisses não sabia onde estava. Depois de sua longa jornada, ele não reconhece o seu contexto, tomado que está pela exaustão do percurso. O segundo estágio é o do

<sup>33</sup> Homero glorificou a nostalgia com uma coroa de louros e estabeleceu assim uma hierarquia moral dos sentimentos. Penélope ocupa o lugar mais elevado, muito acima de Calipso (KUNDERA, 2015, p. 11).

<sup>34</sup> Foi este o fim da viagem. Ele dormia, exausto. Quando acordou, não sabia onde estava. Depois Atena afastou a névoa dos seus olhos e sobreveio a embriaguez, a embriaguez do Grande Retorno; o êxtase do conhecido; a música que fez vibrar o ar entre o céu e a terra: ele viu a enseada que conhecia desde criança, as duas montanhas que a circundavam, e acariciou a velha oliveira para assegurar-se de que ele continuava o mesmo de vinte anos antes (KUNDERA, 2015, p. 10).

reconhecimento, quando a inspiração divina lhe permite ver o que é. Nesse momento, ele não olha para a jornada: ele focaliza o destino e o preenche de expectativas. Em Ítaca, Ulisses será feliz, terá descanso, viverá o amor com Penélope. Depois de reconhecer sua terra, ele sente-se um vitorioso e vivencia o terceiro estágio: o êxtase do conhecido, o retorno à origem, o destino de sua epopeia. Ele faz as pazes com suas origens, seguro de que agora não as deixará mais. Por fim, o último estágio é o da confirmação da identidade: estar de volta não basta, ele precisa certificar-se de que as coisas existem, são elas mesmas, de que nada mudou, nem ele próprio. A busca de Ulisses é a busca pela própria essência — depois de vinte anos, ele precisa assegurar-se de que é o mesmo homem que deixou as praias de Ítaca.

Com efeito, ante a descrição apresentada, evidencia-se como o fenômeno do Grande Retorno está relacionado com questões que ocupam o cerne do romance, tais como a ignorância, o reconhecimento e a identidade. Faz parte do êxtase do conhecido ignorar, ainda que por breves momentos, o que se conhece, viver o desconhecido. Conhecer é nomear e, para Kundera, nomear é ter algo em mãos. Ulisses acaricia a oliveira para segurar a ilusão de que nada mudou durante sua ausência.

O narrador abandona sua digressão de natureza intertextual com a imagem de Calipso. Com um tom piedoso, ele marca que a cultura tem os seus eleitos e que, tristemente, a ninfa foi preterida a favor da rainha tecelã. No entanto, as duas choraram e só um choro foi laureado. Está fixado o valor da nostalgia.

À digressão intertextual sucede a de natureza histórica: o narrador começa o terceiro capítulo trazendo dados que fornecem informação contextual para melhor compreender a situação de Irena. Feita a ancoragem, a digressão torna-se um processo metalinguístico válido no romance, que, nesse caso, mostra o que significa o exílio, bem como o esforço envolvido para que a situação do exilado seja entendida.

*C'est à cette époque, en 1969, qu'Irena et son mari ont émigré en France. Ils ont vite compris qu'en comparaison avec le mal numéro un [nazismo] la catastrophe qui états tombée sur leur pays était trop peu sanglante pour impressionner leurs nouveaux amis. Pour s'expliquer, ils ont pris l'habitude de dire à peu près ceci: (KUNDERA, 2016, p. 465).<sup>35</sup>*

Disso se pode deduzir que talvez Irena não gozasse de uma rede grande de amigos, já que era preciso lançar mão de artifícios retóricos para que os franceses reconhecessem como

---

<sup>35</sup> Foi nessa época, em 1969, que Irena e seu marido se exilaram na França. Compreenderam rapidamente que em comparação com o mal número um [nazismo] a catástrofe que recaía sobre seu país era muito pouco sangrenta para impressionar seus novos amigos. Para se explicar, habituaram-se a dizer mais ou menos isto: (KUNDERA, 2015, p. 12)

grave a situação que motivara o exílio da protagonista. Nesse pequeno texto que Irena falava de cor, ela recitava uma quadra de Jan Skacel, poeta tcheco. Nela, o eu lírico defende que quer trancar-se por trezentos anos em uma casa na companhia de sua tristeza apenas e não abrir a porta para ninguém. Com sua declamação, instaura-se, no nível diegético, procedimento metalinguístico de natureza intertextual.

Vimos que Kundera respeita os poetas, mas defende que o romance só pode se edificar sobre as ruínas do mundo lírico, então é plausível que o narrador ironize, com um riso cínico, o exagero de Skacel, que morreu em outubro de 1989, « quelque jours avant que les trois cents ans de tristesse qu'il avait vu devant lui ne se dissipent em quelques jours » (KUNDERA, 2016, p. 466)<sup>36</sup>. Todavia, há uma reverência aos poderes da poesia. Poderes que a conectam a uma dimensão existencial. Então, mais uma vez, a diegese fica suspensa para que o romance possa pensar seu intertexto, buscando compreender a atitude lírica:

Skacel s'est-il trompé en parlant de trois cents ans? Bien sûr que oui. Toutes les prévisions se trompent, c'est l'une des rares certitudes données à l'homme. Mais si elles se trompent, elles disent vrai sur ceux qui les énoncent, non pas sur leur avenir mais sur leur temps présent (KUNDERA, 2016, p. 166).<sup>37</sup>

Essa reflexão traduz uma dimensão existencial da humanidade. Nos ensaios, Kundera argumenta que o homem vive o presente envolto por um nevoeiro que o impede de ver para além da neblina. Aqui reencontramos a reflexão ensaística, recebendo um tratamento romanesco: o tempo poético eterniza o presente, investindo-lhe de uma persistência tal que o força a nublar as possibilidades do futuro, imobilizando-o e reduzindo-o ao sentimento presente.

Esse poder eternizador da poesia engana-se quanto àquilo que tenta engessar, pois a vida é pulsão e a pulsão dita o ritmo da música. Com efeito, o intertexto poético fala sobre como a eternização do tempo presente é fruto de uma sensibilidade que ignora a continuidade do tempo, produzindo previsões equivocadas. Nessa chave, é interessante perceber como, na sequência do mesmo capítulo, após construir o intertexto com Skacel, o narrador busca, no tempo musical com que trabalhou Schönberg, aprofundar-se no mesmo tema: a ignorância do futuro.

---

<sup>36</sup> [...] um mês antes que os trezentos anos de tristeza que vira diante de si se dissipassem em poucos dias (KUNDERA, 2015, p. 13).

<sup>37</sup> Estaria Skacel enganado ao falar em trezentos anos? É claro que sim. Todas as previsões se enganam, é uma das poucas certezas que foram dadas ao homem. Mas se erram em relação ao futuro, dizem a verdade sobre quem as formula, são a melhor chave para compreender como viveram no seu tempo (KUNDERA, 2015, p. 13).

Nesse contexto, a estética dodecafônica fundada pelo compositor foi uma revolução na história da música, pois permitia a criação de temas utilizando todas as notas do sistema tonal, de modo que representava um avanço com relação às técnicas de composição herdadas da tradição alemã desde Bach. No entanto, sua maravilhosa inovação o entorpeceu de vaidade. O narrador de *A ignorância* a observa:

[...] Arnold Schönberg déclarait em 1921 que, grâce à lui, la domination (il n'a pas dit « gloire », il a dit « Vorherrschaft », « domination ») de la musique allemande (lui, Viennois, il n'a pas dit musique « autrichienne », il a dit « allemande ») serait assurée pour les cent prochaines années. [...] Douze ans après cette prophétie, en 1933, il a été banni, en tant que Juif, de l'Allemagne (celle-là même à laquelle il voulait assurer sa « Vorherrshaft »), et, avec lui, toute la musique fondée sur son esthétique de douze notes (condamnée comme incompréhensible, élitiste, cosmopolite et hostile à l'esprit allemand) (KUNDERA, 2016, p. 466-467)<sup>38</sup>

A ironia sobre como as palavras se voltam contra seu próprio enunciador é terrível. A dominação nazista foi responsável pela expulsão daquele que queria garantir a dominação cultural alemã no campo musical. A música, na condição de arte temporal, interessa-se pelo compasso que segue. Interessa-se, portanto, pelo tempo futuro com suas repetições e variações. Sendo assim, nada mais natural que Schönberg prognosticar os efeitos de sua estética. Contudo, mais uma vez a neblina do presente o envolve, de modo que o compositor é forçado a exilar-se nos Estados Unidos, onde a música em nada lembrava a herança alemã ou, ainda, europeia.

Tanto a eternização do tempo presente quanto a superestimação do tempo vindouro são duas atitudes diferentes. A poesia de Skacel traz para o romance a ignorância daquele que pretende estabilizar a história em um vórtice subjetivo, enquanto a música de Schönberg representa a ignorância daquele que vive o presente impulsionando a vida para frente, como se a razão de existir estivesse sempre no horizonte, jamais debaixo dos pés.

Com o intertexto musical, o narrador finaliza a apresentação de como se deu o processo de transição de Irena para o exílio. Ele aplica outro procedimento metalinguístico para ilustrar a condição ambígua da protagonista já situada em Paris. Trata-se da descrição fenomenológica, a qual também servirá de base para o processo de correlação irônica que irá se consumir mais à frente.

<sup>38</sup> [...] Arnold Schönberg declarou em 1921 que, graças a ele, a dominação (ele não disse glória, disse Vorherrschaft, “dominação”) da música alemã (vienense, ele não disse música “austríaca”, disse “alemã”) estaria assegurada no cem anos seguintes (cito-o exatamente, ele falou em “cem anos”). Quinze anos depois dessa profecia, em 1936, foi banido da Alemanha como judeu (aquela mesma Alemanha a quem ele queria assegurar sua Vorherrschaft) e, com ele, toda a música baseada na estética das doze notas (condenada como incompreensível, elitista, cosmopolita e hostil ao espírito alemão) (KUNDERA, 2015, p. 14).

Irena tinha pesadelos atordoantes em suas primeiras semanas de exílio. Sonhava que estava sendo perseguida/vigiada pela polícia tcheca, ou que estava cercada de mulheres que gritavam e falavam seu nome em tcheco, abafando a vida dela com seu ruído. Ela acordava desesperada e, de manhã, quando compartilhava com seu marido o que havia sonhado, ele manifestava ter sonhos da mesma natureza. O narrador se vale de sua onisciência para registrar esse estranho fenômeno:

[...] Irena comprit que tous les émigrés faisaient ces rêves, tous, sans exception ; elle fut d'abord émue de cette fraternité nocturne de gens qui ne se connaissent pas, plus tard un peu agacée: comment l'expérience si intime d'un rêve peut-elle être vécue collectivement? qu'est donc son âme unique? Mais à quoi bon des questions sans réponses. Une chose était sûre: des milliers d'émigrés, pendant la même nuit, en d'innombrables variantes, rêvaient tous le même rêve. Le rêve d'émigration: l'un des phénomènes le plus étranges de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle (KUNDERA, 2016, p. 467).<sup>39</sup>

Esse fenômeno coletivo introduz na narrativa uma das palavras e temas-chave para compreender o arco narrativo de Irena: a identidade. Ela passará o romance todo tentando fazer com que sua identidade seja reconhecida e aceita pelas pessoas de seu convívio. Nesse posto da narrativa, temos a descrição fenomenológica dos sonhos de exílio como chave de codificação que permite conectar a identidade individual à identidade coletiva, mostrando haver um traço comum entre todos os exilados: o horror envolvido à ideia do Grande Retorno. Irena deseja ser única, mas parte de sua identidade pessoal é composta por esse traço coletivo. Isso mostra o quão desinteressada a História é no que diz respeito às pessoas, uma vez que lhe importa apenas sua grande marcha para frente.

Todavia, como foi dito, a situação de Irena era ambígua, pois, se durante a noite era torturada pelos pesadelos de exílio; durante o dia, às vezes, de súbito, vislumbrava as paisagens verdes da Boêmica, em contraste com o cenário parisiense, onde o imperava o cinza.

Nesse sentido, o jogo de oposições cromáticas serve de índice para o estatuto ambíguo da vida de Irena, refletindo traços de sua identidade. Há uma oposição entre o verde, cor da natureza e associado à terra natal, informando o que Irena tem de si mesma, e o cinza, cor da cidade, da cultura, que revela a identidade construída em seu jogo com a alteridade.

---

<sup>39</sup> [...] Irena compreendeu que todos os exilados tinham esses sonhos, todos, sem exceção; a princípio, ficou emocionada com essa fraternidade noturna entre pessoas que não se conheciam, mais tarde ficou um pouco irritada: como é que a experiência tão íntima de um sonho poderia ser vivida coletivamente?, o que seria então sua alma única? Mas perguntas sem respostas de nada adiantam. Uma coisa era certa: milhares de exilados, na mesma noite, com inúmeras variantes, sonhavam o mesmo sonho. O sonho de exílio: um dos fenômenos mais estranhos da segunda metade do século XX (KUNDERA, 2015, p. 15).

« Le jour était illuminé par la beauté du pays abandonnée, la nuit par l'horreur d'y retourner. Le jour lui montrait le paradis qu'elle avait perdu, la nuit l'enfer qu'elle avait fui » (KUNDERA, 2016, p. 468).<sup>40</sup>

Não há como conceber a ideia de céu, sem pressupor que nele já está contido, em potência, o terror do inferno. Eis o paradoxo fundamental de Irena: ela deseja o paraíso, o idílio, mas isso está para além do mundo da prosa — esse é seu maior exílio.

A cronologia de *A ignorância* é bastante tortuosa, à analepse para narrar o começo do exílio de Irena e seus sonhos de exílio, sucede outra para revelar um termo fundamental de seu código existencial, que é a relação com sua mãe. É interessante notar como a inserção dessa personagem ocorre em função do exílio da filha. Trata-se de um arco coadjuvante, porém fundamental para insuflar o romance de humor e ironia.

A primeira aparição da mãe de Irena é em 1990, quando ela visita a filha em Paris. O encontro é marcado por uma série de mal-entendidos: Irena esperava encontrar sua mãe velha, porém ela continuava vigorosa como sempre; Irena desejava entreter a mãe apresentando-lhe os pontos turísticos e os marcos culturais de Paris, mas tudo o que a mãe fazia era falar de outros lugares e de outros marcos culturais. Não havia uma conexão genuína entre elas: eram mulheres com temperamentos muito diferentes. A progenitora não queria saber nada sobre a vida que sua filha havia construído no exílio. Irena tentou uma abertura, porém não obteve sucesso.

Nesse mister, a figura materna serve para desvendar outro aspecto que a questão da identidade tem para Irena, que, em verdade, é uma mulher muito atenciosa para com a subjetividade alheia, o que justifica ela desejar o mesmo cuidado para com sua própria. Entretanto, ela passa a maior parte da narrativa encoberta pelo manto da ignorância. Aqui a vemos sendo ignorada pela mãe, sobre quem o narrador tece o seguinte comentário:

Pourtant, elle savait bien que sa simple présence écrasait sa fille et je ne veux pas nier qu'elle éprouvait un plaisir secret de sa propre supériorité physique. Mais alors? Que devait-elle faire? Se volatiliser au nom de l'amour maternel? [...] Quand elle la voyait près d'elle, intimidée et diminuée, elle prolongeait le plus possible les moments de sa suprématie. Avec un zeste de sadisme, elle feignait de tenir la fragilité d'Irena pour de l'indifférence, de la paresse, de l'indolence, et la réprimandait.

Depuis toujours, en sa présence, Irena se sentait moins jolie et moins intelligente. Combien de foi avait-elle couru vers la glace pour s'assurer qu'elle n'était pas laide,

---

<sup>40</sup> O dia era iluminado pela beleza do país que havia sido abandonado, e a noite pelo horror de retornar a ele. O dia mostrava-lhe o paraíso que ela havia perdido, a noite, o inferno do qual havia fugido (KUNDERA, 2015, p. 16).

qu'elle n'avait pas l'air d'une idiote... Ah, tous cela était si loin, presque oublié. Mais pendant les cinq jours que la mère passa à Paris, cette sensation d'infériorité, de faiblesse, de dépendance, tomba de nouveau sur elle (KUNDERA, 2016, p. 470).

41

É fundamental para compreender o código existencial de Irena, ter como base o sentimento de fragilidade que a mãe, sadicamente bem-intencionada, impôs à filha. Todas as palavras utilizadas pelo narrador para designar como a protagonista sentiu-se durante a estadia da mãe em Paris (inferioridade, fragilidade e dependência) informam a base semântica que Irena deseja superar. Ela é uma mulher que, apesar de ignorada, vai encontrar a si mesma durante o percurso narrativo.

O processo metalinguístico, nesse sentido, existe como codificação do núcleo linguístico que traduz a problemática existencial de Irena. Ele passa por sua relação materna e pelos sentimentos disfóricos decorrentes dela. Mais do que isso, ao mencionar que essas emoções estavam quase esquecidas, o narrador deixa entrever um dos temas-chave do romance, que será mais marcante no arco de Josef: a memória.

Ao mesmo tempo, a atitude da mãe para com a filha é alvo de um contraponto imediato: o interesse em Gustaf, companheiro suíço de Irena. No capítulo seguinte, o qual se ocupa da penúltima noite da mãe em Paris, Irena decide apresentá-la a Gustaf. Durante o jantar, todas as perguntas que progenitora não colocou à filha, são direcionadas, em um inglês precário, ao desconhecido: « [...] avec ses trente mot d'anglais mal prononcés, elle submergea Gustaf des questions sur sa vie, sur son entreprise, sur ses opinions, et l'impressionna » (KUNDERA, 2016, p. 471).<sup>42</sup>

Não há dúvidas: ainda que sem más-intenções, a mãe compete com Irena. É pertinente observar que a língua com que a mãe se comunica com Gustaf é o inglês, uma língua que ela própria não domina e uma língua que não é sua língua materna. Por meio do código verbal, a mãe se esforça para construir uma relação linguística direta com Gustaf. Ela poderia, por exemplo, falar em tcheco, para que Irena traduzisse seu discurso para o francês,

---

<sup>41</sup> No entanto, sabia bem que sua simples presença esmagava a filha, e não posso negar que sentia um prazer secreto com sua própria superioridade física. Mas então? O que devia fazer? Anular-se em nome do amor materno? [...] Quando a via perto dela, intimidada e diminuída, prolongava o mais possível os momentos de sua demolidora supremacia física. Com uma ponta de sadismo, fingia enxergar a fragilidade de Irena como indiferença, como preguiça, como indolência, a censurava.

A vida inteira, Irena se sentia, em sua presença, menos bonita e menos inteligente. Quantas vezes ela corra para diante do espelho para assegurar-se de que não era feia, que não tinha um ar de idiota... Ah, tudo isso estava tão longe, quase esquecido. Mas durante os cinco dias que a mãe passou em Paris, de novo ela foi tomada por essa sensação de inferioridade, de fragilidade, de dependência (KUNDERA, 2015, p. 18)

<sup>42</sup> [...] com suas trinta palavras de um inglês mal pronunciado, cobriu Gustaf de perguntas sobre sua vida, sobre sua empresa, sobre suas opiniões, e o impressionou (KUNDERA, 2015, p. 19).

mas a mãe recusa a relação triangular e se movimenta verbalmente para construir um vínculo direto com o companheiro da filha. A verdade é que Gustaf fica encantado, pois achava enfadonho e pouco prático a língua francesa.

Não podemos dizer que a descrição da relação entre Irena e sua mãe é de natureza fenomenológica, pois é feita mais em chave narrativa do que para compreender e lançar luz sobre um fenômeno capaz de adensar a valência semântica do código linguístico. Contudo, o narrador emprega uma metáfora-definição para sintetizar o modo como a mãe se relaciona com a filha: ela é « *comme un père sportif qui jette son enfant timoré dans la piscine, persuadé d'avoir trouvé la meilleure façon de lui apprendre à nager* » (KUNDERA, 2016, p. 470)<sup>43</sup>. A metáfora é um fenômeno de hipercodificação, pois essa associação só serve como regra para pensar a relação de Irena com sua mãe, ainda que possa ser expandida para o universo extraliterário, uma vez que são muitos os pais que chegam à estratégia apresentada, por meio de uma hipocodificação no processo de referência do mundo da leitura com o mundo da vida extraliterária.

Depois que Irena deixa a mãe no aeroporto, ela retorna ao seu apartamento e fica sozinha, saboreando a solidão. Então o narrador faz uma intrusão em seu pensamento para registrar a digressão de Irena. Novamente, esse processo metalinguístico terá por finalidade marcar como a questão do exílio recebe tantas pré-interpretações culturais que, por vezes, o próprio exilado espanta-se ao perceber que talvez tenha sido uma graça da história que o fez deixar sua terra natal.

Antes de irmos à passagem digressiva, já deixemos anotado que ela é uma forma de denunciar o olhar *kitsch* que a cultura lança, e, dessa forma, concretizar aquele traço da teoria kunderiana do romance, segundo o qual a sabedoria do gênero é rasgar o manto da pré-interpretação *kitsch*, revelando, por meio de uma situação existencial concreta, o mundo da prosa em sua ambiguidade moral máxima e em seus paradoxos terminais. Cena: Irena está na janela, olhando a paisagem parisiense, quando...

[...] elle se rendit compte combien elle était heureuse dans cette ville. Elle avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré? Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres lui avaient glissé entre les mains? Et elle se dit que son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue de sa vie. Les forces

---

<sup>43</sup> [...] como um pai esportista que joga o filho medroso na piscina, convencido de que encontrou a melhor maneira de ensiná-lo a nadar (KUNDERA, 2015, p. 18).



implacables de l’Histoire qui avaient attenté à sa liberté l’avaient rendue libre (KUNDERA, 2016, p. 471).<sup>44</sup>

Esse trecho ilustra a metalinguagem romanesca cumprindo o mais alto desígnio que lhe foi dado. Isso porque, ao focalizar o significado de “ser exilado”, ela evidencia de que modo conotações cristalizadas podem engessar a experiência vivencial de um sujeito. Apenas quando Irena percebe sua alegria no exílio, a valência semântica conotada se liquefaz, revelando aquilo que a palavra “exílio” carrega como simulacro, como ilusão — palavra que, não deixemos escapar, repete-se sequenciada em duas ocorrências, enfatizando o caráter do simulacro linguístico.

A fim de consolidar essa digressão, o romance soma um acontecimento: agora que as fronteiras do exílio foram extintas, Gustaf quer abrir uma filial de sua empresa em Praga, servindo como ponte que liga sua amante exilada ao Grande Retorno à terra natal. A notícia não é bem recebida por Irena, que nega ser Praga sua cidade. Gustaf não compreende a reação, e o narrador o ironiza, revelando o quanto essa disforia semântica em torno do exilado é invertida quando o fenômeno que justifica a vivência no exterior é a simples emigração:

Elle ne lui dissimulait jamais ce qu’elle pensait, il avait donc la possibilité de bien la connaître ; pourtant il la voyait exactement comme tout le monde la voyait: *une jeune femme qui souffre, bannie de son pays*. Lui-même vient d’une ville suédoise qu’il déteste cordialement et où il se défend de remettre les pieds. Mais dans son cas, c’est normal. Car tout le monde l’applaudit comme *un sympathique Scandinave très cosmopolite qui a déjà oublié où il est né*. Tous deux sont classés, étiquetés et c’est selon la fidélité à leur étiquette qu’on les jugera (mais, bien sûr, c’est cela et rien d’autre que l’on appelle avec emphase: être fidèle à soi-même) (KUNDERA, 2016, p. 471-742).<sup>45</sup>

Essa passagem ilustra perfeitamente como a metalinguagem romanesca ironiza os poderes da codificação linguística quando se trata de sua aplicação à realidade. Ao fim, a ironia é quase agressiva, pois a arte do romance busca a compreensão e repele veementemente toda forma de julgamento, de modo que, ao colocar que “ser fiel a si mesmo” é corresponder

<sup>44</sup> [...] ela] se deu conta do quanto era feliz naquela cidade. Sempre havia considerado evidente que seu exílio fora uma infelicidade. Mas, ela se perguntava naquele momento, não seria uma ilusão de infelicidade, uma ilusão sugerida pelo modo como todo mundo enxerga um exilado? Não estaria fazendo uma leitura de sua vida baseada numa bula que outros haviam colocado em suas mãos? E lhe ocorria que seu exílio, apesar de imposto pelo exterior, contra sua vontade, talvez fora, sem querer, a melhor solução para sua vida. As forças implacáveis da História, que haviam atentado contra sua liberdade a tinham tornado livre (KUNDERA, 2015, p. 19).

<sup>45</sup> Ela nunca lhe escondia o que pensava, ele podia, portanto, conhecê-la bem: no entanto ele a via exatamente como todo mundo: *uma mulher que sofre, banida de seu país*. Ele mesmo é de uma cidade sueca que ele cordialmente detesta e onde evita colocar de novo os pés. Mas, no caso dele, isso é normal. Pois o mundo todo o aplaude como um *escandinavo simpático, muito cosmopolita, que já esqueceu onde nasceu*. Ambos são classificados, etiquetados, e é conforme a fidelidade a suas etiquetas que serão julgados (claro, é a nada mais que isso que enfaticamente chamamos: ser fiel a si mesmo) (KUNDERA, 2015, p.20).

às etiquetas pré-interpretadas que nos são impostas, deve-se sentir patentemente a denúncia à conduta *kitsch* que se percebe ao largo no mundo.

Deve ser dado maior relevo para o modo como o trecho acima evidencia o jogo de posições entre a condição existencial de Irena (exilada) e de Gustaf (cosmopolita). Em verdade, ambos vivem o mesmo fenômeno, no entanto, a percepção conferida aos dois é diferenciada. Isso faz com que a possibilidade de felicidade de Irena lhe seja tolhida: ainda que a personagem esteja em Paris por vontade própria, é vista como aquela que foi apartada de suas raízes terrestres; ao passo que Gustaf é investido de total liberdade, pois sua situação é a de quem age por vontade, a existência de quem tem raízes aéreas.

Essa distinta situação existencial é codificada em dois termos distintos do código verbal, traduzindo o modo como oposições linguísticas implicam diferenciações semânticas que tanto podem alargar quanto podem restringir o modo como se experiencia a vida no mundo. Há nisso uma dimensão *kitsch* contra a qual o romance pretende insurgir, porém ela é também uma situação real que a prosa pretende revelar: desconfie da transparência codificada, pois a vida humana, na melhor das hipóteses, é mais translúcida que transparente. Simplificações lexicais acontecem, estejamos atentos.

A diegese chega à Gustaf na cena do jantar com a mãe, da qual o narrador nos priva de detalhes e faz tão só um registro sumário. Todavia, como a história focalizou um pouco mais o sueco, o fio metalinguístico o acompanha e, em uma analepse, o narrador relata como Gustaf e Irena se conheceram. Uma ponte permitiu que os dois se aproximassem, mas não apenas uma ponte física, uma ponte cognitiva, visto que, por mero acaso, Gustaf havia travado relações comerciais com Martin, marido de Irena, falecido nos primeiros anos de exílio.

Vale um breve registro: agora essa informação não tem muito relevo, sua sutil disposição na trama ecoará em uma cena da seção central, sem qualquer relação direta com essa, a não ser pela repetição do motivo. Qual seria esse motivo? Uma mulher se encanta por um homem, em função de ele reforçar o laço entre ela e suas vivências pretéritas.

Interessa mais perseguir o fio metalinguístico: nesse momento em que a narrativa focaliza Gustaf, o leitor descobre como esse ego experimental relaciona-se com as mulheres: ele venera apenas sua mãe, tolera a existência de duas filhas suas e foge de sua esposa sueca. Tanto foge que está em Paris para não estar lá, sonha com o divórcio, mas como não poderia fazê-lo de forma amigável, mantém distância. Não sabemos se Irena tem consciência da

dimensão evitativa de Gustaf, pois o que narrador afirma é que a personagem percebe nele um traço virtuoso:

Elle était éblouie par sa bonté qui apparaissait á tout le monde comme le trait principal, le plus frappant, presque improbable, de son caractère. Il en charmait les femmes qui comprenaient trop tard que sa bonté était moins une arme de séduction qu'une arme de défense. Enfant chéri de sa mère, il était incapable de vivre seul, sans les soins de femmes. Mais il supportait d'autant plus leurs exigences, leurs disputes, leurs pleurs et même leurs corps trop présents, trop expansifs. Pour pouvoir les garder et en même temps les fuir, il tirait contre elles des obus de bonté. Abrité derrière le nuage d'explosion, il battait en retraite (KUNDERA, 2016, p. 473).<sup>46</sup>

O índice metalinguístico da citação acima é a repetição da palavra “bondade” (*bonté*), que ocorre três vezes em um curto parágrafo, e torna irretorquível que ela será uma palavra-chave para entender a problemática existencial de Gustaf. No entanto, esse processo metalinguístico recebe uma modalização discursiva, que faz aflorar a complexidade dessa personagem: ele não pratica a “bondade-virtude”, mas sim a “bondade-estratégia”, ou seja, ele não se determina em favor da bondade porque reconhece nela um valor humano superior, mas porque segue um imperativo categórico hipotético, uma estratégia para evitar sua própria fadiga. Essa modulação do valor-bondade, pode ser, edipicamente, justificada, afinal Gustaf havia sido o menininho mimado da mamãe, de modo que para viver bem ele precisará da companhia do feminino, mas quer mulheres que, como sua mãe, o encham de amores, mas não lhe desgastem tanto.

Ele busca esse amor materno incondicional em outras mulheres, contudo, sempre sente ecoar o ruído, o conflito, e não a melodia delicada de uma canção de ninar, então a bondade-estratégia lhe serve como forma de não ter atritos com suas amantes. O que movimenta a ação de Gustaf é a busca por esse idílio — palavra que deve ser tomada no sentido que Kundera apresenta em seu dicionário pessoal de *A arte do romance*: “o estado do mundo antes do primeiro conflito [...]. O desejo de conciliar a aventura erótica com o idílio é a própria essência do hedonismo [...]” (KUNDERA, 2016, p. 133). Ele é um hedonista cansado: « [...] lui [Gustaf], qui fuyait as Femme, ses femmes, ne cherchait pas auprès d'elle [Irena] une

---

<sup>46</sup> Ela ficou encantada com a bondade dele, que para todo mundo era o traço principal, o mais marcante, quase improvável do caráter de Gustaf. Isso encantava as mulheres, que compreendiam tarde demais que essa bondade era menos uma arma de sedução que uma arma de defesa. Filho preferido da sua mãe, era incapaz de viver sozinho, sem os cuidados das mulheres. Mas cada vez menos suportava suas exigências, suas brigas, seus choros e até mesmo seus corpos, presentes demais, expansivos demais. Para conservá-las e ao mesmo tempo fugir delas, atirava contra elas granadas de bondade. Resguardado atrás da nuvem de explosão, ele batia em retirada (KUNDERA, 2015, p. 22)

aventure, une nouvelle jeunesse, une liberté des sens, mais un repos » (KUNDERA, 2016, p. 474)<sup>47</sup>.

Esse ideal de amor-descanso, Gustaf não encontraria em Irena, pois sua bondade surtia um efeito paradoxal: ela ficava encantada com os gestos do sueco e retribuía lançando sobre ele seus grandes olhos de desejo, os quais exigiam dele uma retribuição, o amor físico. Gustaf, mais ou menos quinze anos mais velho que Irena, beira seus sessenta, de modo que o personagem, gradativamente, fica exausto das exigências da amante. E ela percebe que depois da visita da mãe dela em Paris, seu corpo começa a ser tocado menos do que merecia.

Digno de nota é o fato de Gustaf desejar o amor-descanso, porém ter como retribuição de Irena o amor-desejo. Isso sinaliza que entre eles haverá um problema de codificação na relação, pois, enquanto Irena recebe bem a bondade de Gustaf, desconhecendo ser da espécie bondade-estratégia, ela lhe retribui com o oposto do que ele deseja. Ele, que quer evitar a fadiga e bater em retirada, se vê preso pelas teias do desejo de Irena, as quais oferecem para ele seu corpo, presente demais, espaçoso demais. Assim como ele codifica sua bondade de maneira ambígua, a recepção de seu gesto suscita em Irena uma resposta “indesejada” por Josef. Temos aqui a base de uma microcorrelação irônica.

É feito um corte na narração que orbitava Gustaf. O narrador considera que já lançou a luz necessária para que compreendamos à questão essencial dessa personagem codificada em “bondade-estratégia” e “fuga das mulheres”. Então, ele faz uma prolepse para retomar sua perseguição a uma das palavras-tema do romance, a saber: “exílio”, em um esforço para colocá-la em associação com outra, qual seja: “identidade”. Vimos que a identidade é uma questão-chave para o romance pensar Irena, então o narrador debruça-se sobre o primeiro retorno de Irena a Praga.

O oitavo capítulo, tendo em vista o corte abrupto na narração em torno de Gustaf, inaugura-se por meio de um procedimento metalinguístico digressivo, no qual o narrador busca um sentido na observação de Sylvie, amiga francesa de Irena — que nesse capítulo só é mencionada para que a digressão ganhe estatuto romanesco, tendo em vista a necessidade de ancoragem em uma personagem da trama —, de que o fim do comunismo na Europa se deu duzentos anos após o começo da Revolução Francesa.

---

<sup>47</sup> “que ele, que fugia de sua mulher, de suas mulheres, não procurava junto a ela [Irena] uma aventura, uma nova juventude, uma liberdade dos sentidos, mas sim um descanso” (KUNDERA, 2015, p. 23).

O narrador indaga-se a respeito da relação entre as duas datas e entende que se algum sentido há é o de que com a Revolução Francesa estabeleceu um novo personagem europeu: o Exilado (o narrador mesmo grafado com a maiúscula). Contudo, o fim do comunismo o demite da cena europeia, ou seja, sem motivos para permanecer no exílio, o Exilado deve retornar para casa.

Uma sutileza merece destaque: foi sob o efeito da repetição de Sylvie que Irena viu a expressão Grande Retorno, grafada com as maiúsculas. Essa sutileza repete-se com o Exilado-personagem, também é grafado com maiúsculas, mostrando como a imagem dos significantes promovem pontes entre o primeiro capítulo do romance com o oitavo: as palavras-tema, além de repetidas, são deificadas para que não se perca de vista quais definições fugidias estão sendo perseguidas. É a metalinguagem atuando no plano da forma da expressão da obra.

Posto isso, retornemos à trama. Foi pouco depois da demissão do Exilado-personagem que Irena fez seu primeiro retorno à Praga. Ela havia preparado as malas para enfrentar um inverno, mas, subitamente, esquentou, de modo que a personagem teve que comprar uma roupa mais adequada para o clima. Nesse momento da narrativa, temos uma ilustração de uma espécie particular de descrição fenomenológica — a variação fenomenológica — visto que Irena irá mudar sua vestimenta (signo simbólico de sua identidade aparente) e a mudança colocará diante dela qual teria sido sua existência caso não tivesse se exilado. Vejamos o trecho em que ela tem essa percepção.

Puis, passant par un grand magasin, elle se trouva inopinément devant une paroi recouverte d'un immense miroir et resta stupéfaite: celle qu'elle voyait n'était pas elle, c'était une autre ou, quand elle se regarda plus longuement dans sa nouvelle robe, c'était elle mais vivant une autre vie, la vie qu'elle aurait eue si elle était restée au pays. Cette femme n'était pas antipathique, elle était même touchante, mais un peu trop touchante, touchante à pleurer, pitoyable, pauvre, faible, soumise. Elle fut saisie de la même panique qu'autre fois dans ses rêves d'émigration: par la force magique d'une robe, elle se voyait emprisonnée dans une vie dont elle ne voulait pas et dont elle ne serait capable de sortir (KUNDERA, 2016, p. 475).<sup>48</sup>

É oportuno notar que é diante de um imenso espelho que Irena é atingida por essa reflexão pungente a respeito de si mesma: a vida que ela teria vivido caso não tivesse se exilado, seria uma vida que reforçaria em seu código-existencial palavras que sua mãe a havia

---

<sup>48</sup> Depois, passando na frente de uma grande loja, viu-se repentinamente diante de uma vitrine recoberta por um imenso espelho e ficou estupefata: aquela que via não era ela, era uma outra ou, quando olhou mais demoradamente, era ela, mas vivendo outra vida, a vida que teria vivido se tivesse ficado no país. Aquela mulher não era antipática, era até comovente, comovente demais, comovente de chorar, lamentável, pobre, fraca, submissa.

Ela foi tomada pelo mesmo pânico de outros tempos, em seus sonhos de exílio: pela força mágica de um vestido, ela se via presa numa vida que não queria e da qual não seria capaz de se libertar. (KUNDERA, 2015, p. 24-25)

atribuído, pois — lembremo-nos — a mãe, impondo sua supremacia física, fazia Irena sentir-se fraca, preguiçosa e idiota. A repetição da palavra “comovente” (*touchante*) evoca uma emoção piedosa, como se Irena fosse uma mulher fraca. Não é o caso, embora ela carregue em seu código-existencial um complexo de inferioridade — em parte, imposto, inconscientemente pela mãe e assumido por ela mesma — sua vivência no exílio prova que ela é uma mulher forte. Complexada, porém forte. Isso será demonstrado logo menos, quando ela estiver na companhia de suas amigas.

Nesse momento, importa frisar que a alteração de significantes — do *tailleur* para o vestido — resulta em uma mudança de significado (vida vivida *versus* vida imaginada), e isso focaliza a questão da identidade de Irena, que não assumiu como fixa as tarjas linguísticas que a mãe havia atribuído a ela (fraca, inferior, feia, idiota). Ao contrário, ela se afastou do âmbito materno — aqui a mãe como metonímia biológica para falar da pátria-mãe — e constituiu sua identidade de outra maneira, desenvolvendo valores que já deveriam estar nela latentes, tais como: coragem, tenacidade, resiliência. Percebemos essa distinção no código-existencial de Irena a partir do processo de variação fenomenológica: a variação do significante codificado implica alteração do significado existencial.

O fio metalinguístico encerra essa questão da identidade de Irena propondo uma metáfora-fenomenológica, ou seja, uma síntese codificadora dessa situação vivida a outro campo semântico, o do sonho:

Comme si, jadis, au début de sa vie adulte, elle avait eu devant elle plusieurs vies possibles parmi lesquelles elle avait fini par choisir celle qu’avait amenée en France. Et comme si ces autres vies, refusées et abandonnées, restaient toujours prêtes pour elle et la guettaient jalousement depuis leurs abris. L’une d’elles s’emparait maintenant d’Irena et l’enserrait dans sa nouvelle robe comme dans une camisole de force.

[...] (Était-ce un rêve? Son dernier rêve d’émigration? Mais non, tout cela était réel. Toutefois, elle eut l’impression que les pièges dont ces rêves d’autrefois lui avaient parlé n’avaient disparu, qu’ils étaient toujours là, toujours prêts, guettant son passage) (KUNDERA, 2016, p. 475-476).<sup>49</sup>

O pesadelo de Irena é descobrir-se outra que não é. A escolha que ela fez no começo de sua vida adulta, havia mudado seu código-existencial, e, de acordo com o código que ela própria escolheu para si, construiu sua identidade. A metáfora é a regra que associa o código-

<sup>49</sup> Como se, no começo de sua vida adulta, ela tivesse tido diversas vidas possíveis entre as quais ela acabara por escolher aquela que a havia levado para França. E como se essas outras vidas, recusas e abandonadas, continuassem sempre à sua disposição e enciumadas a espiassem de seus refúgios. Uma delas se apoderada agora de Irena e a encerrava em seu novo vestido como se fosse uma camisa de força. [...] (Seria um sonho? Seu último sonho de exílio? Mas não, tudo aquilo era real. No entanto, teve a impressão de que as armadilhas a que esses sonhos outrora se referiam não haviam desaparecido, que continuavam ali, sempre de prontidão, aguardando passagem) (KUNDERA, 2015, p. 25).

existencial escolhido e o código-existencial possível, mostrando o terror que o segundo desperta em Irena, uma vez que ele é o código que a mãe tentou impor a Irena, e, embora outras palavras-chave tenham ocupado o lugar das palavras maternas, o trauma continua lá, esperando para agarrá-la e tragá-la de volta a uma existência que ela não escolheria e da qual não conseguiria escapar uma segunda vez.

Irena toma a decisão que a mantém fiel a si mesma e tira o vestido novo, pois, na Boêmia, as fronteiras entre o real e o possível-imaginário são baixas demais. Ela não se dá ao luxo de correr algum risco, ao contrário, tentará marcar sempre sua adesão à sua identidade real, não à tarja *kitsch* que tentarão lhe impor.

Enquanto Irena veste-se novamente, a voz narrativa abandona a diegese de sua protagonista para retomar o diálogo intertextual instaurado no segundo capítulo com o hipotexto homérico. A situação do mais nostálgico dos aventureiros, servirá desta vez para o narrador introduzir outro tema-chave de *A ignorância*, que será fundamental para compreender a situação-existencial de Josef, qual seja: a memória. O novo tema também será relacionado aos temas anteriores do Grande Retorno e da nostalgia, em uma formulação bastante engenhosa.

Primeiro, o narrador faz uma oposição entre os habitantes de Ítaca e Ulisses, defendendo que o fato de compatriotas de Ulisses repetirem as mesmas histórias sobre o rei, fazia com que ele se mantivesse muito presente, ao menos discursivamente. Sendo assim, não sentiam tanta nostalgia. Diferente era a situação do protagonista. Imerso na dor da ignorância, Ulisses não exercitava sua memória, uma vez que a nostalgia tinha uma beleza que bastava por si só.

O segundo movimento é feito a partir de uma analepse, quando Ulisses já regressou à Ítaca e matou aqueles que queriam usurpar de seu trono. Nessa parte, o narrador usa o hipotexto para trazer uma experiência que pode ser vivida por todo exilado: a de retornar para um lugar conhecido e se sentir lá um estrangeiro:

Après avoir tué les téméraires qui voulaient épouser Pénélope et régner sur Ithaque, Ulysse fut obligé de vivre avec des gens dont il ne savait rien. Eux, pour le flatter, lui rabâchaient tout ce qu'ils se rappelaient de lui avant son départ pour la guerre. Et, convaincus que rien d'autre que son Ithaque ne l'intéressait (comment auraient-ils pu ne pas le penser puisqu'il avait parcouru l'immensité des mers pour y revenir?), ils lui serinaient ce qui s'était passé pendant son absence, avides de répondre à toutes ses questions. Rien ne l'ennuyait plus que cela. Il n'attendait qu'un seul

chose: qu'ils lui disent enfin: Raconte! Et c'est le seul mot qu'ils ne lui disent jamais (KUNDERA, 2016, p. 476-477).<sup>50</sup>

Em Ítaca, Ulisses não é um exilado: é um conterrâneo, a quem interessa as questões de sua terra. No entanto, em meio ao tédio, Ulisses descobre que o tesouro de sua vida é a travessia que o trouxe de volta para casa, não seu reino em si. Como seu tesouro existencial não está em Ítaca, ele só poderá acessá-lo se tiver a oportunidade de torná-lo discursivamente presente, de revivê-lo pela memória.

Essa digressão por meio do hipotexto ecoará no arco diegético de Irena, que não foi convidada pela mãe a contar sobre sua vida em Paris, tampouco o será pelas amigas no encontro que ela mesma organiza no capítulo seguinte. No entanto, assim como Ulisses, ela construiu o sentido de sua vida no processo de adaptar-se à vida no exílio. Durante esse período Irena se reconfigurou como pessoa e tudo o que ela mais deseja é que sua nova persona seja aceita em sua terra natal.

Na mesma chave, sob a forma de contraponto, Josef passa a maior parte da narrativa evitando entrar em detalhes sobre a sua vida no exílio. Isso porque ele sofreu o trauma da morte prematura da esposa, de modo que reviver essa memória o coloca em grande sofrimento. No entanto, ainda não chegou o momento em que Josef é inserido na narrativa, marchemos para frente, pois.

Findo diálogo intertextual, o narrador impõe uma cesura e focaliza, no capítulo seguinte, Irena organizando a reunião com suas amigas de Praga. Como Ricard (2003) expusera: há um trabalho com os capítulos que lembra o trabalho de um poeta com seus versos; esse episódio do encontro com as amigas constrói uma rima perfeita em relação ao hipotexto homérico. Durante o compromisso, tudo o que Irena deseja é ser aceita e assumir o protagonismo da conversa para contar sobre sua trajetória vivida no exílio. E, como aconteceu com Ulisses, ninguém vai lhe dizer: “conte!”.

Deve-se observar, ainda, uma codificação opositiva entre Irena e suas amigas, que é metonimicamente representada pelo discurso narrativo na oposição entre o vinho e a cerveja. Irena-vinho é associada à uma maior sofisticação, desenvoltura e estraneidade, pois « en

---

<sup>50</sup> Depois de ter matado os audaciosos que queriam se casar com Penélope e reinar em Ítaca, Ulisses foi obrigado a viver com pessoas que não conhecia. Estas, para agradá-lo, repetiam sem cessar tudo o que lembravam dele, antes da guerra. E, convencidos de que ele não se interessava por nada além de sua Ítaca (como poderiam pensar de outro modo, já que ele havia percorrido a imensidão dos mares para voltar para lá?), recitavam tudo o que havia acontecido durante sua ausência, ávidos por responder todas as suas perguntas. Nada o entediava mais do que isso. Ele não esperava outra coisa senão que dissessem: Conta! E era a única palavra que eles não diziam nunca (KUNDERA, 2015, p. 26)



Bohême, on ne bois pas du bon vin et on n'a pas l'habitude de garder d'anciens millésimes »<sup>51</sup> (KUNDERA, 2016, p. 477). Por outro lado, as amigas-serveja, são regidas por outros valores, pois esta «[...] n'est-elle la saint breuvage de la sincérité? Le filtre qui dissipe toute hypocrisie, toute comédie des bonnes manières? [...] En effet, les femmes autour d'elle sont chalereusement grosses, elles ne cessent de parler [...] » (KUNDERA, 2016, p. 478)<sup>52</sup>. Irena leva para o encontro com as amigas, uma caixa de bom vinho como uma forma de sinalizar sua diferença, não em relação às amigas, mas a diferença que constitui quem ela própria se tornou.

Et là, justement, réside son pari: qu'elles l'acceptent telle qu'elle est revenue. Elle est partie d'ici, jeune femme naïve, et elle revient mûre, avec une vie derrière elle, une vie difficile dont elle est fière. Elle veut tout faire pour qu'elles l'acceptent avec son expérience des vingt dernières années, avec ses convictions, avec ses idées ; ce sera quitte ou double [...] (KUNDERA, 2016, p. 478)<sup>53</sup>

A metalinguagem pode ser percebida pela codificação que associa o signo indético do vinho ao coração da problemática existencial de Irena: sua identidade. Ao levar para a reunião uma bebida que não é a preferida pelos tchecos, Irena marca sua diferença, de modo que beber o vinho é aceitar sua nova persona, é admiti-la de volta sem mutilar seus últimos vinte anos.

No entanto, seu desafio será malfadado, pois tão logo as amigas começam a beber serveja, já a rotulam com um brinde: « À la santé d'Irena! À la santé de la fille retrouvée » (KUNDERA, 2016, p. 478).<sup>54</sup> Será sob a égide mitológica do filho pródigo que ela será admitida de volta ao seu país, sua máscara de exílio não será a do Grande Sofredor, como a via Sylvie; em sua casa, ela será a Grande Traidora. A esse respeito, é interessante destacar que, para uma pessoa cuja mãe incute sentimentos de inferioridade, até mesmo a amizade chega sob a forma de desafio. Irena tem um grande complexo de inferioridade, desejando provar seu valor sempre e a todo custo.

Retornando à reunião, apenas uma entre todas as amigas de Irena aproxima-se dela, estabelecendo um diálogo olho a olho com a personagem. Trata-se de Milada, uma

<sup>51</sup> Na Boêmia, não se toma vinho bom, e não se guarda garrafas de safras especiais (KUNDERA, 2015, p. 27).

<sup>52</sup> [...] não é a santa bebida da sinceridade. O filtro que dissipa toda hipocrisia, toda a comédias das boas maneiras? [...] Realmente as mulheres à sua volta são calorosamente gordas, não param de falar [...] (KUNDERA, 2015, p. 27).

<sup>53</sup> É nisto, justamente, que reside seu desafio: que elas a aceitem tal qual ela voltava. Saiu dali uma jovem ingênua, e voltava madura, com uma vida atrás de si, uma vida difícil da qual se orgulhava. Quer fazer de tudo para que a aceitem com suas experiências dos vinte últimos anos, com suas convicções, com suas ideias; será pegar ou largar [...] (KUNDERA, 2015, p. 28).

<sup>54</sup> À saúde de Irena! À saúde da filha pródiga! (KUNDERA, 2015, p. 28)

personagem que é aparentemente coadjuvante em *A ignorância*, no entanto, é a que melhor encarna a noção paratextual do título.

Isso porque ela aparece nominalmente no capítulo 10, estabelece seu diálogo com Irena no capítulo 11 e só torna a reaparecer quando a fuga romanesca já está no movimento de solução, ou seja, na última parte do romance. Ela passa por toda a seção central sendo ignorada pelo leitor, que vai reconhecê-la apenas em virtude do controle onisciente exercido pela voz narrativa, que manipula muito bem a quantidade de informação que é dada ao leitor. Milada é ignorada e faz com que o leitor ignore o papel magistral que ela exerce na estrutura romanesca.

Não adiantemos o correr da trama, nesse ponto da narrativa Milada conversa com Irena e oferece à exilada a palavra que ela tanto esperava ouvir: “Ce n’est pas facile, un retour, n’est-ce pas?” (KUNDERA, 2016, p. 479)<sup>55</sup>. Finalmente, Irena pode desabafar sobre o que viveu, sobre a dificuldade que enfrentou no exílio. Finalmente, a personagem sente-se acolhida e pode expor quem se tornou depois da experiência do exílio. Chega a mencionar para a amiga tcheca a quadra de Skacel, que recitava para que os franceses entendessem a dureza de sua situação. Além disso, Irena também manifesta sua indignação com relação à indiferença que as outras amigas demonstraram, ao que Milada retruca:

« Ça n’a aucun sens de leur raconter tout cela. Récemment encore, tout le monde se disputait, chacun voulant prouver qu’il avait souffert plus que l’autre sous l’ancien régime. Tout le monde voulait être reconnu victime. Mais ces compétitions de souffrance sont terminées [...] » (KUNDERA, 2016, p. 480)<sup>56</sup>

Milada, com tamanha elegância colocou para Irena que sua condição de exilada retornada, desesperada por contar sobre sua vida no exílio era uma atitude vitimista. Todos sofrem, todos competiram para ser a maior vítima, mas esse tempo já passou. Irena deve abandonar a narrativa que construiu para si e se apegar aos valores que conquistou. Milada, que boa conselheira! Sobre ela, podemos observar que o narrador é mais específico e faz uma breve descrição física dessa personagem: o rosto é redondo e, quando está parado, não apresenta rugas. Porém, quando começa a falar inicia-se uma dança rugosa, de modo que rosto tão liso adquire marcas expressivas. Irena, que testemunha a coreografia das rugas, pensa sobre isso. E o narrador registra, para o deleite dos leitores, o pensamento espiritualoso e ao mesmo tempo cruel da personagem: “Milada ne s’en rend certainement pas compte:

<sup>55</sup> Não é nada fácil o retorno, não é mesmo? (KUNDERA, 2015, p. 29)

<sup>56</sup> “Não faz nenhum sentido contar tudo isso a ela. Ainda há pouco todo mundo estava brigando, cada um querendo mostrar que tinha sofrido mais que do que a outra durante o regime. Todas queriam ser reconhecidas como vítimas. Mas hoje essas competições em torno do sofrimento terminaram” (KUNDERA, 2015, p. 30).

personne ne se parle À soi-même devant un miroir; elle ne connaît donc son visage qu’immobile, avec la peau lise; tous le miroir du monde lui font croire qu’elle est toujours belle” (KUNDERA, 2016, p. 479) <sup>57</sup>.

Deve-se registrar o retorno do motivo do espelho, pois ele introduz a chave-mestra para decodificar o código existencial de Milada: ela é vaidosa, tem o rosto redondo, cultiva o mesmo penteado e tem a pele quase lisa. Ela pensa que é bela e esse é o valor que modulou toda a sua existência, compondo as matrizes de sua identidade. Assim como o espelho registrou para Irena a mudança de identidade quando trajava o vestido tcheco, ele afirma para Milada que, em sua identidade, nada mudou, ela continua bela. Ela vive imersa na ignorância de sua própria vaidade: o espelho a sinaliza.

Retomemos a cena entre Irena e Milada, pois, na sequência, as demais amigas, vendo as duas conversando, resolvem se aproximar e interrompem o diálogo tão franco que estavam tendo. Contudo, para Irena essa aproximação é mais significativa, pois a personagem tinha pesadelos nos quais estava cercada por mulheres bonachonas que gritavam seu nome e bebiam cerveja. Pois bem, essa é a realização de seu sonho de exílio, o qual servirá como base para dois procedimentos metalinguísticos.

O primeiro será uma descrição fenomenológica. Assim como vimos uma em relação ao Grande Retorno de Ulisses, veremos que esse encontro com as amigas legou, no imaginário de Irena, uma percepção de como seria sua identidade caso fizesse de uma vez por todas seu Grande Retorno.

As amigas lhe colocaram uma série de perguntas sem que Irena tivesse o tempo de responder; depois lhe deixaram sozinha e retomaram seu próprio falatório, em que as vozes se sobrepunham sem que se pudesse encontrar o fio condutor do diálogo. Esses dois movimentos fazem com que Irena chegue à seguinte impressão sobre seu Grande Retono:

D’abord, par leur désintérêt total envers ce qu’elle a vécu à l’étranger, elles l’ont amputée d’une vingtaine d’années de vie. Maintenant, par cet interrogatoire, elles essaient de recoudre son passé ancien et sa vie présente. Comme si elles l’amputaient des mollets et joignaient ses pieds au genoux (KUNDERA, 2016, p. 481).<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Milada certamente não se dá conta disso: ninguém conversa consigo mesmo diante do espelho; assim ela só conhece seu rosto imóvel, com a pele quase lisa; todos os espelhos do mundo lhe fazem crer que ainda é bela (KUNDERA, 2015, p. 29).

<sup>58</sup> Primeiro, pelo total desinteresse por aquilo que ela vivera no estrangeiro, elas a amputaram de uns vinte anos de sua vida. Agora, com o interrogatório, tentam remendar seu antigo passado com sua vida presente. Como se lhe amputassem o antebraço e fixassem a mão diretamente no cotovelo; como se lhe amputassem a barriga da perna e emendassem os pés nos joelhos (KUNDERA, 2015, p. 31-32)

A imagem grotesca que encerra a descrição traduz a deformidade identitária que Irena deveria adotar para conviver com suas amigas. O procedimento de representação literária resulta na distorção do senso que Irena tem de si, o que para ela é o pior dos pesadelos, afinal, ainda há pouco ela contava a Milada o quanto a experiência no exílio havia moldado sua atual personalidade. A codificação distorcida do senso de si é a base metalinguística que justifica essa descrição fenomenológica.

O segundo movimento também é uma descrição fenomenológica, no entanto, por estar encadeado com a imagem grotesca da primeira descrição, forma uma associação que comunica o sentido da metáfora-fenomenológica. Ela acontece quando Irena está sozinha à noite, elaborando a situação vivida no restaurante com suas amigas. Ela evoca a imagem de sua amiga francesa e, em um diálogo imaginário, lhe diz:

[...] je pourrais vivre à nouveau avec eux, mais à condition que tout ce que j'ai vécu avec toi, avec vous, avec les Français, je le dépose solennellement sur l'autel de la patrie et que j'y mette le feu. Vingt ans de ma vie passés à l'étranger se changeront en fumée au cours d'une cérémonie sacrée. Et les femmes chanteront et danseront avec moi autour du feu avec des chopes de bière dans leurs mains levées. C'est le prix à payer pour que je sois pardonnée. Pour que je sois acceptée. Pour que je redevienne l'une d'elles (KUNDERA, 2016, p. 482)<sup>59</sup>

O narrador silencia, mas conseguimos imaginar o arrepio que deve tomar conta de Irena quando ela imagina sua cena sacrificial. Ela, tão orgulhosa de sua subjetividade. Ela que se construiu uma mulher forte, mesmo sendo inferiorizada pela mãe. Essa metáfora sacrificial talvez represente um custo muito alto para ser pago por alguém que fez tanto esforço para se erguer segundo outro modelo. Voltar para o modelo matriz pode ser um tanto traumático, daí a metáfora ritualística, a qual é responsável por codificar o significado do Grande Retorno de Irena com o significado de um sacrifício religioso.

Essa é a beleza da fuga romanesca: a decisão de Irena nos foge e o narrador instaura um episódio totalmente desconexo com o que estávamos acompanhando. É somente neste capítulo 12 que o segundo protagonista, Josef, é inserido no bojo da narrativa, ou seja, mais da metade do primeiro movimento da fuga romanesca se deu sem a presença de um dos protagonistas. Isso é uma declaração categórica de que o compromisso do narrador não é com o mundo ficcional que ele nos apresenta, mas com os temas abstratos que esse universo lhe

---

<sup>59</sup> [...] eu poderia viver de novo com eles, mas com a condição de que , tudo o que vivi com você, com os franceses, eu depositasse solenemente no altar da pátria e pusesse fogo. Vinte anos da minha vida passados no estrangeiro se transformarão em fumaça numa cerimônia sagrada. E as mulheres cantarão e dançarão comigo em volta da fogueira com suas canecas de cerveja erguidas nas mãos. É o preço a pagar para que eu seja perdoada. Para que seja aceita. Para que torne a ser uma delas (KUNDERA, 2015, p. 33).

permite perseguir. Em última instância, essa introdução retardada do protagonista afirma o compromisso do romance com a perseguição de suas definições fugidias.

O episódio randômico que introduz Josef é o entrecruzar de caminhos entre ele e Irena no aeroporto de Paris. Ela o reconhece, puxa assunto e descobre que eles embarcarão no mesmo voo para Praga. Aqui não há grandes traços metalinguísticos, além da associação entre discurso e mimese literária. Isso porque o encontro entre os protagonistas é de tamanha importância para a trama, que o narrador deixa o palco romanesco e organiza seu discurso como cena, a fim de presentificar o diálogo entre Josef e Irena. Apenas mais próximo do final do capítulo é que o narrador reassume o condão cênico para deixar um breve comentário sobre a importância daquele encontro para Irena:

Jamais elle n'avait oublié leur rencontre lointaine. C'était à Prague, elle était avec une bande d'amis dans un bar et lui, ami de ses amis, n'avait d'yeux que pour elle. Leur histoire d'amour s'était interrompue avant d'avoir pu commencer. Elle en garda un regret, une plaie jamais guérie (KUNDERA, 2016, p. 483-484).<sup>60</sup>

Há uma discrepância fundamental entre Irena e Josef, que pode ser melhor compreendida à luz do modificador adverbial — ela *nunca* se esquecera do primeiro encontro que tiveram, ao passo que ele, descobrimos isso subsequentemente, não a reconheceu e só não o manifestara porque havia achado uma mulher afável, charmosa e agradável. Contudo, o narrador atenua a situação de Josef abandonando a onisciência e focalizando o encontro entre eles de uma perspectiva exterior, “car peut-être ne l'avait-il pas oublié, seulement il ne la reconnaissait plus” (KUNDERA, 2016, p. 484)<sup>61</sup>. Isso é uma piscadela irônica que o narrador dá como se dissesse ao leitor: não seja tão cruel, tente entender a ação desse homem antes de julgá-lo.

Uma vez em terra, os protagonistas separam-se e o narrador acompanha Josef, pois, se com Irena, ele já havia exposto o tema do Grande Retorno e consolidado a questão identitária que a acompanha, com Josef, por sua vez, a voz narrativa tentará fixar outro tema de *A ignorância*, já sugerido, mas de forma alguma consolidado na narrativa: o tema da memória.

Antes de acompanharmos a história de Josef, cabe uma breve notação: enquanto o fio diegético de Irena é entrecortado por digressões narrativas, o de Josef é mais linear, deixa

---

<sup>60</sup> Jamais se esquecera o distante dia em que se encontraram. Foi em Praga, ela estava com um grupo de amigas num bar e ele, amigo de suas amigas, não tirava os olhos dela. Sua história de amor havia sido interrompida antes de poder começar. Ela guardava uma mágoa, uma ferida nunca cicatrizada (KUNDERA, 2015, p. 34-35).

<sup>61</sup> Pois talvez ele não a tivesse esquecido, apenas não a tinha reconhecido. (KUNDERA, 2015, p. 35)

entrever que sua estadia em Praga é fruto de um planejamento “em linha reta”, visto que tem poucas interrupções — inclusive é seguindo-o ininterruptamente que chegaremos ao fim da primeira parte da fuga romanesca de Kundera.

No aeroporto, Josef aluga um carro e pega a estrada. Seu primeiro ponto de parada é o cemitério, espaço de culto à memória, onde ele quer prestar seu respeito aos seus pais já falecidos. No caminho, o personagem repara que o cenário tcheco está diferente, modernizado, com casas altas e parecidas — nada semelhante à paisagem com a qual se acostumara. Isso faz com que ele tenha dificuldade de localizar sua primeira parada. Até que: « enfin, il le trouva: coincé derrière un viaduc nouvellement construit, il semblait modeste et beaucoup plus petit qu’autrefois » (KUNDERA, 2016, p. 485).<sup>62</sup>

Guardemos essa imagem como proto-codificação indética: o lugar reservado para cultivar a memória está espremido atrás de uma construção moderna. Traduzindo em termos metonímicos: o tempo passado é reduzido, tendo em vista a construção vivida em tempos mais recentes. Esse dado, por enquanto, só diz o que diz, mas com a progressão narrativa dirá muito sobre Josef.

Quando Josef encontra o túmulo de sua família, observa um dado curioso: alguns parentes haviam morrido sem que seus familiares se preocupassem em contatá-lo para avisá-lo da morte. Esse fato era compreensível durante a dominação russa, uma vez que aqueles que se correspondiam com exilados eram malvistas pelo regime. No entanto, não avisá-lo da morte após a ocupação soviética era sintoma de que era ele, Josef, quem estava morto para sua família. Essa imagem também retornará no arco dele.

O narrador vale-se de sua onisciência para consignar que havia uma expectativa em Josef de que, passando por lugares conhecidos de sua vida antes do exílio, ele teria alguma resposta emocional mais exaltada. Porém, nada acontece. O personagem parece ser indiferente às emoções de seu Grande Retorno.

A voz narrativa retorna e reformula essa questão, pois Josef não poderia emocionar-se diante de uma paisagem desconhecida, então ela instaura uma digressão para explicar esse fenômeno não vivido por Josef e associá-lo ao hipotexto privilegiado de *A ignorância*, que é a *Odisseia*:

---

<sup>62</sup> Finalmente o encontrou: espremido atrás de um viaduto recém-construído, parecia modesto e muito menor do que o de antigamente (KUNDERA, 2015, p. 36)

Le gigantesque balai invisible qui transforme, défigure, efface des paysages est au travail depuis des millénaires, mais ses mouvements, jadis lents, à peine perceptibles, se sont tellement accélérés que je me demande: L'*Odyssee*, aujourd'hui, serait-elle concevable? L'épopée du retour appartient-elle à notre époque? Le matin, quand il se réveilla sur la rive d'Ithaque, Ulysse aurait-il pu entendre en extase la musique du Grand Retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait rien pu reconnaître autour de lui? (KUNDERA, 2016, p. 487)<sup>63</sup>

O procedimento metalinguístico da citação acima é bastante inteligente, pois interrelaciona três sistemas de s-códigos. A metáfora da vassoura histórica, cujos movimentos transformam, limpam e modificam cenários reverbera sobre a questão da memória, sob a forma da pergunta: qual é o poder da memória contra a transformação rápida e imediata do contexto em que se vive?

Na sequência, a codificação metalinguística aplica essa imagem da vassoura para formular a hipótese sobre o hipotexto, travando um paralelo entre a ação do tempo e a questão da nostalgia: é possível viver a nostalgia em meio a tantas transformações? Por fim, ela problematiza a ideia de exílio e de Grande Retorno de acordo com o seguinte questionamento: é possível sentir-se em casa sem reconhecer a paisagem de sua terra natal?

O narrador, que abandonou a *story* para pensar sua trama, conseguiu enfeixar três definições fugidias perseguidas pelo romance em um só lance e o fez por meio de um processo metalinguístico de natureza metafórica hipercodificada, pelo qual relacionou memória, nostalgia e exílio à ação de uma gigantesca vassoura invisível.

Além disso, essa construção metafórica deixa implícito o motivo pelo qual Josef não havia tido a resposta emocional que esperava ao transitar pelas paisagens da Boêmia. Tudo lá estava diferente do que ele conseguia recordar. A vassoura invisível agiu rápido demais. Contudo, não é apenas com relação à paisagem, até sua língua materna está soando diferente para ele.

Il dînait seul au restaurant de l'hôtel et entendait, tout autour de lui, le bruit des conversations. C'était la musique d'une langue inconnue. Que s'était passé avec le tchèque pendant ces deux pauvres décennies? Était-ce l'accent qui avait changé? Apparemment. Jadis fermement posé sur la première syllabe, il s'était affaibli; l'intonation en était comme désossée. La mélodie paraissait plus monotone qu'autrefois, traînante. Et le timbre! Il était devenu nasal, ce qui donnait à la parole quelque chose de désagréablement blasé. [...] penché au-dessus de son assiette,

---

<sup>63</sup> A gigantesca vassoura invisível que transforma, desfigura, apaga as paisagens está trabalhando há milênios, mas seus movimentos, outrora lentos, apenas perceptíveis, aceleraram-se de tal modo que eu me pergunto: a *Odiseia*, hoje seria concebível? A epopeia do retorno pertence ainda à nossa época? Pela manhã, ao acordar nas encostas de Ítaca, Ulisses poderia ouvir extasiado a música do Grande Retorno se a velha oliveira tivesse sido derrubada e se não pudesse reconhecer nada à sua volta? (KUNDERA, 2015, p. 38)

Josef écoutait une langue inconnue dont il comprenait chaque mot (KUNDERA, 2016, p. 487).<sup>64</sup>

Temos aqui um processo metalinguístico de base puramente linguística, visto que é feita uma descrição fonética e fonológica de como Josef percebe a língua tcheca. Nessa situação, não se está diante da definição metalinguística, mas da descrição — o que não deixa de qualificar o processo de uma linguagem que enuncia sua própria forma de expressão.

Há uma preocupação maior do que simplesmente descrever a variação diacrônica do idioma tcheco. Existe um processo de codificação que revela a dimensão existencial que conecta Josef, como ouvinte atento, à sua relação com a Boêmia.

É importante lembrar que Josef está na República Tcheca por poucos dias e que não deseja resgatar algo que deixou lá. Assim, a percepção que o personagem tem do idioma reflete seu próprio estado de espírito: no seu país natal, ele se sente um desconhecido, sente sua identidade enfraquecida, sente falta de uma estrutura que o sustente lá. Ele está desossado.

A maior evidência dessa constatação se dá pelo contraste. Quando sozinho, Josef tem a percepção de ouvir uma língua tediosa, permeada por valores disfóricos. No entanto, quando se encontra com seu amigo, mais para o final da seção central, e consegue ter um momento saudável, a mesma língua adquire outra conotação, dessa vez, positiva.

Findo seu jantar, Josef telefona para o irmão e combina de visitá-lo no dia seguinte. Antes de investigar os aspectos metalinguísticos dessa relação, é preciso reconhecer que as primeiras interações entre eles não são tão permeadas pela metalinguagem quanto a relação de Irena e sua mãe. Por exemplo: poder-se-ia defender, inclusive, que, na relação fraternal prepondera, em verdade, a função fática da linguagem, pois eles estabelecem contato, mas a comunicação não parece fluir com facilidade.

Todavia, sob a função fática há a atuação de um código que estabelece a comunicação, não entre as personagens do romance, mas entre o romance-enunciado e o leitor-enunciatário. A função fática dita uma interação em que se pretende apenas deixar o canal comunicativo aberto, sendo assim, por serem apenas mensagens triviais, destituídas de uma preocupação com o significado, comunicam ao leitor duas características da relação

---

<sup>64</sup> Jantava sozinho no restaurante do hotel e ouvia, à sua volta, o rumor das conversas. Era a música de uma língua desconhecida. O que teria acontecido com a língua tcheca durante esses pobres vinte anos? Será que sua acentuação tinha mudado? Aparentemente. Outrora colocada firmemente na primeira sílaba, ela tinha enfraquecido; a entonação estava como que desossada. A melodia parecia mais monótona do que em outra época, arrastada. E o timbre! Ele se tornara nasalado, o que dava à palavra algo de desagradavelmente enfadonho. [...] inclinado sobre seu prato, Josef ouvia uma língua desconhecida da qual compreendia todas as palavras (KUNDERA, 2015, p. 39).



fraternal de Josef: (i) ele não tem vínculos profundos com seu irmão. Evita inclusive abrir sobre sua vida no exílio, visto que quando irmão pergunta se ele se casou, Josef responde que sim, mas omite que já era viúvo; (ii) a superficialidade da relação serve de signo indético para a existência de alguma tensão no vínculo deles, a qual será desvelada ao longo do almoço.

Além disso a função fática da linguagem remete à organização interna da narrativa sob a forma de fuga, porque, caso se aceite como unidade, as “relações familiares” são uma voz da fuga, então ela será organizada sob a lógica do ponto e contraponto. Nesse sentido, a aparente superficialidade na relação de Josef e seu irmão representa o contraponto estrutural da relação conturbada que há entre Irena e sua mãe. Essa consideração se sustenta, tendo em vista que já se demonstrou como o código existencial de Irena fora modulado pela interação materna, e revisto e ressignificado quando a protagonista estivera no exílio, portanto, distante da influência materna.

Antes do almoço, Josef é tomado por uma surpresa quando sua cunhada o cumprimenta na sala: como o tempo havia sido cruel com aquela mulher! Ele se apieda, até evita olhá-la para não evidenciar o quão mudada ela estava. A verdade é uma: se Josef a visse na rua, não a reconheceria.

Esse não reconhecimento atua no nível metalinguístico, uma vez que serve como ponte que liga a mimese narrativa ao arcabouço temático do romance, associando o episódio aos principais afluentes de *A ignorância*. Primeiramente, ao paratexto titular, visto que Josef ignoraria a cunhada se a visse na rua. O verbo “ignorar” remete à questão da identidade, porque não associar uma pessoa ao seu rosto é se equivocar quanto à identidade dela; por fim, a razão de sua ignorância pode estar associada à ação do tempo, que chama à cena romanesca o tema da memória de Josef, que não gravara os traços essenciais do rosto da cunhada. Será que aquele que não se lembra do outro depois de algum tempo, se lembrará de quem outrora foi?

A resposta à questão virá oportunamente. Importa agora dizer que, ainda antes do almoço, o irmão leva Josef para fazer um *tour* pela casa. Durante o percurso, a voz narrativa se detém em um quadro e, ao comentá-lo, instaura uma digressão de caráter intersemiótico, uma vez que articula uma reflexão por meio do código literário a respeito do código pictórico.

Il regarda longuement le tableau: une banlieue ouvrière, pauvre, traitée avec cette audacieuse fantaisie de couleurs qui rappelait les Fauves du début du siècle, Derain, par exemple. Pourtant, la peinture était loin d'être un pastiche ; si elle avait été exposée en 1905 à Paris au Salon d'automne avec d'autres peintures des Fauves, tout le monde aurait été étonné par son étrangeté, intrigué par l'énigmatique parfum

d'une visiteuse venue d'un lointain ailleurs. En effet, le tableau était de 1955, époque où la doctrine de l'art socialiste exigeait sévèrement le réalisme: l'auteur, moderniste passionné, aurait préféré peindre comme on peignait alors partout dans le monde, c'est-à-dire à la manière abstraite, mais en même temps il voulait exposer ; il dut donc trouver le pont miraculeux où les impératifs des idéologues se recoupaient avec ses désirs d'artiste ; les bicoques évoquant la vie des ouvriers étaient un tribut aux idéologues, les couleurs violemment irréalistes, le cadeau qu'il faisait à lui-même.

[...]

Peu après 1989, Josef avait reçu au Danemark un paquet de photos des nouveaux tableaux du peintre, créés cette fois en pleine liberté: ils étaient indistinguables des millions d'autres tableaux qui se peignaient alors sur la planète ; le peintre pouvait se vanter d'une double victoire: il était totalement libre et totalement pareil à tout le monde (KUNDERA, 2016, p. 490-491).<sup>65</sup>

Essa digressão intersemiótica é interessante porque é metalinguística por natureza: o que está em jogo é o código estético como um todo, não apenas o pictórico. Esse modo de digredir concretiza um elemento constitutivo da concepção kunderiana do romance, que é a realização do ensaio especificamente romanesco: temos aqui um comentário que caberia em um texto ensaístico, mas no bojo da narrativa ele ganha um colorido específico, fruto da interação entre a reflexão e as personagens do romance.

A digressão focaliza o código na medida em que torna visível que existe uma dimensão da mensagem estética que é o objeto representado (conteúdo) — no caso do quadro, o bairro de subúrbio — e outra dimensão que é a forma da representação (expressão) — no caso do pintor, suas cores fauvistas —, e ambas dimensões são articuladas segundo regras de composição, o que faz com que a obra do pintor consiga agradar, a um só tempo, o regime russo, porque toma um motivo realista como objeto a ser mimetizado (plano do conteúdo), e a si mesmo, porque tem como substância do plano de expressão cores irreais.

Não se deve perder de vista que é dessa combinação inusitada entre o conteúdo realista e a forma de expressão modernista que emerge a singularidade da obra daquele pintor. Nesse sentido, quando não há mais restrição quanto ao conteúdo a ser representado, o pintor harmoniza-se com a tendência dominante e passa a pintar quadros fauvistas tanto no

---

<sup>65</sup> Olhou longamente para o quadro: um bairro de subúrbio operário, pobre, tratado com aquela audaciosa fantasia de cores que lhe lembrava os fauvistas do começo do século, Derain, por exemplo. No entanto, a pintura estava longe de ser uma imitação; se ela tivesse sido exposta em 1905 no Salão de Outono de Paris com outras pinturas fauvistas, todo mundo ficaria surpreso com sua singularidade, intrigado com o perfume enigmático daquela visitante, vinda aliás de um lugar tão distante. No entanto, o quadro era de 1955, época em que a doutrina de arte socialista exigia severamente o realismo: o autor, modernista apaixonado, teria preferido pintar como então se pintava no mundo inteiro, isto é, à maneira abstrata, mas ao mesmo tempo queria expor; teve portanto que encontrar o ponto milagroso em que os imperativos dos ideólogos coincidissem com seus desejos artísticos; os casebres que evocavam a vida dos trabalhadores era um tributo aos ideólogos, as cores violentamente irrealistas, o presente que oferecia para si. [...] Pouco depois de 1989, Josef tinha recebido na Dinamarca um embrulho com fotografias de novos quadros do pintor, criados em plena liberdade: não se distinguiam dos milhões de outros quadros que se pintavam então no planeta; o pintor podia se vangloriar de uma dupla vitória: ele era totalmente livre e totalmente igual a todo mundo (KUNDERA, 2015, p. 42-43).

que se refere à forma quanto ao conteúdo, e, nesse gesto, o narrador ironiza que ele conquista liberdade e perde sua singularidade, pois sua obra se homogeneiza com todas as outras. Talvez seu valor estético fosse tanto maior quanto mais ele divergisse da norma de composição vigente à época, mas isso é outra questão.

A metalinguagem de natureza digressiva ancora-se na figura da cunhada, que gostava do quadro e o tomou para ela, e de Josef, que fora quem ganhou o quadro do pintor, porém o abandonara quando partiu para o exílio. O apoderamento da obra pela cunhada ressuscitará na memória de Josef o desgosto que sente por ela. Somado a esse evento está o fato de que a personagem fará provocações sucessivas ao protagonista durante o almoço, revelando as tensões que existem entre aquele que partiu para o exílio e os que ficaram na pátria.

É importante notar que Josef não fazia seu Grande Retorno à Boêmia para organizar e deixar sua relação com o irmão em bons termos. Ao contrário, tendo se programado a ficar lá por no máximo quatro dias, Josef tencionava apenas visitá-lo e, quiçá, ter uma atualização de como estavam as coisas. No entanto, a cunhada parecia ter cicatrizes mais profundas e, em meio à sumária apresentação dos principais acontecimentos das últimas décadas, ela dá a primeira alfinetada: ““Tu as eu toi tes années fanatiques. Comment tu as parlé de l’Église! Nous avons tous eu peur de toi”” (KUNDERA, 2016, p. 492).<sup>66</sup>

Com essa provocação, a memória de Josef é posta em xeque, porque o personagem não se lembrava de inspirar medo na família. Ao contrário, se ele maldizia a Igreja era menos por seu um ateu radical do que para ser provocador. Ele era adolescente, afinal de contas. Aliás, essa palavra (*provocateur*) ocorre duas vezes muito próximas, servindo de índice para o fato de que Josef-adolescente é um provocador, um jovem rebelde. Provocação e rebeldia fazem parte do código existencial de Josef-adolescente, mas não de Josef-adulto. Ele tenta se explicar, mas:

[...] les mots avaient du mal à sortir de sa bouche parce que le sourire figé de la belle-sœur, braqué sur lui, exprimait un immuable désaccord avec tout ce qu’il disait. Il comprit qu’il n’y pouvait rien ; c’était comme une loi: ceux à qui leur vie se révèle naufrage partant à la chasse aux coupables. Coupable, Josef était doublement: en tant qu’adolescent qui avait mal parlé de Dieu, e en tant qu’adulte qui avait émigre. Il perdit l’envie d’expliquer quoi que ce soit et son frère, fin diplomate, détourna la conversation vers un autre sujet (KUNDERA, 2016, p. 492-493)<sup>67</sup>

<sup>66</sup> “Você também teve seus anos de fanatismo. Como você falava da Igreja! Nós todos tivemos medo de você” (KUNDERA, 2015, p. 44).

<sup>67</sup> [...] as palavras custavam a sair da sua boca, pois o sorriso forçado da cunhada, fixo sobre ele, expressava um desacordo imutável com tudo o que ele dizia. Compreendeu que não podia fazer nada; que era como uma lei: quem descobre que sua vida é um naufrágio parte em busca dos culpados. E Josef era duplamente culpado: como

O procedimento da metáfora-definição codifica uma chave para compreender a situação existencial da cunhada, que, por sua vez, dita o colorido agressivo sobre o visitante. O narrador já havia deixado o índice de que a cunhada pareceu a Josef muito consumida pelas décadas, com a metáfora fechamos a associação codificadora: de fato, ela estava muito envelhecida, pois ficar na Boêmia dominada pelos russos representara para ela um naufrágio e o único bote de resgate com que poderia contar é mudança histórica, que, como soubemos pelo começo da narrativa, só chegou ao seu regate dali trinta anos. Nesse sentido, toda a característica passiva agressiva de seu sorriso irônico destinado a Josef é, em verdade, um gesto de inveja, como se ela dissesse: “como você pôde ser tão livre? Por que não avisou que estava tomando o último bote salva-vidas?”.

No entanto, em verdade, Josef não devia nada para o irmão, muito menos para a cunhada. Ele exerceu sua vontade, enquanto havia liberdade para isso. O narrador, depois de registrar as alfinetadas da cunhada em Josef, constrói uma analepse para narrar a situação da família do personagem, que, sendo de origem burguesa, enfrentou complicações com o regime soviético. O irmão fora expulso da faculdade de medicina, foi preciso que manifestassem uma adesão fervorosa ao regime, inclusive que participassem do partido para que permitissem que ele continuasse a estudar. Josef, que escolhera veterinária, não fora alvo da mesma perseguição. Em meio à analepse, o narrador registra como esse fato histórico mudou a relação entre os irmãos:

*Les chemins des deux frères s'écartaient: évincé d'abord des études, forcé ensuite de renier ses convictions, l'aîné avait le sentiment (il l'aurait toujours) d'être victime ; à l'école vétérinaire, moins recherchée, moins surveillée, le cadet n'avait pas besoin d'exhiber une quelconque loyauté au régime: aux yeux de son frère, il apparaissait (et apparaîtrait toujours) comme un petit veinard sachant se tirer de tout ; un déserteur (KUNDERA, 2016, p. 493).<sup>68</sup>*

Descoberta por meio de uma analepse, a melhor palavra — metonímia — para descrever Josef e justificar a inveja que o irmão mais velho e a cunhada sentem em relação a ele é “desertor”. No entanto, não podemos tomar a palavra no sentido literal, uma vez que Kundera faz uma leitura diferenciada do termo em seus ensaios.

---

adolescente porque falara mal de Deus, e como adulto porque se exilara. Perdeu a vontade de explicar o que quer que fosse e seu irmão, com muita diplomacia, mudou o assunto da conversa (KUNDERA, 2015, p. 45).

<sup>68</sup> Os caminhos dos irmãos se distanciaram: primeiro afastado dos estudos, depois forçado a abandonar suas convicções, o mais velho tinha o sentimento de ser uma vítima (sentiria isso para sempre); na escola de veterinária, menos visado e menos vigiado, o mais moço não precisava exibir lealdade ao regime: aos olhos do irmão, ele pareceria (e sempre pareceria) um rapaz de sorte, que sempre sabia se sair bem das situações; um desertor (KUNDERA, 2015, p. 46).

No ensaio, “desertor” não é quem deixa uma instituição, mas sim aquele que, em uma dimensão existencial mais profunda, recusa-se a lutar por uma causa em que não vê reverberar sua verdade interna. Não importa quanta adesão social ela tenha, se a causa não fizer sentido, o desertor desertará e não lutará por ela. Ele é livre.

Ao partir para o exílio, de fato, Josef desertou das causas “amor à pátria”, “amor à família”, em prol de uma causa maior “amor a si”, “amor à liberdade”. Eis uma palavra-chave para compreendê-lo Josef é, nesse sentido, um desertor.

Il s’était arrêté devant sa maison natale. Au deuxième étage où habitait son frère, un grand drapeau, affreusement rouge. Une longue minute, sans sortir de la voiture, il l’avait contemplé ; puis il avait démarré. Pendant le voyage de retour, il avait décidé de quitter le pays. Ce n’est pas qu’il n’aurait pu y vivre. Il aurait pu soigner ici des vaches en toute tranquillité. Mais il était seul, divorcé, sans enfants, libre. Il s’était dit qu’il n’avait qu’une seule vie et qu’il voulait la vivre ailleurs (KUNDERA, 2016, p. 493-494) <sup>69</sup>

E o fenômeno da deserção também é uma chave para entendermos a rusga subliminar que há entre os irmãos. O mais velho, com sua diplomacia, mantém o almoço em um tom civilizado, sem adentrar na intimidade do caçula, pois essa é a estratégia para não trazer à tona o universo de mágoas que o exílio de Josef deixou em sua família. Isso faz sentido, especialmente se considerarmos que: (1) Josef demorou mais que qualquer outro exilado para fazer seu Grande Retorno; (2) o irmão não avisou Josef da morte de alguns familiares, mesmo após a queda do regime russo, ou seja, Josef não marcava presença na memória do irmão.

Ainda no decorrer do almoço, a cunhada dá outra alfinetada em Josef, perguntando se ele não visitará seu amigo N., o comandante vermelho. Nessa pergunta há implícita uma acusação de hipocrisia, pelo fato de Josef ter se exilado e ser amigo de N., um indivíduo temido por todos em razão de seu fervor político. Entretanto, Josef não dá grande importância a esse gesto da cunhada, porque sua percepção está voltada para os objetos.

Josef nota um quadro e o deseja de volta para si, mas a cunhada já se apropriou dele. Na sequência, ele vê no pulso do irmão seu velho relógio, o que lhe provoca um certo mal-estar, que faz ecoar uma correlação com a percepção que Irena tivera depois do encontro com suas amigas. Assim como Irena, para Josef ficar precisaria sofrer uma amputação e o

---

<sup>69</sup> Ele parou em frente à casa onde nascera. No segundo andar, onde morava o irmão, havia uma grande e resplandecente bandeira, terrivelmente vermelha. Por um longo minuto, sem sair do carro, ele a contemplou; depois arrancou. Na viagem de volta resolveu abandonar o país. Não que não pudesse viver ali. Poderia cuidar das vacas com toda tranquilidade. Mas ele estava só, divorciado, sem filhos, livre. Deu-se conta de que só tinha uma vida e queria vivê-la em outro lugar (KUNDERA, 2015, p. 46-47).

encurtamento de sua vida. Ele também percebe que ficar na Boêmia representa uma espécie de existência zumbi. Para fixar essa ideia, há o procedimento da metáfora-fenomenológica:

Il eut l'impression de retrouver le monde comme peut le retrouver un mort qui, au but de vingt ans, sort de sa tombe: il touche la terre d'un pied timide qui a perdu l'habitude de marcher ; il reconnaît à peine le monde où il a vécu mais achoppe sans cesse sur les restes de sa vie: il voit son pantalon, sa cravate sur le corps des survivants qui, tout naturellement, se les sont partagés ; il voit tout et ne revendique rien: les morts sont timides. Envahi par cette timidité des morts, Josef ne trouva pas la force de dire un seul mot à propos de son tableau. Il se leva (KUNDERA, 2016, p. 495).<sup>70</sup>

A codificação metalinguística desse caso correlaciona a situação do Grande Retorno de Josef à forma de existência de um zumbi: a metáfora do morto que deixa a tumba e tropeça nos restos de sua vida sintetiza a condição existencial de Josef, vinte anos depois de sua ausência. Como o morto, ele não reconhece o cemitério onde seus pais estavam enterrados; como o morto, ele repara na apropriação que o irmão fez de seu relógio, que a cunhada fez de seu quadro, que o casal fez de sua parte da herança; como o morto, Josef fecha-se em sua timidez e não diz nada.

Há uma dimensão nessa metáfora que diz respeito ao senso de adequação de Josef àquele contexto de vida, visto que como o zumbi que não tem mais os pés fortes para andar entre os vivos, Josef também perdeu o contato com aquela parte de sua vida, já não se reconhece nos espaços em que transita. Lembremos: ele custou a localizar o único cemitério da cidade, porque não acompanhou as mudanças das últimas décadas, porque desertou da realidade de seu país natal.

O irmão de Josef tinha que voltar para o hospital, findava o encontro entre eles. Josef toma o carro e volta para o hotel com um pacote que o irmão lhe dera. Ele chega no quarto e abre o embrulho. O pacote continha: retratos de infância com sua família — ele deixa de lado para guardar depois; dois livros infantis — ele não os examina, joga sumariamente no lixo; um desenho que fizera com lápis de cor para sua mãe com uma dedicatória de aniversário — ele também joga sumariamente no lixo; e, finalmente, um diário. Este será examinado.

Esse é um ponto crucial da narrativa, pois um nível hipodiegético é instaurado pela leitura do diário, que servirá como base metalinguística para pensar a identidade de Josef e

---

<sup>70</sup> Teve a impressão de reencontrar o mundo como o pode reencontrar um morto que sai de seu túmulo depois de vinte anos: tímido, ele toca a terra com um pé que perdeu o hábito de andar, ele mal reconhece o mundo em que viveu mas tropeça o tempo todo nos restos de sua vida: ele vê sua calça, sua gravata, no corpo dos sobreviventes que, com muita naturalidade, as repartiram; ele vê tudo mas não reivindica nada: os mortos são tímidos. Invadido por essa timidez dos mortos, Josef não encontra força para dizer uma só palavra a respeito do quadro. Levanta-se (KUNDERA, 2015, p. 48).

sua relação com sua própria memória. O diário de sua juventude comunica quais os valores eram elegidos por Josef-adolescente e sua reação às memórias registradas revelarão os valores atuais de Josef-adulto. A relação que existe entre eles responde àquela pergunta: será que ele será capaz de se lembrar de quem foi? O tema da identidade volta sob nova perspectiva: até que ponto seremos iguais a nós próprios se no viver mudamos tanto?

O gesto que antecede a leitura do diário serve como signo indético de que Josef não coloca muito apreço em seu passado, nem aos afetos de seu passado, haja vista que nem um livro infantil, nem sua ilustração, que poderiam despertar sentimentos nostálgicos são apreciados por ele, são descartados prontamente como lixo.

O diário tinha suas anotações de quando era jovem, virgem e o comunismo ainda estava no começo. O assunto era, mormente, encontros amorosos. Josef-adolescente era um romântico: não conhecendo os prazeres do amor carnal, valorizava os afetos e ameaçava as paquerinhas que não o faziam: « ‘Tu m’as dit que, dans l’amour, il ne s’agit que de la chair. Ma petite, tu te sauverais en courant si un homme t’avouait n’en vouloir qu’à ta chair. Et tu comprendrais ce qu’est la sensation de la solitude.’ » (KUNDERA, 2016, p. 496)<sup>71</sup>. É curioso contrastar esse tom ameaçador de Josef com o tom cordial com que ele conversou com Irena no aeroporto, sendo incapaz de confessar, por polidez, que não se lembrava do nome dela.

Il lit et ne se souvient de rien. Qu’est donc venu lui dire cet inconnu? Lui rappeler que, jadis, il a vécu ici sous son nom?  
 [...] il n’éprouve aucune affection pour ce passé q, impuissamment, transparait ; aucun envie de retour ; rien que légèreté réserve ; détachement.  
 Si j’étais médecin, j’établirais, sur son cas, ce diagnostic: « Le malade souffre d’une insuffisance de nostalgie. »  
 Mais Josef ne se croit pas malade. Il se croit lucide. L’insuffisance de nostalgie n’est pour lui la preuve du peu de valeur de sa vie passée. Je corrige donc mon diagnostic: « Le malade souffre de la déformation masochiste de sa mémoire. » (KUNDERA, 2016, p. 496-497)<sup>72</sup>

É imperioso notar como o narrador *pensa* a narrativa a partir das personagens: ele primeiro atribui o seu diagnóstico a Josef; na sequência, altera seu diagnóstico, ao considerar o quadro sob a perspectiva da personagem, deslocando o foco da nostalgia para a relação —

<sup>71</sup> “Você me disse que, no amor, só existe o prazer da carne. Minha cara, você fugiria correndo se um homem confessasse que com você ele só queria os prazeres da carne. E compreenderia o que é a sensação atroz da solidão.” (KUNDERA, 2015, p. 49)

<sup>72</sup> Ele lê e não se lembra de nada. O que esse desconhecido viera lhe dizer? Lembrar-lhe que, outrora, tinha vivido aqui usando seu nome? [...] ele não sente nenhum afeto por esse passado que aflora inerte de suas lembranças; nenhuma vontade de retornar; só uma ligeira reserva; um distanciamento. Se eu fosse médico, diagnosticaria no caso dele: “O doente sofre de uma insuficiência de nostalgia.” Mas Josef não se julga doente. Considera-se lúcido. A insuficiência de nostalgia é para ele a prova do pouco valor de sua vida passada. Corrijo portanto meu diagnóstico: “O doente sofre de deformação masoquista de sua memória.” (KUNDERA, 2015, p. 49-50).

portanto, para o processo de codificação — que há entre a palavra “nostalgia” e o modo como Josef se relaciona, concretamente, com a própria memória.

Quando o pensar a história concorre com o narrar, a diegese romanesca se adensa, tendo por consequência imediata uma hipercodificação que integra diferentes aspectos das definições fugidias perseguidas pelo romance em sua unidade temática.

Ademais, em certa medida, é memória a palavra-chave para compreender o código existencial de Josef. Desde sua chegada na Boêmia, a metáfora da gigantesca vassoura invisível que varre a história parece ter agido sobre Josef, afastando dele a lembrança de quem foi: ele não se lembrou das vivências de sua juventude, não se lembrou de Irena, não se lembrou da localização do cemitério, não se lembrou de seu terrorismo familiar. Na Boêmia, conhecemos Josef a partir da negatividade de sua memória.

Nesse sentido, o fio metalinguístico conduz o tema da memória às manifestações e implicações concretas vivenciadas pelo ego-experimental de Josef, e o diagnóstico feito pela voz narrativa consolida o tema na esfera da personagem. No entanto, só isso não basta. É preciso esclarecer o que significa, *in concreto*, sofrer uma deformação masoquista da memória. Então, o narrador emplaca outro processo metalinguístico: a descrição fenomenológica de seu diagnóstico. Vejamos:

En effet, il ne se souvient que des situations qui le rendent mécontent de lui-même. [...] Or, il a oublié toutes ses victoires, mais il rappellera toujours qu'un camarade qu'il considérait comme le plus faible l'a un jour couché sur le dos et maintenu au sol pendant dix secondes comptées à voix haute. [...] Lorsqu'il vivait en Bohême et qu'il rencontrait des gens que l'avaient connu précédemment, il était toujours surpris qu'ils le tiennent pour quelqu'un de plutôt courageux (il se voyait pusillanime), à esprit caustique (il se croyait ennuyeux) et qui avait bon cœur (il ne se rappelait que ses mesquineries).

Il savait très bien que sa mémoire le détestait, qu'elle ne faisait que le calomnier ; il était donc efforcé de ne pas se fier à ce qu'elle lui racontait et d'être plus indulgent envers sa propre vie. Peine perdue: il n'éprouvait aucun plaisir à regarder en arrière et le faisait le moins souvent possible (KUNDERA, 2016, p. 497)<sup>73</sup>

Essa descrição com ilustrações concretas do quanto a memória de Josef era masoquista com ele é fenomenológica porque encerra uma possibilidade existencial. Como diria Kundera-ensaísta, ela serve para entender a situação de Josef, mas qualquer pessoa pode

<sup>73</sup> Na verdade, não se lembra a não ser das situações que o tornam insatisfeito consigo mesmo. [...] Ora, esqueceu todas suas vitórias, mas lembrará para sempre que um colega que ele considerava o mais fraco um dia o derrubou e o manteve com as costas no chão durante dez segundos contados em voz alta. [...] Quando ainda vivia na Boêmia e encontrava pessoas que o haviam conhecido antes, ficava sempre surpreso que o considerassem corajoso (julgava-se pusilânime), de espírito cáustico (julgava-se desinteressante) e de bom coração (lembrava-se só de suas mesquinarias). Sabia muito bem que sua memória o detestava, que ela o caluniava sem tréguas; e no entanto se esforçava para ser mais indulgente com a própria vida. Esforço em vão: não sentia nenhum prazer em olhar para trás, coisa que fazia o menos possível (KUNDERA, 2015, p. 51).



reconhecer a deformação masoquista da memória ao menos como possibilidade existencial, que, a partir do romance, passa a contar com uma tradução — vale dizer, com uma codificação linguística.

O fato de Josef se recusar a alimentar a memória estabelece um diálogo implícito com o hipotexto, pois, quando estava tratando da *Odisseia*, o narrador disse que o sentimento nostálgico de Ulisses bastava a si mesmo, ele não alimentava sua memória. Nesse ponto, Josef também se nega a praticar a mesma ação, porém, por um motivo diverso ao do herói de Homero. Josef não frequenta os vestibulos de sua memória para não entrar em contato com o pior de si. Sua memória faz dele um fracassado, não um herói, por isso foi tão fácil para ele deixar a Boêmia, pois assim ele se iludia que deixava sua história pregressa para trás.

PRIMEIRO INTERVALO. Esse é o fim do primeiro movimento da fuga romanesca que Kundera compõe em *A ignorância*. Nele foram apresentadas as principais personagens da trama, que retornarão para realizar as variações temáticas da seção central (ou divertimentos) e introduzir os principais temas do romance: o exílio, o retorno, a identidade, a memória e a nostalgia. O fio narrativo pensa a diegese e a adensa por meio de digressões, descrições fenomenológicas, passeios etimológicos e diálogos intertextuais. Tudo isso demonstrando como a metalinguagem disfarça-se sob máscaras procedimentais promovendo coesão e garantindo consistência estrutural ao romance.

### 3.2.2 SEÇÃO CENTRAL: OS DIVERTIMENTOS E METALINGUAGEM

Como a arte da fuga determina a existência de uma voz dominante e, no romance, ela é exercida pelo narrador, é ele quem inaugura o segundo movimento da fuga romanesca kunderiana, fazendo uma digressão sobre a relação que há entre o tempo e retorno, construindo uma espécie de matemática existencial, que servirá de preâmbulo para o começo dos divertimentos romanescos.

Plus vaste est le temps que nous avons laissé derrière nous, plus irrésistible est la voix qui nous invite au retour. Cette sentence a l'air d'une évidence, et pourtant elle est fausse. L'homme vieillit, la fin approche, chaque moment devient de plus en plus cher et il n'y a plus de temps à perdre avec des souvenirs. Il faut comprendre le paradoxe mathématique de la nostalgie: elle est la plus puissante dans la première jeunesse quand le volume de vie passée est tout à fait insignifiant (KUNDERA, 2016, p. 498).<sup>74</sup>

A digressão aqui apresenta a nostalgia e o retorno, duas matrizes temáticas de *A ignorância*, estabelecendo uma relação entre elas. No entanto, o discurso todo é muito abstrato, de sorte que o narrador, para ancorar essa metalinguagem no mundo da prosa, precisa de uma personagem. É introduzida uma ex-namoradina da juventude de Josef para esse fim. Contudo, tenhamos cautela, é a onisciência narrativa que a introduz discursivamente na prosa, ela ainda não orbita o universo de Josef. Ao que sabemos até este momento, o último gesto do personagem foi o fechamento do diário e a ida à janela do seu quarto de hotel para mirar a paisagem.

A ancoragem digressiva acontece, portanto, em função de uma personagem que, aparentemente não apareceu na narrativa. Uma jovem cujo nome nos é desconhecido: sabemos apenas que é jovem, longilínea e bela. Ela está passando por um momento melancólico, pois acaba de se separar de um rapaz. É sua primeira ruptura amorosa.

Essa experiência servirá para que o narrador ancore a nostalgia, conceito abstrato, na situação concreta da jovem. São dois os procedimentos metalinguísticos que serão empregados sequencialmente: primeiro, a descrição fenomenológica da descoberta da nostalgia, seguida de sua associação metafórica a uma imagem sintética. Vejamos:

---

<sup>74</sup> Quanto mais vasto o tempo que deixamos para trás, mais irresistível é a voz que nos convida ao retorno. Essa frase parece evidente, e, no entanto, é falsa. O homem envelhece, seu fim se aproxima, os instantes se tornam cada vez mais preciosos e ele não tem tempo a perder com suas lembranças. É preciso compreender o paradoxo matemático da nostalgia: ele é mais poderoso na primeira juventude, quando o volume da vida passada é inteiramente insignificante (KUNDERA, 2015, p. 52).

Jusqu'alors, le temps s'est montré à elle sous l'aspect du présent qui avance et avale l'avenir ; elle craignait sa vitesse (lorsqu'elle attendait quelque chose de pénible) ou se révoltait contre sa lenteur (lorsqu'elle attendait quelque chose de beau). Cette fois, le temps lui apparaît tout différemment ; ce n'est plus le présent victorieux qui s'empare de l'avenir ; c'est le présent vaincu, captif emporté par le passé. Elle voit un jeune homme qui se détache de sa vie et s'en va, à jamais inaccessible. Hypnotisée, elle ne peut rien faire d'autre que regarder ce morceau de sa vie qui s'éloigne, elle ne peut que le regarder et souffrir. Elle éprouve une sensation toute nouvelle qui s'appelle nostalgie.

Cette sensation, ce désir invincible de retourner, lui dévoile d'emblée l'existence du passé, le pouvoir du passé, de son passé ; dans la maison de sa vie, des fenêtres sont apparues, des fenêtres tournées vers l'arrière, sur ce qu'elle a vécu ; sans ces fenêtres, désormais, son existence ne sera plus concevable (KUNDERA, 2016, p. 498-499).<sup>75</sup>

O primeiro parágrafo dessa citação — um pouco mais longa do que manda a etiqueta acadêmica — é uma aplicação quase que rigorosa do princípio da singularização, teorizado pela crítica literária do formalismo russo. Esse princípio determina que a literariedade trabalha, no nível da representação, construindo seus objetos e mostrando-os como se nunca tivessem sido vistos antes.

Naturalmente, em *A ignorância*, a jovem menina está descobrindo a nostalgia, os poderes do passado, então é esperado que essa descoberta seja tratada como um acontecimento singular. Mesmo assim, descobrir um sentimento não deixa de ser algo comum ao mundo da vida, a manifestação concreta de uma abstração. Por isso, essa descoberta conta com um procedimento metalinguístico indutor de literariedade.

Na sequência, a descoberta vivenciada é hipercodificada em uma imagem concreta, apresentada com minimalismo: uma casa cujas janelas são voltadas para dentro. Tal é o poder da nostalgia: ela faz com que o presente seja fagocitado pelo passado, ela encanta a memória que vicia a visão em um único ponto — em uma Ítaca — o que faz com que, a despeito do silêncio do narrador nesse sentido, essa casa seja desolada, pois sua residente não contempla a vizinhança, só os objetos que mobíliam seu interior.

Por isso, quando cuidava do hipotexto homérico, o narrador deixou o registro discreto: “la nostalgie n'intensifie pas l'activité de la mémoire, elle n'éveille pas des

---

<sup>75</sup> Até então o tempo se mostrara a ela sob o aspecto do presente que avança e engole o futuro; ela temia sua velocidade (quando esperava alguma coisa desagradável) ou se revoltava contra sua lentidão (quando esperava algo de belo). Dessa vez, o tempo lhe parece inteiramente diferente; não é mais o presente vitorioso que se apossa do futuro; é o presente vencido, prisioneiro, levado pelo passado. Ela vê um rapaz que se afasta da sua vida e vai embora, inacessível para sempre. Hipnotizada, não pode fazer nada além de olhar esse pedaço de sua vida que se afasta, pode apenas olhar e sofrer. Sente uma sensação inteiramente nova que se chama nostalgia. Essa sensação, esse desejo invencível de voltar, lhe revela num só golpe a existência do passado, o poder do passado, de seu passado; na casa de sua vida, apareceram janelas, janelas voltadas para dentro, para aquilo que vivera; contudo, sem essas janelas, sua existência seria inconcebível. (KUNDERA, 2015, p. 52-53)

souvenirs, elle se suffit à elle-même” (KUNDERA, 2016, p. 476)<sup>76</sup>. A nostalgia é uma casa com as janelas voltadas para dentro, nada que venha do exterior pode abalar o poder que exerce em quem a sente, pois este está tragado pelos poderes do passado.

Entregar-se à nostalgia é um perigo, porque ela ilude o nostálgico quanto ao tempo presente, que será percebido em função do tempo passado. Esse será o motivo pelo qual a jovem ficará tão comovida quando seu novo namoradinho repetir alguns mesmos gestos que seu ex: ela verá nesta atitude a prova de que vive não uma nova, mas sim uma contínua história de amor. A nostalgia adultera a percepção do presente, aniquila o valor da identidade de cada pessoa, modulando-a às identidades conhecidas no passado. Ela ressignifica o tempo presente não em função do que está por construir, mas sim em função do já construído e acabado.

O narrador interrompe a história da jovem apaixonada para voltar ao diário de Josef, instaurando novamente o nível hipodiegético das memórias do protagonista, dessa vez para propor uma variação no tema da identidade, relacionando-o ao da memória — visto que, como sabemos, Josef não se lembra muito do que viveu e registrou.

Nesse retorno às anotações memorialísticas de Josef, descobrimos que o masoquismo de sua memória é proporcional ao sadismo do jovem Josef com sua namorada. O contraste entre o Josef-adolescente e Josef-adulto é patente. Ele não se percebe capaz de gestos tão cruéis, no entanto, registrou que “le désir d’éprouver de la compassion pour elle et le désir de la faire souffrir sont un seul et même désir” (KUNDERA, 2016, p. 501)<sup>77</sup>. Havia em sua virgindade um sadismo potente, a ponto de ele contar os soluços que provocava na amada como signo de autossatisfação.

Josef, indignado, arranca uma página em branco e copia uma frase que escreveu em sua juventude. Após esse gesto, fica abismado com a semelhança entre as letras, o que instaura uma reflexão pontual sobre a identidade. Como Josef não se via nas ações juvenis de seu diário, ele não consegue se ver em seu passado, não consegue entender como pode partilhar da mesma grafia desse significante. A identidade com o passado aparece como forma de vergonha.

---

<sup>76</sup> [...] a nostalgia não intensifica a atividade da memória, não estimula as lembranças, ela basta a si mesma [...] (KUNDERA, 2015, p. 26)

<sup>77</sup> O desejo de sentir compaixão por ela e o desejo de fazê-la sofrer são um só e único desejo (KUNDERA, 2015, p. 55).

Ce sentimentalisme mêlé de sadisme, tout cela est totalement contraire à ses goûts et à sa nature. [...] Il contemple longuement lest deux écritures [...]. Cette ressemblance lui est désagréable, elle l'agace, elle le choque. Comment deux êtres si étrangers, si opposés, peuvent-ils avoir la même écriture? En quoi consiste cette essence qui fait une seule personne de lui et de ce morveux? (KUNDERA, 2016, p. 501)<sup>78</sup>

O procedimento metalinguístico que está presente nesse trecho ainda é a digressão, porém, dessa vez em via inversa, haja vista que o narrador parte da situação concreta da caligrafia semelhante para chegar ao tema abstrato da identidade. Isso mostra como há reversibilidade no processo de codificação: é possível do abstrato construir manifestações concretas, bem como situações concretas podem dar azo a abstrações reflexivas.

Josef continua lendo seu diário. Descobrimos, então, que ele era o segundo namoradinho da jovem virgem que inaugurou a seção dos divertimentos. É interessante notar o contraste com que o narrador constrói o registro dessa relação. Orbitando a esfera da jovem, a relação é investida pela romantização da nostalgia, então há muitos gestos de carinhos e beijos etc. Entretanto, quando modulada pela perspectiva de Josef, a relação é deformada pelo masoquismo da memória e pelos registros sádicos do diário.

A intenção de fazê-la sofrer para tirar disso prazer é tão grande que ele ameaça romper o relacionamento, caso ela cumpra uma obrigação escolar que consistia em ir, com o colégio, até uma estação de esqui. O desfecho dessa história não está registrado no diário, mas, oportunamente, a onisciência narrativa nos contará. Esse entrelaçamento diegético chega ao final quando Josef adulto, depois de ler suas memórias juvenis, decide dar um fim ao diário. Poderíamos elucubrar sobre o sentido desse gesto, mas o narrador é suficientemente claro:

Il se met à déchirer les pages du journal en petits morceaux. Geste sans doute exagéré, inutile ; mais il éprouve le besoin de laisser libre cours à son aversion ; le besoin d'anéantir le morveux afin qu'un jour (ne serait-ce que dans un mauvais rêve) il ne soit pas confondu avec lui, hué à sa place, tenu pour responsable de ses paroles et de ses actes! (KUNDERA, 2016, p. 503)<sup>79</sup>

A necessidade de aniquilar quem fora, sua identidade pregressa, a pior versão de si mesmo é o que move esse gesto de Josef. Os pequenos pedaços em que rasga seu diário

<sup>78</sup> Esse sentimentalismo misturado com sadismo, tudo isso é absolutamente contrário a seus gostos e sua natureza. [...] Olha demoradamente as duas caligrafias [...] Essa semelhança lhe é desagradável, o aborrece, choca. Como é possível dois seres tão estranhos, tão opostos, possam ter a mesma letra? Em que consiste essa essência comum que faz com que ele e aquele fedelho sejam a mesma pessoa? (KUNDERA, 2015, p. 56).

<sup>79</sup> Ele começa a rasgar as páginas do diário em pequenos pedaços. Gesto sem dúvida exagerado, inútil; mas sente necessidade de manifestar sua aversão; a necessidade de anular o fedelho a fim de um dia (mesmo que fosse num pesadelo) não ser confundido com ele, vaiado no lugar dele, considerado responsável por suas palavras e por seus atos!

correspondem à extensão da memória que cultivava de sua vida na Boêmia, fragmentos tão pequenos que impossibilitam o registro e a constituição narrativa pela memória. Se ele se mostrou polido com Irena e sentiu aversão àquele fedelho que um dia fora, é porque ele tem uma memória masoquista e não a alimenta. Isso permite que ele se determine mais pela identidade que construiu para si no exílio que por sua identidade matriz.

Segue ao gesto de Josef uma correlação irônica, visto que ele rasga a marca de seu passado materializada no jornal. No entanto, quando o telefone do hotel toca e ele responde animado, pensando ser a mulher do aeroporto — uma distração que o libertaria da prisão masoquista de sua memória —, o personagem é surpreendido pela afilhada. Ao reconhecer a voz Josef se vê puxado de volta para:

[...] un brouillard de vieux souvenirs: intrigues; interventions de parents; avortement; pleurs; calomnies; chantages; agressivité sentimentale; scènes de colère; lettres anonymes: la conspiration des concierges.  
La vie que nous avons laissée derrière nous a la mauvaise habitude de sortir de l'ombre, de se plaindre de nous, de nous faire des procès. Loin de la Bohême, Josef avait désappris à tenir compte de son passé. Mais le passé était là, l'attendait, l'observait. Mal à l'aise, Josef s'efforça de penser à autre chose. Mais à quoi peut penser un homme venu voir le pays de son passé, sinon à son passé? (KUNDERA, 2016, p. 505)<sup>80</sup>

O telefone tornará a aparecer logo menos, convertendo-se em um motivo narrativo importante: o telefone coloca seres distantes em contato. Aparentemente, o Grande Retorno de Josef envolve um movimento de entrar em contato consigo mesmo, com quem foi, com quem deixou para trás — o irmão, a cunhada e, agora, a afilhada —, com o que quer resgatar — o amigo N, para quem ele pensa em telefonar após a ligação incômoda da afilhada. Josef, sob o signo da memória deformada, coloca em cena a importância de se enfrentar fantasmas do passado que assombram e nosso próprio senso de si.

O telefone toca uma segunda vez. É a moça do aeroporto. É interessante notar que, quando os fios diegéticos de Josef e de Irena se sobrepõem, como aconteceu no aeroporto e agora, o narrador muda registra o tempo narrativo como cena. Em outras palavras, o narrador libera o palco romanesco para que os protagonistas dialoguem. Isso constrói um senso de presentificação muito grande, o que não deixa de ser a função dessa relação: o encontro entre eles no aeroporto, atualiza — no sentido de que traz para a atualidade — uma lembrança de

<sup>80</sup> [...] um nevoeiro de antigas recordações: intrigas; intervenções dos pais; aborto; choros; calúnias; chantagens; agressividade sentimental; cenas de cólera; cartas anônimas: a conspiração das comadres. A vida que deixamos atrás de nós tem o mau hábito de sair da sombra, de queixar-se de nós, de nos processar. Longe da Boêmia, Josef desaprendeu a levar em conta seu passado. Mas o passado estava lá, o esperava, o observava. Pouco à vontade, Josef esforçava-se para pensar em outra coisa. Mas em que pode pensar um homem que volta ao país do seu passado, se não no seu passado? (KUNDERA, 2015, p. 60)

Irena, enquanto a ligação de Irena transporta Josef de volta do passado para o presente. Em um tom sedutor, eles combinam um encontro dali dois dias no almoço.

Finda a ligação entre os protagonistas, chegamos ao capítulo central do romance, o de número 26, o qual, ironicamente, focaliza uma personagem coadjuvante: Gustaf. Em verdade, esse capítulo cuida da instalação do escritório de Gustaf em Praga. Lembremos apenas que ele pensou que sua mudança era um presente para Irena, servindo de ponte entre ela e sua terra natal, facilitando o retorno de sua companheira.

Contudo, é igualmente importante recordar que a bondade de Gustaf não é genuína, um valor em si, ela é estratégica, pois seu sonho de idílio é, como Josef, não ser perturbado pelo passado que ele deixou na Suécia. Em outros termos: não ter que lidar com sua família sueca.

Alguns dos temas de *A ignorância* reaparecem aqui em chave contrapontística, porque, enquanto Irena e Josef fizeram seu Grande Retorno para Praga, Gustaf parece ter feito sua Grande Ida, tão logo se adaptou à geografia e preferiu o idioma lá falado — não o tcheco, nem o russo, mas o inglês.

Em Praga ele gozava de liberdade e de duas casas — pois a mãe de Irena havia colocado o primeiro andar à disposição de Gustaf. Assim, além da casa que a empresa lhe dera, ele gozava de repouso na “casa da sogra”. Tudo isso parece engrandecer o senso identitário de Gustaf, um cosmopolita. Com a queda do regime, Praga se transformou e se adaptou muito rapidamente à economia de mercado.

Essas informações são transmitidas pelo narrador, em parte em chave digressiva, mas a maior parte em caráter narrativo. Ele apresenta o ambiente, mas, ao mesmo tempo, marca que existe uma Praga dos estrangeiros e uma Praga dos tchecos, uma matriz de ancestralidade à qual Gustaf não tem acesso.

Entre os aspectos narrados, importa registrar como o narrador expõe a condição existencial de Gustaf em Praga, enfatizando de antemão a rápida absorção da cidade como parte de sua identidade. Isso pode ser percebido no seguinte trecho:

Assoupie et négligée à l'époque du communisme, Prague se réveilla sous ses yeux [de Gustaf], se peupla de touristes, s'illumina de magasins et de restaurants nouveaux, s para de maisons baroques restaurées et repeintes. « Prague is my town! » s'exclamait-il. Il était amoureux de cette ville: non pas à l'instar d'un patriote qui cherche dans chaque coin du pays ses racines, ses souvenirs, le traces de ses morts, mais comme un voyageur qui se laisse surprendre et émerveiller, comme

un enfant qui se balade, ébloui, dans un parc d'attractions et ne veut plus le quitter (KUNDERA, 2016, p. 507).<sup>81</sup>

A representação narrativa de Josef é marcadamente a oposta à de Irena e de Josef, mostrando como o mesmo espaço pode ser ressignificado quando vinculado a uma ou outra personagem. Enquanto Irena teme o retorno para a esfera da influência materna, na qual ela pode regredir a seus antigos complexos de inferioridade, Gustaf sente-se confortável, podendo, conforme seu humor, frequentar a casa da mãe de Irena.

Encontramos o fio metalinguístico desse capítulo quando Irena chega a Praga e é recebida por Gustaf que a saúda com um “*hello!*”, em vez do clássico francês “*salut*”, gesto que mostra como a mudança de idioma afetará a dinâmica do casal, que já vinha sinalizando uma perda de intimidade. Há uma relação direta entre linguagem e identidade, isso todo linguista o sabe; o romance revela a metalinguagem que associa idioma e intimidade. Além disso, a mudança de idioma também comenta a natureza do Grande Retorno de Irena.

Em Paris, onde se conheceram e conviveram, Irena personagem exercia a supremacia discursiva, porque Gustaf não dominava o idioma tão bem quanto ela. Assim, a personagem, que tinha se sentido tão silenciada no começo de seu exílio, sentia-se poderosa com sua eloquência. Embora fosse afetivamente dependente de Gustaf, seu falatório lhe dava a impressão de ser a condutora dos rumos da relação.

Em Praga, com a mudança de idioma para o inglês, língua que Gustaf sabia falar melhor que Irena, houve uma inversão de papéis: ele se tornou o falante e ela a ouvinte. Contudo, mais do que ouvinte, Irena era limitada pelo inglês, de sorte que quando Gustaf silenciava, o silêncio imperava entre o casal. O narrador muito agudamente registra:

Une conversation continue berce les couples, son courante mélodieux jette un voile sur les désirs déclinants du corps. Quand la conversation s'interrompt, l'absence d'amour physique surgit tel un spectre. Face au mutisme d'Irena, Gustaf perdit son assurance. Il préfère dès lors la voir en présence de sa famille [...] (KUNDERA, 2016, p. 508).<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Adormecida e negligenciada na época do comunismo, Praga despertou sob seus olhos [de Gustaf], povoou-se de turistas, iluminou-se com lojas e restaurantes novos, enfeitou-se com casas barrocas restauradas e repintadas. “Prague is my town!”, ele exclamou para si mesmo. Estava apaixonado por aquela cidade: não como o patriota que procura suas raízes, suas lembranças, traços de seus mortos em cada canto do país, mas como um viajante que se deixa surpreender e encantar, como uma criança que passeia, deslumbrada, num parque de diversões e não quer mais ir embora (KUNDERA, 2015, p. 63).

<sup>82</sup> Uma conversa contínua embala os casais, sua corrente melodiosa estende um véu sobre os desejos declinantes do corpo. Quando essa conversa é interrompida, a ausência de amor físico surge como um espectro. Diante do mutismo de Irena, Gustaf perdeu a segurança. Preferiu desde então vê-la na presença de sua família [...] (KUNDERA, 2015, p. 64-65)



Há uma grande ironia construída em torno do Grande Retorno de Irena, pois tudo o que ela mais queria evitar acontece: ela está próxima de sua espartana mãe; não está mais sendo escutada pelo seu amante; e sente-se cada vez mais seu corpo sendo ignorado, uma vez que, na presença de sua família, Gustaf faz piadinhas obscenas transformando o erotismo entre eles em algo risível, infantil. Não é por menos que o narrador sinalizou que ele se sentia como uma criança em um parque de diversões. Também será irônico o fato de Gustaf sentir-se mais confortável junto da família de Irena do que com ela, mas essa questão será desenvolvida oportunamente.

Um corte narrativo na diegese do casal para focalizar apenas, ou melhor, proeminentemente, Irena. Mais precisamente o estado de euforia em que ficou desde que encontrou Josef no aeroporto e viu reaparecer a oportunidade de viver sua história de amor interrompida.

As correlações irônicas são claras: o corte narrativo se justifica pelo tema da vivência amorosa, não há uma marca temporal explícita para sinalizar a partir de quando o amor carnal entre ela e Gustaf começara a declinar, porém, depois de dar essa informação, o narrador focaliza o ânimo de Irena ante a possibilidade de vivenciar o sexo com Josef. A associação constrói uma ironia no nível da enunciação romanesca, que é permeada pelo risível.

Depuis qu'elle a rencontré Josef à Paris, elle ne pense plus qu'à lui. Elle remémore sans cesser leur brève aventure de jadis à Prague. Dans le bar où elle s'était installée avec des amis, il était plus mûr, plus intéressant que les autres ; amusant, séduisant, il ne s'occupait que d'elle. Quand ils étaient tous sortis dans la rue, il s'était arrangé pour qu'ils restent seuls. Il lui a glissé dans la main un petit cendrier qu'il avait voulait pour elle dans le bar. Puis cet homme qu'elle ne connaissait pas que depuis quelques heures l'avait invitée chez lui. Fiancée de Martin, elle n'avait pas trouvé le courage et avait renoncé. Mais aussitôt elle avait ressenti un regret si brusque et si perçant qu'elle ne l'a jamais oublié (KUNDERA, 2016, p. 509).

Interessa notar alguns pontos sobre esse trecho. De imediato, que intensidade! Josef é caracterizado por meio de predicados que denotam um arrojamento, um senso de irreverência e de malícia que o tornam um partido interessante, não fosse a interdição do noivado.

Segundo, que memória! Irena registrou muito profundamente o que é caracterizado como uma “breve aventura” (*brève aventure*), conotando que mais do que uma paquera. Irena vislumbrou uma possibilidade existencial com Josef, a qual se recusou a viver. Isso justifica tamanho remorso.

Por fim, terceiro, apenas uma menção: o pequeno cinzeiro que ele roubou para ela, será carregado por ela até o exílio, como uma forma de amuleto de sorte. Nessa

ressignificação de um objeto, há um processo metalinguístico que transforma o objeto em signo simbólico, associando-o à ideia de aventura, ou mais amplamente, a uma possibilidade existencial que ela carrega sempre consigo, seja fisicamente, seja na memória, afinal, foi ela quem reconheceu ele no aeroporto, não o contrário.

Como a fuga romanesca constrói-se por meio de contrapontos, uma prolepse narrativa traz Irena andando por Praga, quando vê uma camiseta com o rosto de Kafka estampado, acompanhada da mensagem “*Kafka was born in Prague*”, e decide comprá-la para Gustaf. Quando a personagem chega em casa, entrega seu *souvenir* ao marido, que está na sala conversando com sua mãe. Ela sobe para ir ao banheiro.

É quando o motivo do telefonema retorna. Ela estava sentada sobre o vaso sanitário no momento em que teve aquela conversa sedutora com Josef — uma correlação irônica que insufla o romance de comicidade: “‘Comme je voudrais que tu sois ici, avec moi, où je suis’; ce n’est après avoir prononcé ces mots qu’elle prend conscience de l’endroit où elle est assise et rougit [...]” (KUNDERA, 2016, p. 510)<sup>83</sup>. É curioso que, embora ela tenha conseguido falar com ele do banheiro, lugar onde se resolvem necessidades básicas de todo ser humano. Apenas curioso.

Enquanto a fada do cômico acenava do banheiro, o monstro do *kitsch* instalava-se na sala. Irena desce e encontra Gustaf e sua mãe rindo ruidosamente. A matriarca, em tom de deboche diz:

« Sans ton approbation je me suis permis d’habiller ton bien-aimé. N’est-il pas beau? » Elle se tourne avec lui vers une grande glace fixée au mur du salon. Observant leur image, elle lève le bras de Gustaf comme s’il était le vainqueur d’une compétition aux jeux Olympiques et lui, jouant docilement le jeu, gonfle la poitrine face à la glace et prononce de sa voix sonore: « *Kafka was born in Prague!* » (KUNDERA, 2016, p. 510)<sup>84</sup>

A mãe gosta de provocar a filha, mesmo sendo uma brincadeira, o tom de suas palavras contém algo de desafio, deixando sempre uma atmosfera de competição entre elas. O que ela não conta é que o *kitsch* da camiseta torna a cena ridícula. No entanto, deve-se registrar aqui que esse espelho reaparecerá na narrativa, servindo de motivo para outra cena risível, porque o mau-gosto do *kitsch* é risível.

<sup>83</sup> “Como queria que você estivesse comigo aqui onde estou”; só depois de pronunciar essas palavras teve consciência do lugar em que estava sentada e ruborizou-se [...] (KUNDERA, 2015, p. 67).

<sup>84</sup> “Sem sua licença tomei a liberdade de vestir seu amado. Ele não está bonito?”, e vira-se com ele para um grande espelho preso na parede. Observando a imagem deles, ela levanta o braço de Gustaf como se ele fosse o vencedor de uma competição olímpica e ele, docilmente, entrando no jogo, enche o peito em frente ao espelho e declama com sua voz sonora: “*Kafka was born in Prague!*” (KUNDERA, 2015, p. 67)

É feito mais um corte abrupto no fio diegético de Irena para narrar o desfecho de outra diegese. Antes de comentá-lo, é oportuno assinalar que a ignorância que dá título ao romance é uma categoria humana, já que é impossível para uma pessoa atingir consciência plena, de modo que algum aspecto existencial todo mundo ignora. No entanto, a construção romanesca, por meio da onisciência narrativa, privilegia o leitor enunciatário, dosando o momento e a quantidade de informação que lhe é entregue para que, ao final da narrativa, ele tenha condições de ignorar o mínimo possível a respeito do universo ficcional com o qual tivera contato. Conseguir esse resultado é fruto de um trabalho composicional de quem exerce, de fato, a paixão pela forma e trabalha a narração em chave lúdica, construindo o suspense e adiando a resposta da charada.

Essa consideração é relevante, porque o corte feito retoma a narrativa instaurada no começo desta seção, que está entrelaçada com o diário de Josef. No entanto, ele rasgou seu diário e, antes de fazê-lo o narrador pontuou que não havia mais nenhuma menção à jovem menina a quem Josef impunha tanto sofrimento. O discurso narrativo, portanto, desloca-se para o nível diegético da narrativa que ocupava o nível hipodiegético do diário. Isso serve como prognóstico da importância dessa menina cujo nome se desconhece. Josef desconhece o destino dela, mas o leitor não, pois o narrador acentuou seu valor na trama.

O processo metalinguístico privilegiado para narrar a reação da menina à ameaça de término que Josef lhe fizera é a repetição: um mesmo significante muitas vezes repetido insinua qual será a resposta que ela adotará ante o sadismo de Josef:

« C'est la fin entre nous. » La fin. S'il lui promet la fin, que doit-elle lui promettre, elle? Sa phrase contient une menace, la sienne en contiendra une aussi: « D'accord, dit-elle lentement et gravement. Ce sera donc la fin. Je te promets moi aussi et tu t'en souviendras. » Puis, elle lui tourna le dos, le laissant planté dans la rue (KUNDERA, 2016, p. 511).<sup>85</sup>

“O fim” (« *la fin* ») é marcado quatro vezes no curso desse diálogo. Uma palavra tão definitiva só poderia ser empregada tantas vezes por dois adolescentes, servindo de índice para a afetação lírica. Ele apresenta um sadismo e é capaz de tudo para fazê-la sofrer e ganhar sua esmola de prazer. Ela, por estratégia, deve maquiagem seu padecimento. Padecia, pois gostava de verdade do jovem sádico.

---

<sup>85</sup> “Entre nós será o fim.” O fim. Se ele lhe promete o fim o que ela pode lhe prometer? A frase dele traz uma ameaça na dela também haverá uma: “Está bem”, ela disse lenta e gravemente. “Então será o fim. Também prometo que você vai se lembrar disso.” Em seguida virou as costas, deixando-o plantado no meio da rua (KUNDERA, 2015, p. 68).

Depois desse diálogo, a jovem ainda tentou explicar para ele que não tinha como evitar a obrigação escolar, mas ele foi irredutível. A relação entre eles estava acabada. Em um parágrafo longo e tortuoso, o narrador, valendo de sua onisciência, mostra como esse término impactou a pequena. De antemão chama-se a atenção para o jogo semântico triangular entre as palavras “tudo” (*tout*), “grande” (*grand*) e “pequeno” (*petit*).

Elle retomaba dans une profonde tristesse, mais toujours sans colère contre lui. Elle savait que l’amour signifie tout se donner l’un à l’autre. Tout: le mot fondamental. Tout, donc pas seulement l’amour physique qu’elle lui avait promis, mais aussi le courage, le courage pour des choses grandes ainsi que pour des petites, c’est-à-dire même cet infime courage de désobéir à un ordre ridicule de l’école. Et elle constata, honteuse, que malgré tout son amour, ce courage, elle n’était capable de le trouver. Comme c’était grotesque, grotesque à pleurer: elle était prête à tout le donner, sa virginité bien sûr mais aussi, s’il voulait, sa santé, n’importe quel sacrifice qu’il puisse imaginer, et en même temps elle était incapable de désobéir à un misérable proviseur. Devait-elle se laisser vaincre par une telle petitesse? L’insatisfaction qu’elle éprouvait à l’égard d’elle-même fut insupportable et elle voulu à tout prix s’en affranchir; elle voulu atteindre une grandeur dans laquelle sa petitesse se perdrait; une grandeur devant laquelle il finirait par s’incliner; elle voulu mourir (KUNDERA, 2016, p. 511-512).<sup>86</sup>

Um jogo repetitivo entre os absolutos semânticos grande-pequeno, deixa de fora o oposto de tudo, nada. A menina, ante o fim de seu namoro, sente-se culpada por não ter dado tudo ao sádico que a torturava. Ela é jovem, ainda não conhece o meio termo, repete o dever de dar tudo, frases prontas e, por isso *kitsch*: amar é dar tudo, tudo. Na ignorância do que seja o amor, ela deseja dar a ele tudo, isto é, voltar a ser nada.

A repetição de um significante faz nascer na mente dela o desejo de seu oposto, um retorno ao estágio inorgânico, anterior a todo sofrimento. Ela quer fazer para superar sua pequenez existencial, ela quer fazer o maior gesto de aceno possível.

Há além da repetição desses significantes específicos, uma construção que mostra o pensamento reiterativo, que traz de volta os mesmos significados ainda que em significantes distintos, por exemplo, o “dar o amor físico” repete-se em “dar a virgindade”; “dar as pequenas coisas” volta em “desobedecer a ordem da escola”. Ela removeu muito o mesmo

---

<sup>86</sup> Ela mergulhou numa tristeza profunda, mas sempre sem sentir raiva por ele. Sabia que o amor significa dar tudo um ao outro. Tudo, a palavra fundamental. Tudo, portanto, não apenas o amor físico que ela lhe prometera, mas também a coragem, a coragem para as grandes coisas assim como para as pequenas, quer dizer, até mesmo essa coragem ínfima de desobedecer a uma ordem ridícula da escola. E ela constatou, encabulada, que apesar de seu grande amor ela não tinha sido capaz de encontrar essa coragem. Como era grotesco, grotesco a ponto de fazê-la chorar: ela estava pronta a lhe entregar tudo, sua virgindade, claro, mas também, se ele quisesse, sua saúde, faria qualquer sacrifício que pudesse imaginar, mas ao mesmo tempo era incapaz de desobedecer a um miserável diretor de escola. Ela deveria se deixar vencer por uma coisa tão pequena? A insatisfação que sentiu por si mesma foi insuportável e ela quis de todas as maneiras superá-la; queria atingir uma grandeza em que sua pequenez se perdesse; uma grandeza diante da qual ela acabaria por se inclinar; ela quis morrer (KUNDERA, 2015, p. 68-69).

conteúdo, em sofrimento, até chegar na ideia de morrer. Mais do que processo metalinguístico, nesse caso, a repetição mostra como significantes podem se associar problemáticamente ao processo existencial de uma pessoa, interrompendo-o.

O romance adota uma virada mórbida que, apesar de aparentar ser um tema novo, reverbera um acidente do grande tema da nostalgia. É possível afirmar isso pois, no segundo capítulo, quando o narrador fixa a nostalgia na trama a partir do hipotexto de Homero, ele menciona que o desejo de Ulisses em voltar para Ítaca é o mesmo que “la réconciliation avec la finitude de la vie” (KUNDERA, 2016, p. 464)<sup>87</sup>. Assim, ainda que em uma chave bem discreta, a fuga romanesca já trouxera uma codificação tímida entre a morte e o desejo de retornar. Por isso, quando o narrador se alonga um pouco mais no gesto suicida da namoradina de Josef, ele não está introduzindo um motivo novo, mas sim rerepresentando o motivo sob nova variação.

Dito isso, deve-se atentar que a narração do programa suicidário da jovem apaixonada é estabelecido sobretudo no capítulo 29 do romance, o qual atua como uma descrição fenomenológica, na medida em que a representação literária codifica o *modus operandi* de um suicida, podendo servir, posteriormente, como regra hipocodificada para se pensar o fenômeno do suicídio fora da chave romanesca. Alguns pontos serão destacados desse capítulo, dada a metalinguagem de sua estrutura interna.

Primeiro, o narrador toma a palavra para fazer ressoar a digressão com que inaugurou os divertimentos sobre a matemática existencial, trazendo, dessa vez, um novo dado: assim como a nostalgia é mais forte quando se é mais jovem, o ímpeto suicida também seduz mais facilmente o jovem que o adulto.

Mourir ; décider de mourir ; c'est beaucoup plus facile pour un adolescent que pour un adulte. Quoi? La mort ne prive-t-elle pas l'adolescent d'une part d'avenir beaucoup plus grande? Certes, mais pour le jeune, l'avenir est une chose lointaine, abstraite, irréelle, à laquelle il ne croit pas vraiment (KUNDERA, 2016, p. 512)<sup>88</sup>

É interessante notar como essa digressão é construída: o narrador apresenta um fato que ele imagina contrariar o senso comum, então, prevendo a indignação de seu narratário, ele próprio formula pergunta cuja resposta será concretizada ao longo do desenrolar do capítulo. A ancoragem é automática: a ex-namorada de Josef decide morrer, elabora um plano, coloca

<sup>87</sup> A reconciliação com a finitude da vida (KUNDERA, 2015, p.10)

<sup>88</sup> Morrer; decidir morrer; é muito mais fácil para um adolescente que para um adulto. O quê? A morte não priva o adolescente de uma parte muito maior do futuro? Certo, mas para um jovem o futuro é uma coisa distante, abstrata, irreal na qual ele realmente não acredita (KUNDERA, 2015, p. 69).

este plano em ação. Contudo, à medida que a morte real se aproxima, ela é tomada por outro sentimento, mostrando que, quando a morte ganha concretude, decidir morrer não é um gesto tão pacífico assim.

A jovem toma sua decisão em razão de um jogo de significantes (grande-pequeno; tudo-nada): ela quer superar sua pequenez e fazer um gesto grandioso. Esse motivo retorna sob a tensão entre dois outros pares semânticos (passado-futuro; *l'avenir-le passé*), visto que a ideia de suicidar é o desejo de se agarrar ao passado, “*le plus beau morceau de sa vie*” (KUNDERA, 2016, p. 512)<sup>89</sup>, de preservá-lo contra a deterioração da memória, de imortalizá-lo em um gesto que o protegerá do marchar do tempo.

Há algo *kitsch* na desproporção entre o acontecimento e a decisão da menina, mas é a juventude a idade lírica, então tudo parece muito razoável para ela, para quem:

L'avenir ne l'intéressait pas ; elle désirait l'éternité ; l'éternité, c'est le temps qui s'est arrêté, qui s'est immobilisé ; l'avenir rend l'éternité impossible ; elle désirait annihiler l'avenir (KUNDERA, 2016, p. 512).<sup>90</sup>

A imagem da casa voltada para dentro. Ela decide fazer um quadro daquela casa, mas a casa é sua própria vida e paralisá-la significa, portanto, por um fim a ela. Os motivos retornam em novas imagens, dessa vez, mais abstratas, construídas sobre um raciocínio silogístico com termos intangíveis — “*l'avenir rend l'éternité impossible*”; “*annihiler l'avenir*”. Essa estratégia narrativa é para aproximar, construir semioticamente a razoabilidade de um raciocínio desarrazoado.

Tal técnica é resultado de um processo de codificação que visa a fazer com que o leitor *compreenda* a ação da personagem, em vez de julgá-la como tola. Isso não exime que se reconheça uma ironia, pois, conhecendo a postura de Kundera sobre a idade lírica e a imaturidade nela envolvida, podemos identificar aquela espécie de ironia que não ridiculariza a personagem, mas a investe de dignidade. Apesar de desproporcional, o narrador não quer que sejamos tão duros com essa jovem. O romance, de acordo com Kundera, exige acima de tudo compreensão.

Eis o plano suicida que ela fez para si: na estação de esqui, esperaria todos irem fazer o descanso pós-prandial, sairia de fininho, iria até um bosque e tomaria sedativos furtados de

<sup>89</sup> o pedaço mais belo de sua vida (KUNDERA, 2015, p. 69)

<sup>90</sup> O futuro não a interessava; ela desejava a eternidade; a eternidade é o tempo que parou, que se imobilizou; o futuro torna a eternidade impossível; ela desejava aniquilar o futuro (KUNDERA, 2015, p. 69).

sua mãe. Morreria dormindo à temperatura de -10° C. O narrador continua insistindo em justificar o ponto de vista da menina:

Ne voyait-elle pas une disproportion criante entre l'insignifiance de la cause et l'énormité de l'acte? Ne savait-elle pas que son projet était une outrage? Si, mais c'est précisément l'outrage qui l'attirait. [...] Elle admirait sa passion, sachant que la passion par définition, est outrage. Enivrée, elle ne voulait pas sortir de l'ivresse (KUNDERA, 2016, p. 512-513).<sup>91</sup>

A descrição fenomenológica se adensa quando ela coloca seu plano em execução. O narrador registra o primeiro estágio com a seguinte observação: “son enivrement est relayé par l'angoisse [...]. Son âme est vide, sans aucun sentiment, telle l'âme d'un acteur qui récite un texte et ne pense plus à ce qu'il dit” (KUNDERA, 2016, p. 513).

Tão logo a morte começa a ter uma feição concreta, real, sua paixão exagerada cede lugar à angústia; todo o êxtase embriagado de sua paixão verte-se em vazio existencial, ela não sente mais nada. Passara o pico, agora é o momento do declínio.

Em caminhada rumo à floresta que havia perto do hotel, a jovem se encanta com a beleza de um céu azul — essa imagem retornará depois no romance —, fazendo com que ela se esqueça por alguns instantes da finalidade de sua travessia. Ela toma os comprimidos e anda em direção ao bosque. Segundo registro narrativo: « son cœur se serre de trac. Elle se sent piégée sur une scène éclairée où toutes les sorties sont fermées » (KUNDERA, 2016, p. 513).<sup>92</sup> Mais uma vez a imagem de uma atriz presa a uma circunstância que ela desenhou para si, mas que descobre não a desejar tanto assim.

O terceiro registro é o da sedação: quando, sob o céu azul, ela pega o espelho e, olhando a si mesma, descobre sua beleza. A reiteração desse significante em suas várias nuances sinaliza uma descoberta, talvez muito tardia, a da beleza da própria individualidade. Quiçá a paixão que sentira por Josef ao longo do percurso, havia sido transferida para si mesma. No entanto, como estava muito determinada em sua decisão de morrer, o sono a toma.

Elle est belle, elle est très belle, et elle ne veut pas quitter cette beauté, elle ne veut pas la perdre, elle veut l'emporter avec elle, ah elle est déjà fatiguée, si fatiguée, mais même fatiguée elle s'extasie sur sa beauté car c'est ce que, dans ce monde, elle a de plus cher.

Elle se regarde dans le miroir, puis elle voit ses lèvres frémir. C'est un mouvement incontrôlé, un tic. [...] elle l'a sentie sur son visage mais c'est la première fois

<sup>91</sup> Ela não via a gritante desproporção entre a insignificância da causa e a enormidade do ato? Não sabia que seu projeto era um exagero? Sim, mas era precisamente o exagero que a atraía. [...] Admirava sua paixão, sabendo que a paixão, por definição, é exagero. Embriagada, ela não queria sair da embriaguez (KUNDERA, 2015, p. 70).

<sup>92</sup> Seu coração apertada em pânico. Ela se sente presa numa armadilha num palco iluminado em que todas as saídas estão fechadas (KUNDERA, 2015, p. 71)

qu'elle la voit. En la voyant, elle est doublement émue: émue de sa beauté et émue de ses lèvres qui frémissent ; émue de sa beauté et émue de l'émotion qui ébranle cette beauté et la déforme ; émue de sa beauté que son corps pleure. (KUNDERA, 2016, p. 513-514)

A reiteração do campo semântico da beleza realiza duas correlações irônicas sutis, mas inescapáveis ao leitor atento. A primeira, que é mais próxima do discurso narrativo, trata-se do momento em que Josef registrara em seu diário o prazer que sentiu ao fazer os lábios de sua namorada tremerem. A ironia repousa sobre o motivo do tremor ser um tique, não seu profundo sentimento. Vale dizer que a ironia cômica emerge da ignorância.

A segunda correlação serve também como revelação, pois é verdade que a namorada de Josef permanece inominada até esse ponto, mas há uma outra personagem que foi descrita sob o signo da beleza: Milada. No episódio do jantar de Irena com suas amigas, ela é a única que conversa com a exilada, e o narrador registra as percepções que Irena teve da amiga, dizendo:

Elle [Milada] donne l'impression de n'avoir pas changé ; seulement quand elle commence à parler, son visage, subitement, se transforme: sa peau se plisse et se replisse, sa lèvre supérieure se couvre de minces raies verticales [...]. Milada ne s'en rend certainement compte: personne ne se parle à soi-même devant un miroir [...] tous les miroirs du monde lui font croire qu'elle est toujours belle (KUNDERA, 2016, p. 479)<sup>93</sup>

A deformação da pele, as rugas, o lábio superior e o apego supremo à ideia de que continua bela. A beleza, o maior valor que carrega consigo. Todos esses índices permitem notar que a jovem do capítulo é uma versão inominada de Milada. A revelação ocorrerá na solução da fuga romanesca, mas índices e correlações irônicas permitem identificar a identidade ignorada.

Também é possível observar que o motivo do espelho retorna. A jovem, em seu ato suicida *kitsch*, carrega consigo um espelho de bolsa. A imagem refletida em espelhos ou é digna de uma comoção (Irena de vestido é uma mulher frágil, comoventemente, frágil; a jovem Milada é bela, comoventemente, bela) ou é risível (Gustaf vestido com a camiseta “*Kafka was born in Prague*”), o que traduz que a imagem revelada na superfície não condiz com a verdade existencial. É preciso investigar o que oculta-se por trás das máscaras para encontrar a verdadeira problemática que informa o sentido de um ego-experimental.

---

<sup>93</sup> Ela [Milada] dava a impressão de não ter mudado; quando começa a falar, só seu rosto, subitamente se transforma: sua pele contrai e torna a se contrair, o lábio superior se cobre de pequenas linhas verticais [...]. Milada certamente não se dá conta disso: ninguém conversa consigo mesmo diante do espelho, [...]; todos os espelhos do mundo lhe fazem crer que ainda é bela (KUNDERA, 2016, p. 29).



Pode-se também marcar um deslocamento na cena de suicídio da jovem: o dia azul, com céu bonito, desperta nela o deslumbramento e o olhar que encontra a beleza fora de si. Depois, esse olhar é deslocado para si, e ela encontra o seu valor, o senso de sua individualidade, além da palavra que codificará parte de sua existência: a beleza. Isso porque, mesmo depois da ação de mais de vinte anos, continua a crer que sua pele é lisa e que seu rosto não tem rugas. Ilusão de Irena, a beleza com os anos se transforma em um valor ao qual Milada se apega com todas suas forças.

Contudo, não apressemos os fatos. A jovem apaixonada dormiu sob um belo céu azul, e a voz narrativa foi retomar o fio diegético de Josef. Talvez o motivo mórbido do capítulo anterior a tenha convidado a pensar na morte da esposa de Josef. Então, é feito um recuo discursivo para retomar o momento em que Josef havia tido aquela conversa truncada na casa do irmão.

Em verdade, a fidelidade à mulher morta é uma das chaves para compreender o comportamento de Josef em seu Grande Retorno. Quando o irmão de Josef lhe perguntou se havia se casado com uma dinamarquesa, o personagem confirmou, mas omitiu sua morte. Uma resposta simples que o narrador retoma para pensar o romance: que motivação faria Josef ser tão econômico em sua resposta? Em uma digressão, o narrador começa a delinear a importância dela para ele:

Depuis qu'il l'avait enterrée ; il se sentait toujours mal à l'aise lorsqu'il était obligé d'informer quelqu'un de sa mort ; comme s'il la trahissait ains dans sa plus intime intimité. En taisant sa mort, il avait toujours le sentiment de la protéger.  
Car la femme morte est une femme sans défense [...]. Jamais il n'avait ressenti pour elle une compassion aussi douloureuse, aussi torturante que lorsqu'elle fut morte (KUNDERA, 2016, p. 514-515).<sup>94</sup>

O contraste faz compreender melhor a natureza de Josef adulto. Enquanto o fedelho era uma criatura sádica e sem empatia, o adulto parece ser mais respeitoso, tomado por um dever de proteger sua esposa pois, provavelmente, ela despertara o melhor dele. A morte dela serve de chave fenomenológica para compreender o cerne da problemática existencial de Josef. Assolado pela deformação masoquista da memória, ele quer a todo custo se manter fiel à lembrança daquela que tanto amou. Dar a sensação de que seu corpo ainda habita o mundo da vida.

---

<sup>94</sup> Depois de enterrá-la, ele sempre se sentia pouco à vontade quando era obrigado a informar alguém sobre a morte da mulher; como se a traísse em sua mais profunda intimidade. Calando-se sobre sua morte, tinha sempre a sensação de protegê-la.  
Pois a mulher morta é uma mulher indefesa [...]. Nunca sentira por ela uma compaixão tão dolorosa, tão torturante, como depois de sua morte (KUNDERA, 2015, p. 72-73)

Uma analepse de natureza digressiva conta a anedota da morte de Jonas Hallgrimson, grande poeta romântico islandês que, depois de morto, apareceu a um grande industrial de sua pátria exigindo que seu corpo fosse transferido do cemitério de Copenhague para o de Thingvellir. O industrial, sentindo-se investido de importante missão, não se nega a realizá-la. O sepulcro do grande poeta seria em um panteão islandês, com pompas e glórias. Porém, quando aberto o túmulo, havia vários caixões, de modo que o industrial não tinha como saber qual era o do poeta. Escolheu o caixão errado. Repousa no panteão islandês um açougueiro dinamarquês.

Então o narrador dá seu golpe de mestre: ele está apenas recontando a anedota. Essa história havia sido contada pela esposa de Josef. O casal riu e dela extraiu uma moralidade: « où se trouvent les os d'un mort, on s'en fiche » (KUNDERA, 2016, p. 516)<sup>95</sup>. Essa ancoragem na voz da esposa é estratégica, pois a moral da anedota será virada do avesso, quando, na sequência, o fio diegético se ocupar de contar a disputa em torno do corpo da esposa de Josef.

Cette fois, tout fut différent: la femme qu'il vit agoniser n'appartenait qu'à lui ; il était jaloux de son corps et voulait veiller à son destin posthume. Il devait même s'admonester: elle était encore vivante, allongée devant lui, elle lui parlait, et il le pensait déjà morte ; [...] il s'occupait en esprit de son cercueil et de sa tombe. Il se le reprochait comme une scandaleuse trahison, une impatience, un désir secret de précipiter sa mort. Mais il n'y pouvait rien: il savait qu'après le décès, sa famille viendrait la revendiquer pour le caveau familial, et cette idée l'horrifiait (KUNDERA, 2016, p. 517).<sup>96</sup>

Existe uma ambiguidade fundamental na condição existencial de Josef: a mulher está prestes a morrer, e ele, que tanto a ama, quer apressar sua morte. Porém, em verdade, ele não quer morta, quer apenas assegurar para eles a eternidade em comum. Em outras palavras, quer reivindicar posse sobre o corpo da esposa para que ele tenha a certeza de que quando morrer, os dois permanecerão juntos. Aquele fedelho sádico torna-se um romântico mórbido.

Além disso, o modo como é codificado esse trecho permite entrever o código existencial de Josef, marcado pelo amor e fidelidade à esposa. Por isso, depois da morte dela, Josef se vê naquele que será o maior desafio de sua vida: garantir um túmulo a dois, pois,

<sup>95</sup> não se deve levar a sério o lugar onde ficam os ossos de um morto (KUNDERA, 2015, p. 74)

<sup>96</sup> Dessa vez, tudo era diferente: a mulher que ele via agonizar só pertencia a ele; ele tinha ciúme de seu corpo e queria cuidar de seu destino póstumo. Devia até se censurar: ela ainda estava viva, estendida diante dele, falava com ele, e ele pensava nela como morta; [...] em espírito ele se ocupava de seu enterro e de seu túmulo. Ele se censurava por essa escandalosa traição, uma impaciência, um desejo secreto de precipitar sua morte. Mas não podia fazer nada: sabia que, depois da morte, os parentes a reivindicariam para o túmulo da família, e essa ideia o horrorizava (KUNDERA, 2015, p. 75)

como esperava, a família dela reivindica seu corpo. E a voz narrativa registra a ambiguidade de Josef:

[...] il se passa quelque chose plus étrange encore: quand elle fut dans sa tombe qui était la leur [...], il entrevit frémir, à peine visible dans l'obscurité de sa tristesse, un rayon, un frêle rayon de bonheur. Bonheur de ne pas avoir déçu sa bien-aimée; d'avoir assuré, pour elle et pour lui, leur avenir. (KUNDERA, 2016, p. 518)<sup>97</sup>

A codificação de paradoxos é um dos procedimentos kunderianos para fazer resistência ao *kitsch* e mostrar a complexidade das situações humanas. Primeiro, ele coloca a mulher como símbolo-mor de todo o amor que Josef é capaz de sentir. Ele a ama tanto que não gosta nem de mencionar sua morte e fez o possível e o impossível para garantir uma eternidade lado a lado. Ao mesmo tempo, prefere que esteja morta, em vez de agonizante e, em meio ao luto, sente a alegria de que estarão juntos. A felicidade durante a perda do amor de sua vida é um paradoxo existencial que informa e determina a condição de Josef na narrativa.

O narrador impõe um corte. O motivo da morte convoca que participe do romance o motivo da vida. A jovem suicida, que sabemos ser Milada quando adolescente, dormiu sob um céu azul, a temperatura de -10° C. Ela acorda.

Un instant avant, elle était diluée dans le bleu radieux! Elle était immatérielle, transmuée en clarté!  
Puis, subitement, le ciel fut noir. Et elle, retombée sur terre, redevint matière lourde et sombre. Comprenant à peine ce qui s'était passé, elle ne pouvait arracher son regard de là-haut: le ciel noir, noir, implacablement noir (KUNDERA, 2016, p. 518)<sup>98</sup>

O contraste entre os dois céus codifica, sob o procedimento da metáfora-existencial, a condição de Milada no romance: enquanto o céu estava claro, as possibilidades existiam para ela, chamavam sua atenção (a dança das nuvens no céu azul), mas ela as ignorou, pôs acima de tudo seu desejo de morrer. Quando sua tentativa de suicídio não prosperou, o céu vestido de luto prenunciava o destino do resto de sua existência: sua orelha seria amputada, sua beleza recém-descoberta mutilada. Porém, ela tentará encobrir a marca de sua atitude, tentará passar a impressão de estar sempre bela. Milada mudará de cidade e não terá nenhuma relação íntima. Levará para o túmulo o segredo de sua juventude. A metáfora-existencial é convertida

<sup>97</sup> [...] aconteceu uma coisa ainda mais estranha: quando ela estava na sepultura deles [...], ele vislumbrou, na escuridão de sua tristeza, um raio, raio tênue, trêmulo, quase invisível, de felicidade. Felicidade de não ter decepcionado sua amada; de ter assegurado, para ela e para ele, um futuro comum (KUNDERA, 2015, p. 76)

<sup>98</sup> Um instante antes, ela estava dissolvida no azul radiante! Era imaterial, tinha se transformado em claridade. Depois, subitamente, o céu ficou negro. E ela, caída na terra se transformou em matéria pesada e escura. Mal compreendendo o que acontecera, ela não conseguia desviar os olhos lá de cima: o céu estava negro, negro, implacavelmente negro (KUNDERA, 2015, p. 77).

em metáfora frase, representando a síntese do procedimento metalinguístico: « Les deux ciels avaient divisé sa vie en deux parties: le ciel bleu et le ciel noir » (KUNDERA, 2016, p. 519)<sup>99</sup>

Essa peripécia diegética ilustra o tema da ignorância do jovem que adota medidas impulsivas, portanto, estúpidas, adiantando o fim que lhe será natural e ainda mais trágico porque prosaico. Milada morrerá sozinha, a trivial morte da velhice. A reviravolta também convida o narrador a meditar sobre tempo, entrelaçando o fio metalinguístico junto ao fio diegético: o procedimento escolhido é a digressão.

Cuidam-se, em verdade, de duas digressões sequenciadas, e, mais importante que o conteúdo de cada uma é a forma como elas correlacionam, vale dizer, codificam os temas-chave do romance à luz da meditação romanesca. A digressão como procedimento metalinguístico também é responsável por concretizar o ideal do romance que pensa e desenvolver uma forma de ensaio especificamente romanesco.

A primeira meditação tem como premissa a ideia de que a expectativa de vida humana traça uma fronteira essencial para que um ser seja caracterizado como humano, de sorte que caso existisse um ser que vivesse 160 anos com energia, todos os temas que *A ignorância* trata perderiam o sentido. Primeiro, a nostalgia, o desejo de retornar:

Si un émigre, après vingt ans vécus à l'étranger, revenais au pays natal avec encore cent ans de vie devant lui, il n'éprouverait guère l'émotion d'un Grand Retour, probablement que pour lui cela ne serait pas du tout un retour, seulement l'un des nombreux détours sur le long parcours de son existence (KUNDERA, 2016, p. 520)<sup>100</sup>

A ancoragem da primeira digressão é feita em Josef, pois, até:

la notion d'amour de grand amour, d'amour unique) est née elle aussi, probablement des limites étroites du temps qui nous est donné. Si ce temps était sans limites, Josef serait-il à ce point attaché à sa femme défunte? Nous qui devons mourir si tôt, nous n'en savons pas (KUNDERA, 2016, p. 520-521).<sup>101</sup>

Um motivo análogo ao do amor faz com que a ideia de pátria, como lugar ao qual se tem uma afeição identitária massiva, também fique comprometido, pois podendo viver tanto, será possível afeiçoar-se à diferentes regiões do planeta. Com essa possibilidade, o que vira a

<sup>99</sup> Os dois céus tinham dividido sua vida em duas partes: o céu azul e o céu negro (KUNDERA, 2015, p. 78).

<sup>100</sup> Se um exilado, depois de vinte anos vividos no estrangeiro, voltasse a seu país natal ainda com cem anos de vida pela frente, certamente não sentiria a emoção de um Grande Retorno, é provável que para ele não se trataria absolutamente de um retorno, mas apenas de um dos muitos desvios no longo percurso de sua existência (KUNDERA, 2015, p. 79)

<sup>101</sup> a noção de amor (de grande amor, amor único) provavelmente nasceu, ela também, dos limites estreitos do tempo que nos foi dado. Se esse tempo fosse ilimitado, seria Josef tão ligado à sua mulher falecida? Nós, que devemos morrer tão cedo, não saberemos (KUNDERA, 2015, p. 80).

nostalgia, esse sofrimento que faz com que se queira o retorno? Ela evanesce, perde sua razão de ser. Aparentemente, a matemática existencial, instaurada via digressiva, deixa anotado que as principais questões humanas tratadas no romance são condicionadas e significadas com base no tempo — caso ele fosse retirado da equação, toda a problemática humana deveria ser revista.

A segunda meditação é um desenvolvimento da primeira, direcionando-a ao tema-chave da memória, que é mobilizado como palavra do código existencial de Josef, mas que também, desde sua introdução, começa a ganhar uma dimensão maior no romance. A memória relaciona-se com a ignorância na medida em que ela arquiva experiências vivenciais, as quais não se consegue ignorar.

Nesse sentido, é pertinente observar que a sequenciação de duas digressões meditativas desempenha um papel de aprofundamento estrutural nos temas da fuga romanesca. Enquanto a primeira enfeixa as palavras-tema, a segunda, que também é uma consequência lógica da primeira, problematiza a memória mostrando como, objetivamente, ela é falha por natureza, portanto, para subir sua fragilidade, ela engaja em um atitude construtiva deformadora.

A tentativa de conferir objetividade à memória decorre de uma fórmula da matemática existencial, que pode ser equacionada nos seguintes termos, que são apresentados pelo narrador: “la donnée fondamentale, c’est le rapport numérique entre le temps de la vie vécue et le temps de la vie stockée dans la mémoire” (KUNDERA, 2016, p. 521)<sup>102</sup>. Isso implica que a conta feche sempre em saldo negativo, esse dado é fundamental para todo ser humano. Não chega a ser tanto uma descoberta do romance, mas um registro de relevo para a trama.

O narrador se aprofunda em sua investigação sobre a memória e questiona: se ela está sempre em déficit em relação à vida vivida, como ela pode ser tão importante para a construção da identidade de alguém? Sua resposta é que a memória é tão lacunar que, para preencher seus espaços, é preciso inventar uma narrativa que informe o senso de *self* de um sujeito.

A ancoragem dessa digressão é novamente feita em Josef, cujo diário continha trechos esparsos de uma narrativa íntima que não reverberava no presente daquele sujeito. O

---

<sup>102</sup> O dado fundamental é a relação numérica entre o tempo da vida vivida e o tempo de vida armazenado na memória (KUNDERA, 2015, p. 80).

narrador acrescenta: caso o personagem decidisse contar a história de seu diário para alguém « [...] il serait obligé de l'insérer dans une suite causale d'autres événements, d'autres actes et d'autres paroles; et puisqu'il les oubliés, il ne lui resterait qu'à les inventer ; non pas pour tricher ; mais pour rendre le souvenir intelligible [...] » (KUNDERA, 2016, p. 522)<sup>103</sup>.

É interessante o caráter metalinguístico dessa reflexão, visto que se tem um narrador comentando a dificuldade que é narrar e os processos que são exigidos para construir uma história inteligível. No entanto, contrastemos as exigências marcadas na citação com o modo como *A ignorância* está sendo composta: não há um encadeamento causal de ações, muito pelo contrário. Ironicamente, o romance é composto por cortes aos encadeamentos, interrupções propositais para realizar meditações — inclusive estamos comentando uma digressão meditativa — um retardamento da entrega da consequência causal em prol de uma estrutura que valoriza a perseguição temática, a qual é feita, sobremaneira, por procedimentos metalinguísticos.

O narrador encerra seu processo digressivo lançando mão de uma última meditação, porque, se a memória individual já é falha, como construir uma memória à dois, a memória de um casal? Essa problemática será desenvolvida como motivo no capítulo seguinte, mas ganha outra ancoragem nesse momento, durante o encontro entre Irena e Josef: « quand Irena vit Josef à l'aéroport, elle se rappelait chaque détail de leur aventure passée ; Josef ne rappelait rien. Dès la première seconde, leur rencontre reposait sur une inégalité injuste e revoltante » (KUNDERA, 2016, p. 523).

A memória, no capítulo seguinte, torna-se a força motriz da diegese romanesca. A memória do ex-marido de Irena estabeleceu a ponte entre seu falecido esposo e seu novo amante, pois foi Martin o assunto que aproximou Irena de Gustaf, que passou a desempenhar, na vida dela, o papel que era do marido. Feita essa transição, a memória de Martin desapareceu.

O fenômeno é mais complexo para Josef, pois, como o personagem não alimentava sua memória em função do sadismo que ela exercia sobre ele, ela tornou-se falha. Assim, logo depois que sua esposa morreu, ele notou que a falta de convívio cotidiano começava a apagar suas lembranças. Notou, inclusive, que tinha dificuldade para visualizar o rosto de sua amada. Ficou angustiado:

---

<sup>103</sup> [...] ele seria obrigado a inseri-la numa sequência causal de outros acontecimentos, outros fatos, outras palavras; e como os tinha esquecido, só podia inventar, não para enganar os outros, mas para tornar as recordações inteligíveis [...] (KUNDERA, 2015, p. 81).

Aussi les efforts pour la ressusciter dans son esprit devinrent-ils bientôt torture. Au lieu de se réjouir d'avoir redécouvert tel ou tel instant oublié, il fut désespéré par l'immensité du vide dont cet instant était entouré. Un jour, il s'interdit la douloureuse errance dans les couloirs du passé et mit un terme aux vains essais de la faire renaître telle qu'elle était. Il se dit même que par cette fixation sur son existence passée, il la reléguait traîtreusement dans un musée des objets perdus et l'excluait de sa vie présente (KUNDERA, 2016, p. 524).<sup>104</sup>

A dificuldade de Josef lidar com a própria memória, faz com que ele reconheça sua precariedade e adote uma outra estratégia. Assim como Milada se apegou à sua beleza e com ela construiu o sentido maior de sua existência; a morte da esposa, a luta para garantir um túmulo em comum para eles, o amor que ele sentia por ela dão a Josef o sentido de sua existência.

Dessa forma, para preservar esses valores elegidos por ele como os maiores de sua vida, Josef dá início a um fenômeno bastante peculiar: a coabitação com a morta. Como essa ideia é construída pelo romance, o narrador emprega a descrição fenomenológica para mostrar o que isso significa concretamente para o leitor e, afetivamente, para Josef. Trata-se de uma codificação que relaciona uma possibilidade existencial abstrata à sua manifestação concreta pela representação literária.

Il décida donc de vivre avec la morte comme il avait vécu avec la vivante. Il n'allait plus sur sa tombe pour se la remémorer, mais pour être avec elle ; pour voir ses yeux qui le regardent, et qui le regardent non pas depuis le passé, mais depuis le moment présent.

Alors une vie nouvelle a commencé pour lui: la cohabitation avec la morte. Une nouvelle horloge s'est mise à organiser son temps. Éprise de propreté, elle se fâchait à cause du désordre qu'il laissait partout. Désormais, il fait seul le ménage, soigneusement. Car il aime leur chez-soi plus encore que de son vivant: la clôture basse en bois avec une petite porte ; le jardin, le sapin devant la maison en brique rouge foncé ; les deux fauteuils, l'un en face de l'autre, où ils s'asseyaient après être rentrés du travail ; le rebord de la fenêtre où elle gardait toujours d'un côté un pot de fleurs, de l'autre une lampe ; cette lampe, ils la laissent allumée pendant lors de leur retour à la maison. Il respecte toutes ces habitudes et veille À ce que chaque chaise, chaque vase soit là où elle aimait le mettre (KUNDERA, 2016, p. 524-525).<sup>105</sup>

<sup>104</sup> Mesmo os esforços para ressuscitá-la em seu espírito se tornaram rapidamente uma tortura. Em vez de rejubilar-se de ter redescoberto esse ou aquele instante esquecido, ficou desesperado pela imensidão do vazio que envolvia aquele instante. Um dia, ele se proibiu a dolorosa peregrinação pelos corredores do passado e pôs fim às tentativas de fazê-la reviver tal como era. Disse a si mesmo que, com essa fixação pela vida passada, ele a relegava traiçoeiramente a um museu de objetos perdidos e a excluía de sua vida presente (KUNDERA, 2015, p. 84).

<sup>105</sup> Ele, portanto, decidiu viver com a morta como vivera com a viva. Não ia mais ao seu túmulo para lembrá-la e sim para ficar com ela; para ver seus olhos que olhavam para ele, e que o olhavam não do passado, mas do instante presente.

Então teve início para ele uma vida nova: a coabitação com a morta. Um novo relógio começou a organizar seu tempo. Apaixonada por limpeza, ela se aborrecia com a desordem dele que ele espalhava por toda parte. Daí em diante, ele mesmo arrumava sozinho a casa, cuidadosamente. Pois ele gosta da casa ainda mais do que quando ela era viva: a entrada baixa de madeira com uma pequena porta; o jardim; o pinheiro na frente da casa de tijolos vermelho-escuros; as duas poltronas, uma em frente a outra, onde se sentavam depois de voltar do trabalho; o rebordo da janela onde ela sempre colocava, de um lado, um vaso de flores, do outro, uma lâmpada; essa

O fenômeno da coabitação com a morta caracteriza-se, portanto, por uma atualização da ausência. A mulher que não está mais com ele é tratada como se com ele estivesse. Isso implica uma despersonalização, por exemplo: Josef, que era bagunceiro, depõe a máscara da bagunça para vestir a máscara da esposa, que, do túmulo o vê, o acompanha, o deseja. Josef sente prazer em despersonalizar-se e aderir aos valores dela, pois fazendo isso concretiza e certifica-se de seu maior valor: o amor pela falecida.

A descrição da casa é relativamente longa, porém valiosa. Ainda mais porque a última imagem do romance será essa casa iluminada. Todavia, nesse momento o importante é ressaltar que o medo de que sua memória não salve lembranças de sua falecida esposa, faz com que Josef, para mantê-la viva, incorpore os hábitos dela. Com isso, ele cria uma amarra da qual não conseguirá se desvencilhar. Por vezes, Josef manifestará a tentação de se libertar, mas o medo de perder a lembrança da amada o obriga a adotar todas essas manias para preservar o que lhe resta dela.

Nessa linha de ideias, percebe-se como a identidade de Josef é ambígua, pois sobre si ele lembra pouco e, ainda, distorcidamente — déficit que o incomoda, uma vez que rasga seu diário. Por outro lado, todas as suas ações como adulto são ressignificadas à luz do desejo de manter viva a presença do passado materializado na figura de falecida esposa, a quem ele decide *dar tudo*. Não é isso que é o amor? (Ecos da jovem suicida).

Quando a fuga romanesca se aprofunda na situação existencial de uma personagem, entregando uma palavra ou um fenômeno-chave para o entendimento de sua ação, o capítulo seguinte faz um corte naquele fio diegético e retoma a tessitura narrativa de outro fio. Como acabamos de descobrir que a coabitação com a morta é um fenômeno fundamental para entender a postura de Josef, é feito um corte, de modo que o narrador focaliza o fio diegético de Irena.

Ela está ansiosa para o almoço com Josef que acontecerá no dia seguinte. Então, para distrair-se decide passear por Praga, mas não pela parte turística da cidade. Se, durante o encontro com suas amigas, ela vivera seus pesadelos de exílio. O contraponto da fuga exige que os devaneios que a tomavam quando estava no metrô em Paris também sejam vivenciados. É isso o que ela experiencia, um passeio pela beleza da paisagem verdejante.

---

lâmpada, eles a deixavam sempre acesa quando se ausentavam para enxergá-la de longe, da rua, quando voltavam para casa. Ele respeita todos esses hábitos, deixando cada cadeira, cada vaso, exatamente onde ela gostava que ficassem (KUNDERA, 2015, p. 85).



D'ailleurs, durant toute son émigration cette image qu'elle a gardée comme emblème de son pays perdu: de petites maisons dans des jardins qui s'étendent à perte de vue sur une terre vallonnée. Elle s'est sentie heureuse à Paris, plus qu'ici, mais un lien secret de beauté ne l'attachait qu'à Prague. Elle comprend soudain combien elle aime cette ville et combien son départ d'ici a dû être douloureux (KUNDERA, 2016, p. 526-527)<sup>106</sup>.

Há um dado crucial: Irena só começa a elaborar sua partida de Praga quando ela está de volta. Em Paris, quando sua mãe foi embora, ela descobriu a alegria que vivera no exílio, longe da influência materna e foi grata por estar na França. Agora, em Praga, ela descobre o vínculo que a prende com sua terra natal: ele não é pessoal, mas é com a terra, com a paisagem propriamente dita. Ela vê nessa cidade uma imagem idílica e rememora sua partida.

Ela se lembra de como sua mãe fora frígida com ela, dando apenas um aperto de mão, enquanto, com Martin, seu marido, despediu-se com um beijo no rosto. Uma fórmula sintetiza a relação entre ela e sua mãe, registrada em discurso indireto: “qui a raté ses adieux ne peut attendre grand-chose de ses retrouvailles” (KUNDERA, 2016, p. 527).<sup>107</sup> Uma frase-metáfora, que codifica e sintetiza com clareza o laço que tem com a mãe. Esperar algo dela, seria um caminho certo para a frustração.

Continua sua caminhada, lembrando-se de autores tchecos em cuja obra está materializada a “son essence immatérielle [de Praga] qu'elle avait emportée avec elle en France” (KUNDERA, 2016, p. 528)<sup>108</sup>. Ela chega a um ponto, do qual consegue ver Praga dos cartões postais, que é a Praga de Gustaf — Gustaftown, Gustafville, Gustafstadt, Gustafgrad. Lembra-se de seu parceiro sueco e não consegue se conter: ela é grata a ele, pelo que a presença dele trouxe à vida sua vida, logo quando ela havia perdido o marido.

No entanto, ela própria revisa o valor de sua gratidão. O narrador, por meio da focalização onisciente, veicula a resignificação que ela dá a essa virtude que carrega tão forte consigo. O *click* que motiva esse gesto é um desejo que toma o corpo de Irena. Ela quer ter um amante, porque, de súbito, percebe que nunca escolhera nenhum parceiro. Sempre fora escolhida e se permitiu escolher para escapar do vicioso ciclo da influência materna. Para ser dona do seu destino, ela quer um amante.

Elle se sait douée pour la gratitude ; elle s'en toujours prévalue comme de sa première vertu ; quand la gratitude l'ordonnait, un sentiment d'amour accourait

<sup>106</sup> Aliás, durante todo o seu exílio foi esta a imagem que ela guardou como emblema do país perdido: as pequenas casas com jardins que se estendiam a perder de vista numa terra ondulada. Ela se sentiu feliz em Paris, mais do que aqui, mas um laço secreto de beleza a ligada só a Praga. Compreendeu de repente como ela amava aquela cidade e como sua partida deve ter sido dolorosa (KUNDERA, 2015, p.87)

<sup>107</sup> Aquele que não soube dar adeus não pode esperar grande coisa de seus encontros (KUNDERA, 2015, p. 88).

<sup>108</sup> [...] sua essência imaterial [de Praga] que ela levava consigo para a França (KUNDERA, 2015, p. 88).

comme une servante docile [...] Mais y-a-t-il de quoi s'enorgueillir? La gratitude, n'est-ce pas seulement un autre nom pour la faiblesse, pour la dépendance? Ce qu'elle désire désormais, c'est l'amour sans gratitude aucune! Et elle sait qu'un tel amour, il faut le payer par un acte audacieux et risqué. Car, dans sa vie amoureuse, elle n'a jamais été audacieuse, elle ne savait même pas ce que cela voulait dire (KUNDERA, 2016, p. 528).<sup>109</sup>

As variações da fuga romanesca mostram como Irena, em Praga, portanto, circunscrita na cidade onde a fragilidade e a dependência foram cravadas em seu código existencial decide se reinventar. Primeiro, ela redescobre o amor pela cidade; na sequência sente gratidão pela vida amorosa que teve; por fim, decide fazer um gesto que vai na contramão da gratidão que sente.

É preciso pensar a metalinguagem para explicar esse movimento. A codificação da gratidão está associada à vida pregressa de Irena, que fora marcada por uma alienação existencial: se casara para sair da casa da mãe, se mudara em função de circunstâncias políticas, ficara com Gustaf para ter suporte no estrangeiro. Ela não escolhera nada daquilo. Desejar um amor sem gratidão representa, nesse sentido, romper com essa codificação que a alienava do processo de decisão sobre a própria vida, representa assumir as rédeas de seu desejo e impor a si o caminho que quer tomar. A associação imediata entre a gratidão e a virtude faz com que ela deseje escolher outro caminho, faz com que ela negue seus afetos. Trata-se de um processo de recodificação existencial.

Elle marche et se dit qu'aujourd'hui elle réalise enfin sa promenade des adieux que, jadis, elle a manquée ; elle fait enfin son Grands Adieux à la ville qu'elle aime entre toutes et qu'elle est prête à perdre encore une fois, sans regret, pour mériter sa propre vie (KUNDERA, 2016, p. 529).<sup>110</sup>

Deve-se perceber que, ironicamente, Irena decide que seu amante será uma figura que marcou sua história pregressa: Josef a seduzira no bar quando eram jovens. Por isso, a escolha de viver um amor sem gratidão não se harmoniza com a escolha de uma figura que já vem acompanhada com um teor afetivo. Irena quer se acreditar audaciosa, mas ainda não chegou a tanto.

Um segundo contraponto é notado, uma vez que o narrador, logo depois de relatar que Irena dava seu Grande Adeus a Praga naquela tarde, passa a se ocupar de Josef. O

<sup>109</sup> Sabe que possui o dom da gratidão; sempre considerou essa sua principal virtude; quando a gratidão ordenava, um sentimento de amor aparecia como um escravo dócil. [...] Mas seria isso motivo de orgulho? Não seria a gratidão apenas outro nome para a fraqueza, a dependência? O que ela quer agora é o amor sem nenhuma gratidão! Sabe que tal amor, ele tem que ser pago com um ato audacioso e arriscado. Pois, na sua vida amorosa, nunca foi audaciosa, nem nunca soube o que isso significava (KUNDERA, 2015, p. 89).

<sup>110</sup> Ela caminha e se diz que hoje finalmente realizará seu passeio de despedida, aquele que, outrora, não fizera; pode finalmente dar seu Grande Adeus à cidade que ama mais que qualquer outra e que ela está pronta para perder mais uma vez, sem remorso, para que conquiste sua própria vida (KUNDERA, 2015, p. 89-90).

personagem, enquanto fazia sua mala para visitar seus parentes na Boêmia, pensou que talvez poderia se instalar lá de novo. Essa hipótese, anterior à leitura de seu diário, indica uma disposição do homem da memória masoquista em reconciliar-se com sua terra.

Em verdade, Josef se emociona com sua pátria — eis a palavra-tema do romance que retoma —, pela qual tantos tchecos já deram a vida, lutando, primeiro contra nazistas, depois contra soviéticos. Uma digressão histórica expande esse pano de fundo para mostrar como Josef, em verdade e a despeito do que pensasse seu irmão e sua cunhada, era um patriota. A lembrança da cunhada o faz pensar em seu quadro roubado:

Il imagine ce tableau dans sa maison en brique, et soudain, étonné, il se rend compte que cette banlieue ouvrière, ce Derain tchèque, cette bizarrerie de l'Histoire serait, dans son foyer, un perturbateur, un intrus. Comment-a-t-il pu vouloir le prendre avec lui! Là où il vit avec sa morte, ce tableau n'a rien à voir avec elle, avec eux, avec leur vie. Puis, il pense: si un petit tableau peut perturber sa cohabitation avec la morte, combien plus perturbante serait la présence constante, insistante de tout un pays, d'un pays qu'elle n'a jamais vu! (KUNDERA, 2016, p. 531)<sup>111</sup>

Essa passagem deixa claro que o maior existencial para Josef é sua coabitação com a morta. À luz desse valor ele conduzirá sua ação no romance. Ele fez seu Grande Retorno pensando em voltar. A ironia emerge mais uma vez enquanto Irena ensaia seu Grande Adeus. O adeus que Josef daria para a Boêmia, seria, na realidade, seu Grande Retorno, pois sua pátria é sua casa de tijolos com um pinheiro à frente e uma luz sempre acesa. O valor histórico da pátria tcheca é diluído em prol do valor concentrado da viuvez.

Conforme os divertimentos se aproximam do final, a narrativa retoma seu intertexto alusivo à Schönberg que, no capítulo 2 do romance, orgulhava-se de sua descoberta estética, afirmando que ela garantiria a dominação estética da música alemã pelos próximos cem anos, ignorando que seria perseguido pelo regime nazista e que buscaria exílio nos EUA.

Nos divertimentos, o orgulho do compositor austríaco reaparece, instaurando novamente o processo metalinguístico da intertextualidade alusiva, no entanto, dessa vez, sob chave irônica. O narrador, fazendo uma digressão sobre a arte, traz um tema que aparecera sutilmente em outro momento da trama: a música transformada em ruído. Ele sinaliza que, apesar de sua descoberta estética, Schönberg não era cego às novidades do tempo e, em uma carta, registrou o perigo que o rádio representava à música, pois ele “ ‘ nous gave de musique

<sup>111</sup> Imagina aquele quadro numa parede de sua casa de tijolos, e de repente, surpreso, percebe que aquele bairro operário, aquele Derain tcheco, aquela extravagância da História seria, na sua casa, um elemento perturbador, um intruso. Como poderia ter pensado em levá-lo? Lá onde vive com a sua morta não existe lugar para aquele quadro. Nunca falou nisso com ela. Esse quadro não tem nada a ver com a ela, com eles, com a vida deles. Depois pensa: se um pequeno quadro pode perturbar sua coabitação com a morta, mais perturbadora ainda seria a presença constante, insistente de um país inteiro, um país que ela nunca viu! (KUNDERA, 2015, p. 92).

[...] sans se demander si on a envie de l'écouter, si on a la possibilité de la percevoir', de sorte que la musique est devenue un simple bruit, un bruit parmi des bruits." (KUNDERA, 2016, p. 532).

Esse registro digressivo, encerra uma crítica aplicável, por extensão, a todas as artes, desde que seja tomado como metalinguagem intersemiótica. A revolução tecnológica que inventou o rádio, faz com que a música seja uma companhia para todas as horas; a revolução tecnológica que inventou a internet, torna-se uma ameaça contemporânea da literatura. Em seus ensaios, Kundera manifesta seu receio com relação à tipografia, visto que, com a popularização dos livros de bolso, ele ironiza que chegará o dia em que as letras serão tão pequenas que serão vendidos livros com páginas em branco — o fim da literatura, coincide com o fim da *litera*. Além disso, desde *A arte do romance*, Kundera manifesta sua preocupação com “a herança depreciada de Cervantes”, ou seja, a digressão romanesca faz ecoar as preocupações do ensaísta.

No entanto, como exigência é preciso que toda essa discussão estética tenha ancoragem em uma personagem do universo ficcional. Nesse caso, é Irena que serve de âncora para que a digressão aterre no mundo da prosa. Depois de fazer sua caminhada que representa seu Grande Adeus à Praga, ela volta para casa e, à noite, está ansiosa demais para dormir, porque no dia seguinte terá seu almoço com Josef. Sem render-se aos efeitos dos soníferos, ela liga o rádio para que a música transformada em ruído embale seu sono.

O dia seguinte chega, os divertimentos se aproximam do final, com os três fios diegéticos se aproximando: Irena irá encontrar Milada de manhã e almoçar com Josef. No entanto, antes de dar a seção central por encerrada, o narrador estabelece uma variação sobre a condição existencial de Josef na Boêmia, que até então fora marcada por um grande desconforto. O último episódio desta seção cuida da visita de Josef a seu amigo.

Josef tinha muitas perguntas sobre como foi o período em que estivera no exílio. Queria entender como o amigo, o comandante vermelho, havia ficado socialmente com a partida dos russos. Além disso, tinha uma série de perguntas de caráter político: em sua visão, como N. havia sido um marxista severo, não estaria o mais confortável com a partida do regime soviético. Nesse sentido, Josef poderia retribuir o gesto de amizade, já que na ocasião de seu exílio, N. havia facilitado as coisas para ele.

Entretanto, quando chegou à casa do amigo, Josef foi atacado por um pastor alemão extático. Todas as perguntas que tinha ensaiado fazer não eram permitidas pelo cachorro em

festa. Quando conseguiu formular uma, ela foi desconversada pelo amigo, que lembrava uma frase de Josef: « “on devient médecin parce q’on s’intéresse aux maladies. On devient vétérinaire par amour des bêtes” » (KUNDERA, 2016, p. 536)<sup>112</sup>. Ora, mas não havia dito à cunhada, dois dias antes, que escolhera veterinária por rebeldia à família de médicos?

Essa frase coloca em questão um ponto crucial sobre Josef, porque, a um só tempo, consolida a deformação masoquista da memória como um fenômeno que informa quem ele é; bem como mostra que havia, em sua mocidade, uma faceta sua que era amorosa. Uma faceta que o tornava capaz de escolher a profissão por amor, capaz de roubar um cinzeiro para uma conquista amorosa. Nesse processo de coexistência de múltiplas facetas em um único personagem, o narrador registra uma variação do tema da identidade, indicando que é fácil apegar-se à uma máscara, mas a complexidade humana exige que um eu seja apreendido sob o máximo de máscaras que ele vestiu. Por isso se defende a metalinguagem como um procedimento criativo, pois o resultado nunca se quer definitivo, mas sempre aberto às possibilidades.

Em pouco tempo, Josef percebe que a conversa séria que pretendia ter com seu amigo, para mostrar que lhe defenderia no tribunal da História, é interrompida por outro fenômeno:

Comme si un verrou avait sauté, leur conversation démarra, librement, agréablement, une causerie entre deux vieux copains: [...] Josef ressentit une irrépressible joie de parler. Ah, une joie inattendue! Pendant vingt ans il n’avait presque parlé tchèque. La conversation avec sa femme était facile, le danois s’étant transformé en leur sabir intime. Mais avec les autres, il était toujours conscient de choisir des mots, de construire une phrase, de surveiller son accent. Il lui semblait qu’en parlant les Danois, couraient lestement, tandis que lui trottait derrière, chargé d’un poids de vingt kilos. Maintenant, les mots sortaient tout seuls de sa bouche, sans qu’il ait besoin de les chercher, de les contrôler. Le tchèque n’était plus cette langue inconnue au timbre nasal qui l’avait étonné à l’hôtel de sa ville natale. Il la reconnaissait enfin, il la savourait. Avec elle, il se sentait léger comme après une cure d’amaigrissement. Il parlait comme s’il voulait e, pour la première fois de son séjour, il était heureux dans son pays et sentait que c’était le sien (KUNDERA 2016, p. 538-539).<sup>113</sup>

<sup>112</sup> “Nós nos tornamos médicos porque nos interessamos pelas doenças. E nos tornamos veterinários por amor aos bichos” (KUNDERA, 2015, p. 98)

<sup>113</sup> Como uma fechadura que se abre, a conversa soltou-se, livremente, agradavelmente, uma conversa entre dois velhos amigos: [...] Josef sentia uma irresistível alegria de falar. Ah, uma alegria inesperada! Durante vinte anos quase não tinha falado tcheco. Conversar com sua mulher era fácil, o dinamarquês se transformara em seu dialeto íntimo. Mas, com os outros, era sempre consciente ao escolher as palavras, ao construir uma frase, ao prestar atenção à pronúncia. Sempre lhe parecia que, ao falar, os dinamarqueses corriam rapidamente, enquanto atrás ele trotava, carregando o peso de vinte quilos. Agora, as palavras saíam sozinhas da sua boca, sem que fosse preciso procura-las ou controla-las. O tcheco não era mais aquela língua desconhecida de timbre nasalado que o havia surpreendido no hotel da sua cidade natal. Finalmente ele a reconhecia, a saboreava. Com ela, sentia-

Falar a língua materna com um amigo. Esse é o gesto que liberta Josef das obrigações. Até então não tinha encontrado uma pessoa com que pudesse se relacionar com a leveza da amizade. Nesse trecho, vemos como a língua é um fator importante para pensar o tema da identidade. Mas a língua, essa moeda social, precisa ser empregada em trocas agradáveis para participar da composição do senso de individualidade de um sujeito. Só quando os amigos abandonam os assuntos sérios e começam a conversar como duas essências atemporais de um só fenômeno: o da amizade, é que o tcheco passa de monótono a uma língua interessante.

Nesse processo, há muito patente uma codificação: Josef, sob o signo da língua monótona e nasalada havia ficado sozinho e visitado seu irmão e a cunhada. Em tais momentos a língua se mostrou tediosa, codificando que Josef estava sendo consumido por aquelas trocas. Por seu lado, quando Josef estava com seu amigo, o tcheco ganhou uma descrição eufórica, agradável, estimulante, mostrando que naquele tipo de relação Josef tinha alegria, era prazeroso para ele estar ali. Língua, identidade e alteridade: a chave para pensar Josef na Boêmia.

A conversa flui por horas, até que a esposa do amigo chama os dois para almoçar. Josef recusa, pois tem o almoço marcado com Irena. Então, o casal insiste para que, pelo menos viesse jantar. Porém, à noite Josef estará na Dinamarca. Ao dizer isso, Ulisses assombra a cena romanesca:

Il y eut un long moment de silence et Josef s'attendit À des questions: si le Danemark est vraiment ton chez-toi, comment est-ce que tu vi là-bas? Et avec qui? Raconte! comment est ta maison? Qui est ta femme? Es-tu heureux? Raconte! Raconte! Mais ni N. ni sa femme ne prononcèrent aucune de ces questions. Pendant une seconde, une clôture basse en bois et un sapin apparurent devant Josef. « Il faut que je m'en aille », dit-il, et ils se dirigèrent tous vers l'escalier. En moment, ils se taisaient et, dans ce silence, Josef fut soudain frappé par l'absence de sa femme ; il n'y avait pas ici une seule trace de son être. Pendant les trois jours passés dans ce pays, personne n'avait dit un seul mot à son sujet. Il comprit: s'il restait ici, il la perdrait. S'il restait ici, elle disparaîtrait (KUNDERA, 2016, p. 539).<sup>114</sup>

---

se leve como após uma dieta de emagrecimento. Fala como se voasse e, pela primeira vez naquela estada, sentia-se feliz em seu país e sentia-o como sendo seu. (KUNDERA, 2015, p. 101-102).

<sup>114</sup> Houve um longo momento de silêncio e Josef ficou esperando as perguntas: se a Dinamarca é, portanto, sua casa, como é sua vida lá, e com quem você vive? Conta! Como é sua casa? Que é sua mulher? Você é feliz? Conta! Conta! Mas nem N. nem sua mulher fizeram tais perguntas. Durante um segundo, uma entrada baixa de madeira e um pinheiro apareceram na frente de Josef. “Preciso ir”, ele disse, e todos se dirigiram para a escada. Enquanto subiam ficaram calados e, nesse silêncio, Josef sentiu de repente a ausência de sua mulher; não havia ali nenhum traço de sua existência. Durante os três dias que passara naquele país, ninguém dissera uma só palavra sobre ela. Compreendeu: se ficasse ali, a perderia. Se ficasse ali, ela desapareceria (KUNDERA, 2015, p. 102-103)

Como Ulisses, Josef não estava mais em terra estrangeira, ninguém pergunta de suas aventuras quando se está entre conterrâneos. A vida no exílio é posta entre parênteses e interessa a vida apenas na Ítaca-Boêmia natal. No entanto, Josef constrói seu senso de identidade, a partir da fidelidade à esposa morta, a coabitação com ela dita o modo como ele vive. Se ele retornou à Boêmia, foi porque ela lhe censurou por não o fazer. A esposa morta é a força motriz de Josef, perdê-la em sua terra natal, vê-la desaparecer, está fora de cogitação. Ele precisa sempre reafirmar seu código-existencial. Ele vai para o hotel e acabam-se os divertimentos.

SEGUNDO INTERVALO. É chegado ao fim o segundo movimento da fuga romanesca composta por Kundera em *A ignorância*. Nessa seção central, os temas apresentados na primeira parte foram adensados pela vivência das personagens, as quais, revisitando seu passado e ressignificando seu presente descobrem quais são os valores fundamentais que precisam assumir para viver a vida. No caso de Josef, percebemos como a descrição fenomenológica da deformação masoquista da memória e da coabitação com a morta molda seu senso de *self* e determina sua forma de agir. Por outro lado, Irena ressignifica suas relações em Praga, sentindo que precisa mudar seu modo de agir para construir uma identidade de mulher forte, porque, por mais grata que seja, a gratidão é uma variação de sua fraqueza existencial. Conhecemos, ainda, à luz do passado, o sadismo de Josef, que fez com que sua namoradina, em nome da nostalgia, decidisse acabar com a própria vida. No entanto, ao sobreviver ela percebe como as paixões fazem ignorar o que é existir no mundo da prosa, assim, sua liberdade é cerceada em nome do sentimento de beleza. Preparemo-nos para o terceiro e último movimento da fuga, quando os fios diegéticos se cruzam e o romance acaba.

### 3.3.3 SOLUÇÃO: FIOS DIEGÉTICOS E METALINGUÍSTICOS SE ENTRELAÇAM

O terceiro movimento da fuga romanesca é responsável por resolver a questão proposta pela exposição. Como vimos, os principais temas de *A ignorância* são: o Grande Retorno, o exílio, a nostalgia, a identidade e a memória. Os temas-chave que encerram as definições fugidias perseguidas pelo narrador são trabalhados sob a influência do valor encerrado no título do romance, de sorte que há uma dimensão ignorada em todas as definições buscadas pelo discurso romanesco.

A solução da fuga se dá pelo apaziguamento das vozes que, durante as duas outras partes, estabeleciam o contraponto narrativo. Nesse sentido, vozes que se harmonizam são postas juntas na composição; vozes que contrastam, buscam o equilíbrio para que a unidade temática do romance se torne mais clara. Por esse motivo, o discurso narrativo organiza o romance a partir do presente, construindo muitos capítulos sob a forma de cenas, intervindo pouco com a onisciência. Os egos experimentais ocupam a cena romanesca. O grande papel do narrador será mais o de organizar a disposição das vozes do que estabelecer digressões que prendam as situações narrativas aos temas do romance.

Naturalmente, o fio metalinguístico que fora desfiado da tessitura narrativa, mostrando como esse processo fundamenta a construção criativa de *A ignorância*, agora aparece de maneira mais discreta, o que tornam os comentários analíticos mais econômicos que nas seções anteriores. Mas ainda assim esse procedimento é marcante, uma vez que quando as personagens tomam a palavra para enunciar, geralmente fazem revelações de como foi a vivência dos temas do romance no grande mundo da prosa ficcional.

O primeiro encontro da solução é entre Irena e Milada. A amiga leva à protagonista um livro, a poesia completa de Jan Skacel, poeta tcheco, cujos versos Irena declamou para Milada quando se reencontraram no restaurante. Milada conhecia o poeta, até o admirava. Enquanto Irena folheava o livro, Milada recitou alguns e Irena reconheceu nas imagens do poeta, as imagens que, de súbito, apareciam em sua cabeça quando estava no metrô de Paris. Está codificado: o mundo da literatura e o mundo da prosa. Isso porque é do primeiro a essência imaterial de Praga que Irena levará consigo à França.

Durante o recital, a voz de Milada fica trêmula com os versos “em cima de um cavalo a morte e um pavão”. Por quê? O narrador se intromete e descreve as palavras que ocupam o imaginário de Milada « ils lui évoquaient toujours cette vision: un cheval va à



travers champs; sur son dos un squelette avec une faux à la main et, derrière, sur sa croupe, un paon à le queue déployée, splendide et chatoyante comme l'éternelle vanité » (KUNDERA, 2016, p. 540)<sup>115</sup>.

Lembremos que o código existencial de Milada foi construído e consolidado a partir da repetição da palavra beleza. Em sua juventude, ela tentara cometer suicídio após a ruptura, mas sua ação foi malsucedida, resultando na amputação de sua orelha. No entanto, ela ainda se crê bela e se apegava à beleza como maior valor de sua vida. A imagem poética envolve um pavão, símbolo de beleza e vaidade, com o qual Milada se relaciona. No entanto, ela não pode ignorar que, para que todos a percebam como bela, ela deve sempre cultivar o mesmo penteado, que encobre o membro amputado. Esse é o segredo de sua beleza que ela terá que levar para o túmulo e que encontra reverberação na imagem do esqueleto com a foice na mão. Sua voz treme, ao anunciar seu próprio destino, com o qual, pode-se imaginar, ela não deve ser totalmente satisfeita.

As imagens poéticas, portanto, participam de um processo metalinguístico que enfatiza as palavras-chave e os fenômenos que informam o código existencial de Milada. O narrador não expõe esse código com clareza para o leitor, mas deixa o processo posto para que a codificação possa ser feita.

As amigas continuam conversando e, da poesia, o assunto transfere-se para o dia a dia de Irena. Milada pergunta à Irena se pretende ficar em Praga, recebendo um não como resposta. Irena diz que pretende voltar para França e fazer visitas esporádicas à terra natal. Milada questiona, então, o que a prende em Paris. Assim, com sua própria voz, Irena tem a chance de externalizar o que o narrador registrara anteriormente:

— Personne. » Puis: « Mon appartement à moi. » Puis: « Mon indépendance. » Et encore, lentement: « Depuis toujours, j'ai l'impression que ma vie était régie par d'autres. Excepté quelques années après la mort de Martin. C'étaient les années les plus dures, j'étais seule avec mes enfants, je devais me débrouiller. C'était la misère. Tu ne croiras pas, mais aujourd'hui, dans mon souvenir, ce sont mes années les plus heureuses. »

Elle est elle-même choquée d'avoir qualifié de plus heureuses les années qui ont suivi la mort de son mari et se ravise: « Je voulais dire que cela a été la seule fois où j'ai été maîtresse de ma vie. » (KUNDERA, 2016, p. 541).<sup>116</sup>

<sup>115</sup> elas lhe evocam sempre esta visão: um cavalo segue através dos campos; atrás dele um esqueleto com a foice na mão, e atrás, na garupa, um pavão com a cauda aberta, esplêndido e cambiante, como a vaidade eterna (KUNDERA, 2015, p. 104)

<sup>116</sup> “Ninguém.” Depois: “Meu próprio apartamento”. Depois: “Minha independência”. E ainda, lentamente: “Sempre tive a impressão de que minha vida era conduzida por outras pessoas. Com exceção de alguns anos depois da morte de Martin. Foram os anos mais duros, estava sozinha com minhas filhas, tinha de me arranjar. Era a miséria. Você não vai acreditar, mas hoje, na minha lembrança, foram meus anos mais felizes”.

Essa é a primeira vez que Irena enuncia sua vida de maneira clara e contundente. Seu Grande Retorno a fez descobrir como sua existência fora um jogo de circunstâncias que tinham sempre a ação da mãe ao fundo. Foi longe dessa influência que ela enfrentou seus maiores desafios e descobriu-se uma mulher forte. Depois de tal descoberta, ela quer cravar uma palavra em seu código existencial: “independência”. Ser uma mulher independente para ela é mais viável em Paris, onde viveu seu exílio, que em Praga, onde sua casa a esmaga.

Depois dessa declaração, ela expõe à Milada o quanto sua vida fora conduzida por forças que não as dela. As decisões que ela pensava serem suas, eram, na verdade, reações que tinham como matriz a mão da mãe, ao que Milada associa à uma época, por meio do processo metalinguístico da metáfora-síntese: todas aquelas escolhas foram feitas “à l’âge de l’ignorance” (na idade da ignorância). Irena, já superou essa idade. Madura, ela deseja conquistar sua independência, substituir em seu código existencial a “fragilidade” pela “tenacidade”.

O encontro das amigas chega ao fim, e o segundo episódio é o encontro dos exilados. Irena e Josef vão almoçar juntos no hotel onde ele está hospedado em Praga. O diálogo é marcado por um ponto em comum: os dois não tiveram uma experiência positiva no que se refere ao Grande Retorno. Nenhum dos dois tem a intenção de ficar na Boêmia, o que faz com que projetem uma imagem comum um ao outro.

No começo do almoço, Josef mais escuta do que fala. Ele faz perguntas à Irena sobre sua vivência durante aqueles dias em Praga, e ela lhe conta das amigas bebedoras de cerveja, além disso, lhe assegura que, naquele encontro, escolheu vinho, pois disso ela entende melhor do que ele. Interessa perceber como, nesse encontro, colocando tantas perguntas à Irena, Josef confere a impressão de estar interessado nela.

O diálogo entre eles é um resumo da trajetória de Irena em Praga: a imagem do sacrifício de amputamento que ela teria que fazer caso voltasse, bem como o fato de sua amiga francesa ter se desinteressado por ela. Nesse ponto, ela faz a descrição de como os franceses, no alto de sua cultura, olham para as pequenas nações com as lentes da pré-interpretção, em uma síntese maravilhosa do que é o *kitsch* de que Kundera trata em sua teoria do romance, inimigo que o romance quer superar:

---

Ela mesma está chocada por ter qualificado como mais felizes os anos que se seguiram à morte do marido e retifica: “O que quero dizer é que aquela foi a única vez em que fui dona da minha vida” (KUNDERA, 2015, p.14-105)

— Les Français, tu sais, ils n'ont pas de besoin d'expérience. Les jugements, chez eux, précèdent l'expérience. Quand nous sommes arrivés là-bas, ils n'avaient pas besoin d'informations. Ils étaient déjà bien informés que le stalinisme est un mal et que l'émigration est une tragédie. Ils ne s'intéressaient pas à ce que nous pensions, ils s'intéressaient à nous en tant que preuves vivantes de ce qu'ils pensaient, eux. C'est pourquoi ils étaient généreux envers nous et fiers de l'être. Quand, un jour, le communisme s'est écoulé, ils m'ont regardée, fixement, d'un regard examinateur. E alors, quelque chose est gâté. Je ne me suis pas comportée comme ils s'y attendaient » (KUNDERA, 2016, p. 544).<sup>117</sup>

Lembremos que não eram apenas os franceses, Gustaf também a olhava com esse olhar pré-interpretado. Ela conta que até mesmo Sylvie, sua amiga francesa, havia a ignorado quando não disse não querer fazer seu grande retorno. Ela ficou desolada e sozinha. Josef pergunta, então, com quem ela pode conversar, ao que Irena responde: com ele. Depois, repete a resposta com a voz mais baixa, criando um senso de intimidade. Ela pode conversar com ele em Praga, na França ou em qualquer lugar.

Josef percebe que ela está se oferecendo para uma dinâmica de sedução. Ele gosta disso, de modo que pede licença para desmarcar o encontro que havia com sua enteada. Então, quando Josef se levanta, Irena percebe que o homem de sua juventude também sofreu a ação do tempo e que deve ser mais velho que ela.

Quand elle l'a vu à l'aéroport, il lui semblait plus jeune ; maintenant elle constate qu'il doit avoir quinze, vingt ans de plus qu'elle ; comme Martin, comme Gustaf. Elle n'en pas déçue, au contraire cela lui donne la réconfortante impression que cette aventure, si audacieuse et si risquée qu'elle soit, appartient à l'ordre de sa vie et est moins folle qu'il n'y paraît (je signale: elle se sent encouragée comme Gustaf, autrefois, quand il a appris l'âge de Martin) (KUNDERA, 2016, p. 545).<sup>118</sup>

O narrador não fala, mas aqui existe um paralelo muito grande com a imagem da nostalgia: a casa com as janelas voltadas para dentro. Irena percebe que sua aventura vindoura repete uma estrutura já conhecida de sua vida. O encorajamento que ela sente é fruto de encontrar na aventura, portanto, no desconhecido, traços que remetem a algo já codificado. Em sua vida, ela sempre se relacionou com homens mais velhos. A diferença é que com esse homem há a impressão de escolha.

<sup>117</sup> “Os franceses, você sabe, não precisam de experiência. Os julgamentos, para eles, precedem a experiência. Quando chegamos lá, eles não precisavam de informações. Já estavam bastante informados de que o stalinismo é um mal e que o exílio é uma tragédia. Não estavam interessados por aquilo que pensávamos, interessavam-se por nós como provas vivas daquilo que pensavam. É por isso que foram generosos conosco e se orgulhavam disso. Quando, um dia, o comunismo desmoronou, eles me olharam, com um olhar fixo e indagador. Nesse ponto alguma coisa deu errado. Não me comportei como eles esperavam” (KUNDERA, 2015, p. 108).

<sup>118</sup> Quando o viu no aeroporto, ele lhe parecia mais moço; agora constata que ele deve ter quinze, vinte anos a mais que ela; como Martin, como Gustaf. Não fica decepcionada, ao contrário, isso lhe dá a reconfortante impressão de que essa aventura, por mais audaciosa e arriscada que seja, segue a ordem da sua vida e é menos louca do que parece (assinalo: ela se sente encorajada como Gustaf se sentiu, outrora, quando soube a idade de Martin) (KUNDERA, 2015, p. 110).

O narrador é agudo ao assinalar que ela sentiu o mesmo que sentira Gustaf, pois, com isso, essa cena aparentemente nova na fuga romanesca permite retomar um episódio pretérito, revestindo-o com um novo colorido. Isso porque dessa será exposto todo o programa de sedução entre os protagonistas. O narrador assinala sua composição em fuga, o que é, por si só, um processo de cunho metalinguístico, na medida em que serve como enunciação do processo pelo qual constrói o enunciado romanesco.

A ligação para a afilhada transcorre pior do que Josef esperava. Ela diz que o desmarque dele já era esperado, o ofende repetindo os xingamentos que a mãe costumava dizer a respeito dele e bate o telefone em sua cara. Ele volta para a mesa e faz uma declaração aparentemente sem lógica: “‘J’ai eu beaucoup de femmes dans ce pays mais aucune sœur.’” (KUNDERA, 2016, p. 546). O que significaria, concretamente, para Josef “ter uma irmã”? A narrativa não responde a essa pergunta, ao contrário, ela serve de índice para uma falta, para algo que não transcorreu bem.

Irena, que não tinha tido uma boa noite de sono, percebe não só que Josef estava aborrecido, mas também que a noite mal dormida começa a trazer-lhe cansaço. Então, convida-o para ir ao bar, onde bebem um copo de conhaque e onde a música, transformada em ruído, a incomoda. Com essa reação, Josef muito prontamente a convida para subir ao seu quarto.

Enquanto os protagonistas vão para o quarto, o narrador muda o foco da trama para consolidar a identidade de Milada, que, em verdade, havia sido apenas sugerida, mas por ilações lógicas chegamos a ela antes que o narrador o dissesse. Saber que Josef estava em Praga evoca lembranças do namoro que tiveram em sua juventude. Ela se lembra do sadismo dele, mas isso não a perturba mais.

Além da palavra “beleza”, o código existencial de Milada, depois da tentativa de suicídio, foi marcado por outro item: “solidão”, palavra com a qual Josef a ameaçava quando namoravam e que, na realidade, não surte nenhum efeito negativo sobre ela:

[...] jeune fille, ayant deux frères et deux sœurs, elle abominait la multitude; pour travailler, pour lire, elle n’avait pas de chambre à elle et trouvait difficilement un simple coin pour s’isoler. [...] elle comprenait que dans la bouche du jeune Josef le mot solitude acquérait un sens plus abstrait et plus noble: traverser la vie sans intéresser personne; parler sans être écouté; souffrir sans inspirer compassion; donc, vivre comme elle a ensuite vraiment vécu (KUNDERA, 2016, p. 547).

Milada, que em sua juventude danou-se em função do *kitsch* por querer exhibir a dor de seu coração pulsante de amor por um jovem sádico — com seu gesto suicidário, ela estava

vivendo o auge desse exagero —, agora, já madura, caracteriza-se por ser uma personagem anti-*kitsch*. Vive valores prosaicos, habita o mundo da prova e sua única alegria é saber que é bela. A despeito do que aconteceu, ainda é bela. A solidão das ameaças, não a afetam, porque o consolo que tem é saber-se bela e sentir que todos ainda a percebem como uma mulher bela. Ela conduziu sua vida para a proteção de sua beleza:

Aujourd’hui, Irena lui a posé la question qu’elle entend de temps en temps: pourquoi n’a-t-elle jamais change de coiffure? [...] Connaissant l’indiscrétion bavarde des coiffeurs, elle a choisi le sien dans une banlieue où aucune de ses amies ne viendrait s’égayer. Elle devait protéger le secret de son oreille gauche au prix d’une immense discipline et de tout un système de précautions. Comment concilier le désir des hommes et le désir d’être belle à leurs yeux? [...] elle était radicale et avait sacrifié sa vie érotique à sa beauté (KUNDERA, 2016, p. 548).<sup>119</sup>

A conservação da beleza no código existencial de Milada exige que se inscreva ao lado dessa palavra, outra: solidão. Dessa associação obrigatória, percebe-se que não importa o valor que se escolha, sacrifícios sempre são feitos em algum altar, seja o altar da pátria, seja o altar da beleza, seja o altar da memória.

É feito outro corte, a focalização narrativa volta para o casal de exilados. No quarto de Josef, Irena, ainda assolada pelo cansaço, bebe uma garrafinha do minibar de Josef e repara na mesa de cabeceira dele. “Elle y a aperçu un livre en danois: l’*Odysée*” (KUNDERA, 2016, p. 548)<sup>120</sup>. Que ancoragem! Todo o diálogo intertextual pulverizado ao longo do romance, encontra um ponto para se fixar na narrativa: o objeto livro. Josef estava lendo a epopeia de Homero.

Os protagonistas conversam sobre a obra, pois, aparentemente Irena também vinha pensando em Ulisses nos últimos dias. No entanto, na conversa entre eles, percebe-se que os comentários que o narrador registrou em alguns momentos da narrativa estão mais afinados com a leitura de Josef que a de Irena. A metalinguagem aqui é patente, pois, no ato de leitura, o enunciatário de *A ignorância* vê representada a própria leitura de outra obra. É o código de leitura comentando a si próprio.

Irena faz uma leitura mais romântica da obra, ela diz que Ulisses deveria estar feliz de voltar para Ítaca, pois lá encontraria Penélope que o amava; Josef, por sua vez, era mais céptico, comenta não ter certeza disso, porque, ao voltar, Ulisses conheceu a verdade: seus

<sup>119</sup> Hoje Irena lhe fez a pergunta que ela ouve de vez em quando: por que ela nunca mudou de penteado. [...] Conhecendo a indiscrição verbal dos cabelereiros, ela escolheu o seu num bairro a que nenhuma de suas amigas vira. Tinha que proteger o seu segredo de sua orelha esquerda, ao preço de uma enorme disciplina e de um complexo sistema de precauções. Como conciliar o desejo dos homens e o desejo de ser bela ao seus próprios olhos? [...] havia radicalizado e sacrificado sua vida erótica pela beleza (KUNDERA, 2015, p. 113).

<sup>120</sup> Viu ali um livro em dinamarquês: *A odisseia* (KUNDERA, 2015, p. 113).

compatriotas estavam prontos para traí-lo e, depois de vingar-se, foi submetido a uma série de provas por Penélope antes de poder gozar com ela do leito conjugal, o que, para Josef, era compreensível do ponto de vista de Penélope, pois submetendo-o a provas adiava a noite de amor, que lhe seria muito difícil, tendo em vista que há vinte anos fora casta. Josef encerra seu raciocínio com a frase que, repetida por Irena, fará a transição para a aventura sexual do casal: “le sexe de Pénélope s’était resserré, rétréci” (KUNDERA, 2016, p. 549)<sup>121</sup>.

Ao repetir a frase, Irena fala de seu próprio sexo e, ao perceber o que está dizendo, torna a repeti-lo, mas com palavras cada vez mais obscenas e com a voz cada vez mais baixa, de sorte que os dois, que mal haviam se beijado, estão, em pouco tempo fazendo amor. Deve-se notar que a vivência erótica do casal foi tão mais intensa quanto eram os palavrões que Irena dizia em tcheco. A linguagem de baixo calão de Irena era decodificada por Josef como comando de excitação.

É interessante notar que embora vivesse um mesmo fenômeno, cada um o conotava de acordo com seu próprio código existencial. Assim, como Irena desejava viver um amor sem gratidão e desejava sua independência, ao focalizar a transa com Josef por sua perspectiva, o narrador assinala que ela se libertava de todas as barreiras e se entregava à todas as fantasias que quisera ter vivido, enunciando-as obscenamente e em voz alta. Do lado de Josef, aquela relação ferosa é conotada como o epílogo de suas aventuras sexuais, pois ao voltar para Dinamarca, terá feito seu Grande Retorno, ficará em paz sendo fiel à memória de sua falecida esposa, o que faz com que ele se entregue com muita ardência aos estímulos de Irena.

Essa situação pode ser traduzida em termos metalinguísticos da seguinte maneira: embora os dois estivessem cientes do contrato, cada qual o vivia à sua maneira, de modo que ignoravam os termos específicos um do outro. Isso se justifica pelo desequilíbrio fundamental que os colocou em contato e que se atualiza agora: Irena está na cama com Josef, mas Josef está com uma desconhecida de seu passado.

Os amantes são deixados na cama, para que a voz narrativa se ocupe de outro arco narrativo. Não chega a constituir um fio diegético, no entanto, dada a estrutura fragmentária da fuga romanesca, pode-se dizer que consagra um arco de duas personagens, cujos índices difusos sugeriam sua construção, porém só agora, na solução do romance, ele toma forma clara.

---

<sup>121</sup> o sexo de Penélope tinha se fechado, encolhido (KUNDERA, 2015, p. 114).

Trata-se do arco de Gustaf. Ele acabara de chegar em casa e perguntou por Irena, ao que a mãe dela disse que ela só voltaria à noite. Serviu-lhe um digestivo e, como estava de bom humor, começou a dançar. Gustaf, entretido com a teatralização dos movimentos, participou fazendo passos igualmente estereotipados. Estavam dançando juntos, diante do grande espelho da sala — o reflexo, o espelhamento das situações aparece na fuga no motivo do espelho — e quando Gustaf se dá conta, a mão da mãe está sobre seu sexo.

A ardência do amor entre Irena e Josef é contrastada pelo registro cômico da cena entre Gustaf e a mãe de Irena. O narrador toma a palavra para comentar, no entanto seu comentário só torna ainda mais risível essa cena:

La scène qui se déroule témoigne d'une erreur immémoriale des hommes qui, s'étant approprié le rôle de séducteurs, ne prennent en considération que les femmes qu'ils pourraient désirer ; l'idée ne leur vient pas qu'une femme laide ou vieille, ou qui tout simplement se trouve hors de leur imagination érotique, pourrait vouloir les posséder. Coucher avec la mère d'Irena était pour Gustaf à tel point impensable, fantaisiste, irréel que, stupéfait par son attouchement, il se sait que faire: son premier réflexe est d'enlever la main ; pourtant, il n'ose pas ; un commandement, depuis sa première jeunesse, s'est gravé en lui: tu ne seras pas grossier avec une femme ; il continue donc ses mouvements de danse et, ahuri, regarde la main posée entre ses jambes (KUNDERA, 2016, p. 552).<sup>122</sup>

A cena transcrita pertence, tipicamente, a uma comédia e tem, por virtude, condensar dois traços caros à concepção romanesca de Kundera: o humor é evidente, especialmente com o desfecho da cena, em que a mãe deixa o penhoar cair, e Gustaf, constrangido, sente seu sexo aumentar. Mas também há, na cabeça do parágrafo, o narrador pensando a trama e tirando do modo de ser de Gustaf uma sabedoria fruto do “erro imemorial dos homens”. Essa embocadura grandiloquente do narrador constrói no trecho um contraste capaz de intensificar a comicidade da cena quando, no mesmo parágrafo, emprega a palavra “apalpadela”. Em outras palavras, o humor emerge do contraste entre o constrangedor da cena vivenciada por Gustaf que, por si só, já é cômica, e o modo narrativo de um narrador engajado em extrair de cada acontecimento uma sabedoria existencial, fazendo com que mesmo acontecimentos banais sejam ricos de significado.

Por enquanto esse episódio é cômico, no entanto, ele servirá como matriz para que o narrador mapeie um elemento fundamental do código existencial de Gustaf. A partir dessa

<sup>122</sup> A cena que segue testemunha um erro imemorial dos homens, que, tendo se apropriado do papel de sedutores, só levam em consideração as mulheres que possam desejar, não lhes ocorrendo a ideia de que uma mulher feia ou velha, ou que simplesmente não faça parte de sua imaginação erótica, possa querer possuí-los. Dormir com a mãe de Irena era para Gustaf de tal modo impensável, fantasioso, irreal que, aturdido com a apalpadela, não sabe o que fazer: seu primeiro reflexo é tirar a mão; no entanto, não ousa fazer isso; um mandamento, desde sua primeira juventude, ficou registrado nele: você não será grosseiro com uma mulher; ele continua com os movimentos de dança e, atônito, olha a mão colada entre suas pernas (KUNDERA, 2015, p. 117).

experiência sexual com a mãe de Irena, descobriremos que a bondade de Gustaf tinha não só o fim de fazer com que as mulheres de sua vida não exigissem tanto dele, viremos a descobrir o ideal que Gustaf buscara a vida toda.

O narrador volta para o quarto de hotel. A tarde se aproxima da noite. Os amantes sabem que logo terão que se separar. Irena percebe algo de errado em Josef, um gesto mais frio, um beijo distanciado. Ela se levanta, tira da bolsa o cinzeiro que outrora ele roubara para ela, mostra para ele e pergunta se o reconhece. Ele reconhece o nome do bar, mas sua memória falha não desperta maiores detalhes. Josef sente-se em apuros e sua mente vê a imagem de sua casa na Dinamarca. Irena faz o reconhecimento do que se passou.

Elle a tout compris: ce n'est pas seulement qu'il a oublié leur rencontre dans le bar, la vérité est pire: il ne savait pas qui elle est! il ne la connaît pas! dans l'avion, il ne savait pas avec qui il parlait. Et puis, soudain, elle se rend compte: jamais il ne s'est adressé à elle par son nom! <sup>123</sup>

A segunda aparição do cinzeiro atualiza seu estatuto na narrativa. Aquele índice da nostalgia de Irena, torna-se índice da ignorância de Josef, visto que foi ele quem furtou o objeto-artefato, foi ele quem demonstrou interesse nela; logo, aquele reencontro deveria significar muito para ele. Entretanto, o fato de ele não se lembrar do bar serve de índice para o fato de que ele ignora toda aquela noite de sua juventude, inclusive o nome da moça com quem flertara.

O mesmo objeto é recodificado nesse momento da trama e torna-se prova da memória falha de Josef. Nesse sentido, destaca-se o artigo indefinido, quando ele pensa: “é o nome de *um* bar de Praga” (*C'est le nom d'un bar Pragois*), visto que ele denuncia e sintetiza a vagueza das lembranças do protagonista. Caso tivesse sido utilizado um artigo definido, é possível que uma cena mais concreta ocupasse a mente dele, mas vindo em forma indefinida, nada conseguiria resgatá-lo daquela situação.

A ignorância codificada no objeto manifesta-se também nos dois protagonistas: de maneira mais explícita em Josef, que tem o dever de saber, mas ignora; e, de modo mais persistente em Irena que, durante todo o romance, pensa em Josef e ignora o não saber dele. Ela ignora o fato de que o homem de que gosta sequer sabe seu nome. Para ele, ela é ninguém, revolvendo uma questão central de seu código existencial, a questão da identidade e do valor de si mesma.

---

<sup>123</sup> Ela compreendeu tudo: ele não apenas se esqueceu do encontro no bar, a verdade é ainda pior: ele não sabe quem ela é! ele não a conhece! no avião, ele não sabia com quem estava falando. Depois, de repente, ela compreende: ele nunca se dirigira a ela pelo nome! (KUNDERA, 2015, p. 119).



O aproveitamento narrativo do cinzeiro mostra como nenhum objeto é posto na trama sem um objetivo maior. Tudo serve para chegar ao “âmago das coisas”, que é o próprio imperativo janecekiano: nada será apenas circunstancial, tudo está a serviço de adensar o substrato temático da narrativa. Esse é cerne do despojamento radical kunderiano.

Tomada pela raiva, ela acusa Josef de ter se aproveitado do mal-entendido da situação e de tê-la tratado como uma puta. Depois, se entristece e, sob efeito do álcool e da decepção, dorme profundamente com as pernas afastadas. Josef fica ao pé da cama, com a mirada no sexo da mulher desconhecida, sentindo o vazio. Novamente, a imagem de sua casa na Dinamarca passa pela sua cabeça. O tempo urge, logo terá que fazer o *check-out*, mas Irena está desmaiada.

Se o desfecho do encontro ardente entre Irena e Josef foi disfórico, o mesmo não se pode afirmar sobre o de Gustaf e da mãe. Em verdade, os dois são protegidos pela fada do cômico, sobretudo o sueco, que parece encontrar na mãe de Irena a paz que sempre buscou em uma relação a dois, seu idílio:

« Avec moi, tu es libre », ces mots résonnent en lui longuement. La liberté: il l’a cherchée chez sa fille mais ne l’a pas trouvée. Irena s’est donnée à lui avec tout le poids de sa vie, tandis que lui désirait vivre sans poids. Il cherchait en elle une évasion et elle se dressait devant lui comme un défi ; comme un rébus ; comme un exploit à accomplir ; comme une juge à affronter.

[...] Un sentiment de paix l’enveloppe: pour la première fois de sa vie, la sexualité se situe hors de tout danger, hors de conflit et des drames, hors de toute persécution, hors de toute culpabilisation, hors des soucis ; il n’a à s’occuper de rien, c’est l’amour qui s’occupe de lui, l’amour tel qu’il l’a désiré et qu’il n’a jamais eu: amour-repos ; amour-oubli ; amour-désertion ; amour-insouciance ; amour-insignifiance (KUNDERA, 2016, p. 555)<sup>124</sup>

Encontra-se, no trecho acima, o procedimento da repetição em seu mais alto relevo. Significantes associados ao campo semântico da negatividade (nenhum – *hors*) são associados como moduladores de valores, os quais Gustaf nunca quis em sua vida: perigo, conflito, drama, preocupação. Livre dessas cargas disfóricas, o sueco descobre a essência do amor que sempre buscou, novamente a palavra “amor” (*amour*) é repetida associada à outra palavra que especifica seu significado: “repouso”, “deserção”, “despreocupação”, “insignificância”.

<sup>124</sup> “Comigo você é livre.” Essas palavras ressoam nele longamente. A liberdade: ela a procurou com a filha dela mas não a encontrou. Irena entregou-se a ele com todo o peso de sua vida, ao passo que ele desejava viver sem pesos. Procurava nela uma evasão e ela se colocava diante dele como um desafio; como um enigma; como uma exploração a ser feita; como um juiz a ser enfrentado.

[...] Um sentimento de paz o invade: pela primeira vez na vida, a sexualidade não envolve nenhum perigo, nenhum conflito ou drama, nenhuma perseguição, nenhuma culpa, nenhuma preocupação; ele não tem que se ocupar de nada, é o amor que se ocupa dele, o amor como ele desejou e que ele nunca teve: amor-reposo; amor-deserção; amor-despreocupação; amor-insignificância (KUNDERA, 2015, p. 121)

Logicamente, aquele que quer se ver livre da preocupação e dos conflitos em sua vida amorosa quer viver um amor associado aos valores de repouso, aos valores de despreocupação. Mas que significa o “amor-deserção” e o “amor-insignificância”?

Nos ensaios, Kundera reflete sobre a deserção quando aborda a novela de Jaroslav Hašek, *O bom soldado Švejk*, e conclui que o desertor é uma pessoa de grande lucidez, pois o soldado da narrativa não encontra na Primeira Guerra Mundial uma razão boa o suficiente para arriscar sua vida no campo de batalha, optando pela deserção. Kundera identifica nessa atitude um ato de lucidez, porque diante do absurdo que determina a todos, o desertor abandona as grandes causas da história para viver seus próprios valores. Sendo assim, o amor-deserção que Gustaf vivencia é, justamente, a emoção que se ocupa dele, em vez de ser ele que, para vivê-la, deve dispendar suas energias com exigências, brigas e choros.

O amor-insignificância é um fenômeno que é definido metalinguisticamente pelo próprio discurso narrativo de *A ignorância*. Nessa linha de ideias, percebe-se que a descrição da paz que invade Gustaf é construída a partir da reiteração sistemática de moduladores negativos (contabilizam-se nove expressões que variam entre “não”, “nada” e “nenhum”). Dessa forma, o amor-insignificância é um amor esvaziado de qualquer valor. É um afeto sem sentido transcendental, quiçá, sem sentido algum. É a sensação que se ocupa de Gustaf porque é pura experiência convertida em atualidade. A beleza súbita de uma densidade de vida.

Não é demais frisar: é o processo metalinguístico da repetição de significantes que codifica a descoberta dessa nova essência do amor na vida de Gustav. Além disso, é importante notar que em torno da figura de Gustav orbita um dos grandes temas, quiçá um dos maiores afluentes da prosa kunderiana: a busca pela leveza do ser. Gustaf buscou a vida toda e só no auge de sua maturidade encontrou essa versão idílica da existência.

De volta ao quarto do hotel. Irena dorme. Josef enfrenta um breve dilema: depois de todo o colapso de Irena, uma coisa é clara para ele: ela o ama e não é pouco. O que fazer? « Il savait qu'elle appelait au secours. Il avait une occasion, certainement la dernière, d'être utile, d'aider quelqu'un et, parmi cette multitude d'étrangers dont la planète est surpeuplée, de trouver une sœur » (KUNDERA, 2016, p. 556). Isso representaria para Josef uma nova aventura, a revisão de seu código existencial.

Irena havia revisto o dela, dera seu Grande Adeus à fragilidade, ao certo e ao conhecido. Naquela tarde se mostrara entregue à aventura e consciente do que fazia. Josef tem consciência do que pode fazer: ele pode perder o voo, pode esperar aquela mulher acordar

para conversar e sanar sua ignorância, pode visitar sua memória e lançar-se a uma aventura. No entanto, esse não é o seu caminho. Ele se mantém fiel à esposa morta, negando a abertura potencial de seu código existencial. Ele se fecha. Coloca uma placa de não perturbe na porta do quarto.

No hall, ouve a língua tcheca, que lhe soa monótona — esse dado linguístico fala mais de quem Josef decide ser do que da sonoridade do idioma — acerta uma diária a mais para que Irena possa descansar. Pega um voo para a Dinamarca e, do alto do céu azul, ele vê sua casa. O fim da aventura é a reconciliação com a finitude da vida. Para um ego experimental o fim da vida é o fim do romance.

TERCEIRO INTERVALO (O FIM). No momento das soluções da fuga romanesca, temos um ritmo acelerado de narração, os entrecruzamentos entre linhas diegéticas e a harmonização entre as vozes dos egos experimentais. Tornam-se mais sutis as descrições fenomenológicas e mais modestas as digressões narrativas. Privilegia-se a ação que retoma os grandes temas da narrativa, integrando-os na unidade romanesca. O processo metalinguístico da intertextualidade encontra ancoragem concreta no mundo da prosa e o processo da repetição — que aqui atingiu seu auge — revela, nesse último movimento, seu potencial comunicativo para indicar uma das descobertas do romance. Na insignificância, mais do que na ignorância, está a chance de construir um paraíso na terra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento final de uma jornada científica tem algo de bastante ambíguo: por um lado há uma satisfação em relação ao percurso realizado e uma vontade de celebrar a trajetória; por outro, há uma pontada de agonia em saber que sempre há mais a ser dito. Dessa forma, nestas considerações finais tentaremos organizar os elementos trabalhados para fazermos deles uma fotografia, que, como tal, não se pretende uma marcação definitiva, mas um registro de até que ponto a pesquisa foi capaz de chegar.

O primeiro esforço envolveu encontrar uma chave para abrir os portais do massivo kunderiano, a fim de explorá-lo com um operador de leitura à mão. Lendo seu dicionário pessoal, encontramos na metalinguagem a chave de que precisávamos para começar nosso trabalho. Na sequência, percebeu-se que ela fora pouco notada pela fortuna crítica do autor, haja vista que é apenas *uma* entre tantas possibilidades de entrada na obra de Milan Kundera.

Isso se justificou porque Kundera, em seu primeiro livro de ensaios, deixa registrado para todos lerem: “[...] um romance não é, parece-me, senão uma longa perseguição de algumas definições fugidias” (KUNDERA, 2016b, p. 126). Ora, se o romance é a perseguição de definições fugidias, então o procedimento privilegiado na poética de Milan Kundera deverá ser a metalinguagem. Com essa dedução em mente, fundamos nossa hipótese de trabalho.

A metalinguagem sempre chamou atenção da crítica literária como um comentário da linguagem sobre si mesma. Assim, é muito comum comentarem a metalinguagem em uma obra literária quando, em sua redação, ela comenta ou estabelece analogias com os processos pelos quais foi codificada, bem como com os expedientes pelos quais serão decodificadas no ato de leitura.

Essas concepções pareceram limitadoras, uma vez que a linguagem como fenômeno vivo estabelece uma relação efervescente com mundo da vida, servindo, ao mesmo tempo, para decodificar, codificar e recodificar a realidade. Nesse sentido, o primeiro movimento deste trabalho foi estabelecer uma noção mais abrangente da teoria dos códigos para poder pensar a metalinguagem em termos mais elásticos e aplicá-la como chave de leitura da obra de Kundera.

Passamos, em revisão, pelo pensamento de Roman Jakobson, que estabelece a função metalinguística como sentenças equacionais que focalizam o código; pelos *Elementos de semiologia*, de Roland Barthes, para identificar que toda comunicação que tenha por objeto

comentar um constructo cultural trabalhará, em um nível mais ou menos explícito, com uma metalinguagem descritiva; por fim, marcamos como referencial para pensar o código, foco da construção metalinguística, o *Tratado geral de semiótica*, de Umberto Eco, para quem o código não é uma organização de posições e relações estruturais, mas uma regra que permite associar diferentes sistemas de significação. Dessa obra do italiano, acolhemos outros três fenômenos, a saber: codificação, hipocodificação e hipercodificação.

Munidos desse instrumental teórico, retornamos aos ensaios de Milan Kundera, tendo por objetivo, inicialmente, encontrar um modelo de pensar a arte romanesca que fosse permeado pela reflexão metalinguística, portanto, que fizesse a relação entre dois sistemas significantes, e o encontramos na categoria kunderiana do arquirromance. Nosso primeiro capítulo tratou de rearranjar as reflexões ensaísticas de Kundera para delinear tanto melhor quanto fosse possível as balizas que definem essa categoria criada pelo tcheco.

O arquirromance caracteriza-se, segundo demonstramos, como uma forma de composição romanesca fundada na metalinguagem, a qual permeia tanto o substrato temático quanto o nível figurativo da narrativa. Processos metalinguísticos servem de base para que o autor exerça sua paixão pela forma, selecionando princípios de composição que perfurem a trama ficcional e tangenciem a alma das coisas. Demos destaque, nesse ponto, à adesão de Kundera à composição de seus romances segundo um paradigma mais musical do que épico-narrativo.

Ainda tratando do arquirromance, identificamos que a pátria dessa forma narrativa é o mundo da prosa, o qual não se limita a um tipo de discurso, mas, de acordo com Kundera, a uma feição da existência humana, qualificada pela modéstia e pela beleza oculta nos gestos cotidianos. À luz disso, fixamos os sistemas de significação elegidos para o processo de codificação que alicerça a teoria kunderiana do romance. A obra literária encerra a regra que permite associar as situações concretas vivenciadas pelas personagens às possibilidades existenciais passíveis de serem conhecidas e potencialmente experienciadas pelos enunciatários-leitores da obra.

Ela tem por fulcro, portanto, estabelecer a ponte entre ficção e existência, de modo que a primeira possa enriquecer de sentidos a segunda. Destacamos que, para tanto, o arquirromance não se limita a narrar. Absolutamente não. Ele também é encarregado de pensar a trama que conta, reagindo contra o despotismo da *story* e adensando a vivência das personagens no mundo da prosa, uma vez que, buscando as motivações e os conteúdos

latentes dos egos-experimentais, Kundera focaliza as profundezas do ser, expõe o essencial de uma situação.

O arquirromance persegue definições fugidias com a finalidade de ter uma compreensão mais profunda de fenômenos humanos. Há, pois, um culto a uma forma específica de sabedoria, que é a da incerteza, a inteligência que concilia paradoxos, relativiza verdades e não impõe dogma algum. A sabedoria do romance é resultado de um traço fundamental de sua matriz: o humor, o qual, por sua vez, insurge contra um dos principais defeitos estéticos, que é o *kitsch*, o exagero passional, a pompa retórica sobre coisas banais, o mau gosto estético em si mesmo.

Uma vez construído esse modelo, partimos para um segundo mapeamento nos ensaios de Kundera, dessa vez, em busca de procedimentos metalinguísticos efetivos, ou seja, expedientes possíveis de serem aplicados no curso da criação romanesca. Encontramos sete e os descrevemos tal como aparecem nos textos ensaísticos, justificando-os como metalinguagem à luz da teoria do código de Umberto Eco. Essa foi a missão do nosso segundo capítulo.

Em retrospectiva, sintetizemos aqui cada um dos procedimentos metalinguísticos e os sistemas de significação por eles associados: (1) a digressão é o expediente que permite relacionar o discurso romanesco ao discurso meditativo, o que, por consequência, associa o nível figurativo ao nível temático do romance, adensando e variando a possibilidade de registro do segundo. Em outras palavras, a digressão consegue concretizar uma forma de ensaio especificamente romanesco, uma vez que acolhe um discurso filosófico, onírico, histórico desde que consiga ancorá-lo em algum elemento figurativo do romance.

(2) A descrição fenomenológica trata-se de uma regra que associa a vivência singular de uma situação por uma personagem do romance a um item do código verbal, de sorte que este torne-se semanticamente mais nítido por meio da conotação romanesca. Em última instância, a descrição fenomenológica também traduz o que os formalistas russos chamaram outrora de procedimento de singularização, ou seja, ela dá a ver um fenômeno como se fosse a primeira vez que ele acontecesse, o que que confere uma percepção mais persistente e uma codificação mais densa no código verbal.

(3) A intertextualidade é, por definição, metalinguística, na medida em que traz para o bojo de um texto (hipertexto) um diálogo com outra obra que lhe é anterior (hipotexto).

Neste trabalho foram acolhidos, sob a tarja de intertextualidade, apenas textos estéticos, deixando para outros gêneros textuais o procedimento da digressão.

(4) A metáfora também é, por excelência, um recurso metalinguístico na medida em que se trata de uma figura de natureza associativa. Sob a ótica kunderiana, a metáfora recebe um tratamento privilegiado, visto que, assim como na digressão, ela enlaça uma situação vivenciada por uma personagem, porém, em vez de associá-la a um item do código verbal, ela a sintetiza em uma imagem ou uma frase de definição.

(5) A repetição metalinguística relaciona a reiteração de um mesmo significante linguístico transformando-o em índice vinculado a um traço de relevo do arcabouço temático do romance ou a uma palavra-chave do código existencial de uma personagem. É importante frisar que, a cada repetição, pode-se associar ao item repetido conotações semânticas diferentes, as quais mostram as substâncias variadas que se associam àquela forma.

(6) A distorção é um procedimento que articula o plano da representação romanesca aos traços essenciais da situação representada, pois aquilo que a representação distorcida não consegue modificar é tido como um traço invariante, portanto, essencial, enquanto aquilo que é modificado é considerado traço circunstancial, portanto, desnecessário para configurar aquela situação.

Por fim, (7) a ironia e as correlações irônicas informam o expediente metalinguístico que coloca em contato o enunciado dito e o outro enunciado não dito, porém, evidente na intenção de dizer. As correlações irônicas do romance fundam também a relação entre os arcos narrativos que se relacionam em chave contrapontística uns aos outros, mostrando como a sabedoria do romance é, de fato, permeada pela relatividade e pela incerteza.

O último movimento do presente estudo consistiu em verificar se os apontamentos críticos de Kundera-ensaísta eram convertidos em procedimentos criativos pelo Kundera-romancista. Nessa dança entre posições, tomou-se o romance *A ignorância*, a fim de examinar e de descrever, caso houvesse, a transposição de processos metalinguísticos em procedimentos de criação.

Identificamos, nesse sentido, que o romance como um todo cumpre os predicados qualitativos para configurar-se como arquirromance, ou seja, há um trabalho criativo que persegue algumas definições fugidias, a saber: exílio, nostalgia, memória e identidade. Essas parecem ser as palavras que fundam o arcabouço temático de *A ignorância* e são moduladas pelo tema proposto pelo título.

Além disso, é possível identificar as palavras-chave que informam o código existencial das personagens do romance. Para Irena, as palavras seriam “identidade”, “inferioridade”, “provar-se forte”. Para Josef, “memória masoquista”, “coabitação com a morta”. Para Milada, “beleza”, “sacrifício”, “nostalgia”. Para Gustaf, “bondade”, “descanso”, “leveza”. Para a mãe de Irena, “competição”.

*A ignorância* é entrecortada por meditações digressivas que mostram que o romance não só narra, mas também pensa a matéria narrada, seja por meio de reflexões etimológicas, seja por meio de diálogos intertextuais — sobretudo com a *Odisseia* —, seja por contextualizações históricas. Isso prova que o romance é um romance que pensa, no qual se percebe a presença do humor pela via irônica e pelo arco cômico de algumas personagens. Percebe-se também a presença do *kitsch*, marcado sempre como índice de mau gosto ou de exagero passional, o que não deixa de se configurar como índice de ignorância.

Demonstramos, em nossa análise, como a organização interna de *A ignorância* transpõe para o campo literário o princípio de composição musical da fuga. Nesse sentido, assinalamos como a tarja paratextual do título compõe uma espécie de arquitema da narrativa, cujas variações são feitas a partir das palavras-tema supraelencadas. Isso porque a fuga é uma peça monotemática composta em chave contrapontística de variações e organizada em três partes, que foram as partes que usamos para dividir nossa análise do romance.

A análise literária também confirmou nossa hipótese de que a metalinguagem é mobilizada criativamente por Kundera em sua escrita ficcional, visto que foi possível desfiar o tecido romanesco e identificar, do início ao fim, procedimentos metalinguísticos descritos nos ensaios do autor tcheco. Para uma melhor compreensão do assunto, é possível consultar o quadro abaixo, que associa procedimento metalinguístico, capítulo de ocorrência e sentido na obra:

Procedimento metalinguístico	Capítulo de ocorrência	Efeito de sentido
Digressão linguística	2	Construir a etimologia da palavra “nostalgia”, colocando-a em contato com o tema da ignorância
	6	Estabelecer a oposição semântica entre o exilado (Irena) e o estrangeiro (Gustaf)
	14	Revelar o estado de espírito de Josef por meio da descrição de sua percepção auditiva da língua tcheca quando de seu retorno
	17	Reflexão intersemiótica entre o código da pintura aplicável, extensão, ao código literário



Metáfora que pensa	10	Tematizar a questão identitária de Irena por meio da oposição entre beber vinho e beber cerveja
	11	Tematizar o Grande Retorno de Irena por meio da imagem de um rito sacrificial de amputação
	14	Tematizar a memória falha de Josef por meio da imagem da grande vassoura invisível
	19	Tematizar a relação entre Josef e o retorno à casa de seu irmão por meio da imagem do morto que sai do túmulo
	22	Tematizar a descoberta da nostalgia por meio da imagem de uma casa com as janelas voltadas para dentro
	33	Tematizar as duas fases da vida de Milada por meio da cor dos dois céus que dividiram sua vida: céu azul e céu negro
Descrições fenomenológicas	2	Grande Retorno de Ulisses
	4	Sonho de exílio como possibilidade existencial
	5	Relação materna de Irena
	21	Deformação masoquista da memória
	22	Descoberta da nostalgia
	26	Como o idioma define a dinâmica entre Irena e Gustaf
	29	Juventude, idade lírica e suicídio
	36	Coabitação com a morta
39	Música transformada em ruído	
Intertextualidade	1; 2; 9; 14; 47	<i>Odisseia</i>
	3; 11; 39; 43	Jan Skacel
	2; 39	Arnold Schönberg
Correlações irônicas	4 e 14	Sonho de exílio e realização do sonho no jantar com as amigas
	26	Irena sente-se em casa na rua ao ouvir o idioma tcheco, quando chega em casa, se sente uma estrangeira pois só ouve inglês
	5; 6; 7; 26; 27; 48 e 50	Distribuição de índices que culminam no episódio erótico entre Gustaf e a mãe de Irena
	12; 27; 35	Ignorância de Josef em relação à identidade de Irena e ignorância de Irena quanto à ignorância de Josef
Distorção	8	Variação entre modelos de vestidos distorce a percepção identitária que Irena tem de si
Repetição	1	“retorno”: estabelece o tema do Grande Retorno
	7	“bondade”: palavra-chave para entender Gustaf
	28	“beleza”: palavra-chave para entender Milada
	50	“nenhum”; “não”: chave para entender a ideia do idílio amoroso de Gustaf
	50	“amor”: expressar o idílio amoroso de Gustaf

O fato de o quadro não ser exaustiva torna incontestável o fato de que há um processo metalinguístico percorrendo todo o romance, o que denota a superelevação dos códigos no processo criativo de Kundera, pois a metalinguagem alcança estatuto de força motriz da narrativa em exame, mostrando-se tão importante quanto a própria categoria da ação.

Ademais, a leitura da obra revela uma construção diegética por meio de um discurso intercalado, visto que as três principais linhas narrativas não têm seus episódios concatenados segundo uma lógica de causalidade. Ao contrário, elas são fragmentadas e seus episódios se encontram pulverizados na trama romanesca, de modo que os procedimentos metalinguísticos instauram ligações temáticas através de variações entre os diferentes fios diegéticos — a digressão e o intertexto, nesse sentido, merecem realce —, atuando como procedimento de coesão estrutural do romance.

Feita essa retrospectiva, é imperioso destacar algumas conclusões a que o presente estudo chegou. Em primeira instância, é preciso reconhecer que Kundera dribla a crise que a arte do romance enfrentava no começo do século XX propondo um aprofundamento em suas categorias constitutivas. Ele percebe que não é no narrar, mas no pensar o que narra que o romance poderá descobrir novas possibilidades expressivas.

Isso significa que entre os aspectos figurativos e os temáticos, Kundera aposta no tratamento mais aprofundado do segundo e, por isso, adota procedimentos metalinguísticos como chave criativa, pois são eles que permitem trazer à tona os temas fugidios a fim de que sejam trabalhados incessantemente pela e na parte figurativa do romance. Agindo assim, Kundera consegue adensar sua trama de sorte a mostrar como o alicerce temático — portanto abstrato — reverbera na superfície dos acontecimentos.

A metalinguagem romanesca desenvolvida pelo tcheco é responsável por reconciliar abstrações e suas manifestações concretas, colocando o arquirromance em contato com a existência, sem com isso produzir romances que seriam tachados de existencialistas, visto que ele não está atrelado a uma base filosófica cuja validade pretende demonstrar, mas a uma tentativa de entender o que significa, concretamente, a possibilidade de viver uma palavra.

Em segundo plano, devemos registrar que o presente estudo propôs uma tomada sobre a metalinguagem que a habilita a explicar uma série de fenômenos humanos. Ao escapar do mister de produzir sentenças equacionais, a metalinguagem alcança o estatuto de procedimento criativo, servindo à literatura, às artes e à cultura como um todo. Isso porque a

linguagem não é só um mero instrumento de comunicação, por meio dela constroem-se simulacros, que codificam e determinam a forma como a realidade é percebida.

Kundera mostra-se sensível a essa dimensão codificada da realidade quando afirma que os conceitos estéticos lhe interessam no que têm de existencial, ou quando declara que o tema de um romance é dado pela definição de algumas palavras abstratas. A metalinguagem que está na base de tudo isso é para desafiar a naturalização do modo como alguns fenômenos são percebidos, propondo sempre uma revisão semântica e uma readequação das definições fugidias à realidade. O presente estudo marca que a metalinguagem, portanto, não é um fim, mas um meio, propondo-a como procedimento, defendendo que a codificação se dá por um processo aberto a novas variantes.

Esse redimensionamento da função metalinguística possibilita explicar outros procedimentos específicos à luz da codificação, o que serve de prova para o fato de que a perseguição de definições fugidias pode ocorrer de várias formas diferentes, no entanto, todas elas pressupõem uma relação de adequação entre meios e fins, de sorte a encerrar ao fundo, com mais ou menos consciência, uma regra metalinguística. Com efeito, delinear a poética de um autor será mapear os procedimentos que ele usa em sua construção literária, isso pode ser levado à cabo pela metalinguagem.

Nesse sentido, Milan Kundera, ao definir que o arquirromance busca definições fugidias, está enfatizando a dificuldade em alcançar o significado de algumas palavras-chave, pois o uso corrente da linguagem desgasta o sentido, ou melhor, vicia o olhar, de modo que uma palavra, pode não estar de acordo com aquilo que representa concretamente.

À guisa de exemplo, observamos o olhar de piedade lançado sobre Irena, pelo fato de ela ser uma exilada política. No entanto, ignora-se que o exílio da personagem foi um ato voluntário resultante de uma contingência política, e que em nenhum momento ela foi tolhida da possibilidade de escolher. Há uma dimensão na palavra “exílio” que sempre vem associada a valores disfóricos. O romance que tenta entender, concretamente, esse fenômeno e registra que Irena foi feliz no exílio, mais feliz lá do que em sua pátria.

As definições fugidias perseguidas por Kundera ditam a forma como nos relacionamos com a realidade. Assim, ao colocar determinado termo em foco, o romance mostra como podemos estar tomando uma consciência equivocada ao não refletir sobre o sentido das palavras e apenas aceitá-las como dados naturais. A produção ficcional de

Kundera insurge contra essa postura, visto que seus romances desafiam o véu *kitsch* da pré- interpretação do mundo.

Kundera emprega, portanto, a metalinguagem para depor a existência da tirania do *kitsch*, mostrando um fenômeno humano em sua manifestação concreta, não pela via já codificada e cristalizada da linguagem. O romance kunderiano tem por missão clarear o olhar de seu leitor dando uma percepção mais acurada e despertando uma atitude capaz de identificar os paradoxos terminais da modernidade.

Em síntese, o que a metalinguagem de Milan Kundera faz é ampliar as possibilidades expressivas da reflexão sobre o código. Ao definir e tornar a definir uma palavra em sua produção estética, o autor tcheco traz para o primeiro plano o problema dos intervalos metalinguísticos.

Trabalhar a linguagem literária para investigar alguns termos da linguagem cotidiana exige uma metalinguagem que extrapole a sua base exclusivamente linguística, pois rompe os limiares puramente formais e estruturais da língua e se ampara em uma noção mais abrangente de literariedade. Kundera concebe sua teoria narrativa a partir desse processo metalinguístico que abrange o dado linguístico, porém o conduz a um estágio além das descrições puramente lexicais. Sua metalinguagem atua diretamente sobre o mundo da vida, devendo ser desenvolvida à luz da existência concreta, acolhendo ensinamentos de base fenomenológica.

Como encerramento, é preciso frisar que a metalinguagem não é o procedimento que funda a poética romanesca de Milan Kundera. Há outros alicerces e outras preocupações que também estão na base de seu edifício ficcional. A importância de se considerar a metalinguagem justifica-se na medida em que sua abstração permite descrever, inclusive, os demais pilares da obra kunderiana, de modo que, definindo rigorosamente os parâmetros de codificação empregado, consiga se entender de maneira mais completa seu grande projeto estético.

A última lição que o presente estudo extrai depois de investigar as implicações de se perseguir definições fugidias é que, no fundo, essa perseguição nos leva a nós mesmos. Kundera nos convida a encarar o romance como uma regra de associação entre dois sistemas, ficção e existência. Nessa troca associativa, percebe-se que toda existência só é possível devido a uma metalinguagem, haja vista que, no nível microscópico, também há um processo de codificação que relaciona o material genético de uma célula à resposta que suas organelas

devem dar ao comando nuclear. Segundo essa lógica, não somos outra coisa senão metalinguagem encarnada. Kundera está certo: as fronteiras do verossímil não estão mais vigiadas.

## BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BARROSO, Maria Veralice. **A obra romanesca da Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan**. 2013. 296 f. Tese de Doutorado – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15354/1/2013\\_MariaVeraliceBarroso.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15354/1/2013_MariaVeraliceBarroso.pdf). Acesso em 29.05.2017

BENERJEE, Maria Nemcova. **Terminal Paradox: The Novels of Milan Kundera**. New York: Grove Pr, 1992.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **Elementos de semiologia**. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

BARTHES, Roland (et al.). **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa. 7ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BLOOM, Harold (org.). **Milan Kundera**. Introduction by Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publications, 2003. (Bloom's Modern Critical Views).

BOISEN, Jørn. Polyphonie et univocité dans « La lenteur ». **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**. Paris, n. 55, pp.545-564, 2003.

BOYER-WEINMANN, Martine. **Lire Milan Kundera**. Paris: Armand Colin, 2006.

BORDINI, Maria da Gloria. **Fenomenologia e teoria literária**. São Paulo: EDUSP, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagens e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico dos gregos à atualidade**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997

ČESKA, Jakub. Le roman comme déploiement symbolique du rêve : la thématique du rêve dans l'oeuvre de Milan Kundera [The Novel as an Emblematic Developing of a Dream : On the Topic of Dream in Milan Kundera's Work]. **Revue des études slaves**, tome 82, fascicule 3, p.457-478. 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CURY, Maria Zilda; WALY, Ivete. **Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem**. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução Mariarosaria Fabris e José Luíz Fiorim. São Paulo: Editora Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **Tratado geral de semiótica**. Tradução Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução MF. Revisão da tradução e texto final Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art editora, 1989.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Obras completas volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Tradução Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FUENTES, Carlos. **Geografia do romance**. Tradução Carlos Nogue. São Paulo: Rocco, 2007.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, et al. **La situation “existentielle” de Kundera**. France Culture/La compagnie des auteurs, 3 de dezembro de 2018a. Podcast. 59 min. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/milankundera-14-la-situation-existentielle-de-kundera>. Acesso em 25.02.2019.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, et al. **Une théorie du roman**. France Culture/La compagnie des auteurs, 4 de dezembro de 2018b. Podcast. 59 min. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/milan-kundera-24-lecontemporain-kundera>. Acesso em 25.02.2019.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, et al. **Eros et Agapê**. France Culture/La compagnie des auteurs, 5 de dezembro de 2018c. Podcast. 58 min. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/milan-kundera-34-eros-et-agape>. Acesso em 25.02.2019.

GENETE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros et al.. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas: uma introdução à fenomenologia**. Tradução Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

KUNDERA, Milan. **A cortina**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KUNDERA, Milan. **Livro do riso e do esquecimento**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KUNDERA, Milan. **A identidade**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

KUNDERA, Milan. **A valsa dos adeuses**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

KUNDERA, Milan. **A lentidão**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luíza Newlands. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KUNDERA, Milan. **A brincadeira**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Anna Moojen de Andrada. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

KUNDERA, Milan. **A vida está em outro lugar**. Tradução Denise Rangé Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KUNDERA, Milan. **Risíveis amores**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

KUNDERA, Milan. **Um encontro**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KUNDERA, Milan. **A festa da insignificância**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KUNDERA, Milan. **A ignorância**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUNDERA, Milan. **A imortalidade**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Anna Lucia Moojen de Andrada. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KUNDERA, Milan. **Os testamentos traídos**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luíza Newlands. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



KUNDERA, Milan. *Œuvre: tome II*. Paris. Gallimard, 2016.

LE GRAND, Eva. *Kundera ou la memoire du désir*. Paris : L'Harmattan, 1995.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora. São Paulo: Educ, 2002.

LE GRAND, Eva. Roman de l'existence ou L'imaginaire de l'exil.../ L'ignorance, de Milan Kundera, Gallimard. **Spirale**. Montréal. n.190, 2003, p.55-56.

LYOTARD, Jean-François. **A Fenomenologia**. Tradução Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 2017.

RICARD, François. *Le Dernier après-midi d'Agnés*. Paris: Gallimard, 2003.

RIZZANTE, Massimo. *L'art de la fugue romanesque : sur « L'ignorance » de Milan Kundera*. **L'atelier du roman**. no.33, mars, p. 107-120. 2003.

RIZEK, Martin. *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*. França, Paris : Ed. L'Harmattan, 2001.

ROTH, Philip. **Entre nós: Um escritor e seus colegas falam de trabalho**. Tradução Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das letras, versão ebook kindle, s/d.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

WEINMANN, Martine Boyer e THIROUIN, Marie-Oldiles (org.). *Désaccord Parfaits: La réception paradoxale de l'oeuvre de Milan Kundera*. França: ELLUG, 2009.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.