

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO**

André Bozzetto Junior

**HISTORICIDADE E IRONIA NO ROMANCE *O LIVRO DO RISO E DO
ESQUECIMENTO*, DE MILAN KUNDERA**

Santa Cruz do Sul, janeiro de 2010

André Bozzetto Junior

**HISTORICIDADE E IRONIA NO ROMANCE *O LIVRO DO RISO E DO
ESQUECIMENTO*, DE MILAN KUNDERA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eunice Terezinha Piazza Gai.

Santa Cruz do Sul, janeiro de 2010

COMISSÃO EXAMINADORA

Titulares

Prof^ª. Dr^ª. Eunice Terezinha Piazza Gai – Orientadora

Prof. Dr. Jorge Alberto Molina

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de interpretar o romance *O livro do riso e do esquecimento* de Milan Kundera enfocando a relação desenvolvida pelo autor entre historicidade e ironia no decorrer de sua obra. De forma mais específica, analisamos a abordagem da ironia em meio a narrativas cujos enredos giram, de forma mais ou menos direta, em torno de eventos históricos como a Primavera de Praga, a invasão russa na Tchecoslováquia em 1968 e, em última instância, do comunismo. Também nos debruçamos sobre as passagens ensaísticas e autobiográficas que entrecortam a narrativa romanesca, procurando evidenciar a maneira com que elas se relacionam com a totalidade da obra sob a perspectiva da ironia e o foco nos elementos de teor histórico. Para embasar de forma apropriada o nosso estudo, recorreremos à elaboração de um cabedal teórico constituído pelos preceitos de diversos estudiosos da ironia, como Kierkegaard, Muecke e Duarte, entre outros, além de realizarmos também uma contextualização do panorama político-social do período e dos fatos históricos referidos no romance, através do estudo das obras de historiadores e sociólogos como Eley, Broué, Goldfeder e Fernandes.

Palavras-chave: interpretação, ironia, historicidade, comunismo.

ABSTRACT

This work aims to interpret the novel *The Book of Laughter and Forgetting* Milan Kundera focusing on the relationship developed by the author between historicity and irony throughout his work. More specifically, we analyze the approach of irony in the midst of narratives whose plots revolve, more or less directly, about historical events such as the Prague Spring, the Russian invasion of Czechoslovakia in 1968 and, ultimately, the communism. Also, we studied the essayistic and autobiographical passages that intersect the novelistic narrative, trying to show the way they relate to the entire work from the perspective of irony and focus on elements of historical. To accredit appropriately our study, we used a preparation consisting of the theoretical precepts of various scholars of irony as Kierkegaard, Muecke and Duarte, among others, and also accomplish a background of political and social landscape of the period and historical facts mentioned in the novel, by studying the works of historians and sociologists as Eley, Broué, Goldfeder and Fernandes.

Keywords: interpretation, irony, historicity, communism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 O AUTOR E O CONTEXTO	9
1.1 Milan Kundera	10
1.2 A Esquerda, o Comunismo e a Tchecoslováquia de 1968	18
1.2.1 A Esquerda.....	18
1.2.2 O Comunismo.....	21
1.2.2.1 O Stalinismo.....	25
1.2.3 A Tchecoslováquia de 1968.....	28
1.2.3.1 A Primavera de Praga.....	28
1.2.3.2 A invasão russa na Tchecoslováquia.....	33
2 O LIVRO DO RISO E DO ESQUECIMENTO.....	39
2.1 Seria um romance?.....	39
2.2 Temas e enredos.....	41
2.3 Milan Kundera e a ironia.....	45
2.4 Analisando a obra pelo prisma da ironia e da historicidade.....	48
2.4.1 Mirek, o idílio e aqueles que perseguem sua própria ação.....	48
2.4.2 O riso dos anjos.....	58
2.4.3 Tamina.....	70
2.4.4 Uma narrativa onírica sobre a morte.....	78
2.4.5 O riso do sexo, a <i>litost</i> e a fronteira.....	86
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR-AUTOR.....	96
3.1 O autor intrometido.....	96
3.2 Autobiografia e visão de mundo.....	101
3.3 Fechando o ciclo.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	115

INTRODUÇÃO

No presente estudo abordamos aspectos pertencentes às áreas da Literatura e da História. Mais especificamente, nossa pesquisa se debruça sobre a análise da relação existente entre historicidade e ironia em *O livro do riso e do esquecimento*, romance publicado originalmente por Milan Kundera em 1978. A opção pela abordagem dessa obra em especial se deve ao fato de que ela trata, de forma mais ou menos direta, de eventos e situações relacionadas com os episódios históricos correspondente à Primavera de Praga e à invasão russa na Tchecoslováquia, no ano de 1968, durante o período da Guerra Fria. Tal horizonte de pesquisa nos pareceu apropriado em virtude de reunir, em um mesmo estudo, a ironia, abordada de forma bastante significativa em algumas disciplinas do nosso Mestrado, e manter um diálogo com a História, nossa área de origem.

Outra razão que nos motivou a desenvolver essa pesquisa foi a crença de que o trabalho possa ser encarado como relevante em função de que são muito raros os estudos realizados no Brasil – ou mesmo traduções de publicações estrangeiras – abordando os livros de Milan Kundera, e quando esses ocorrem, se debruçam sobre outros aspectos distintos daqueles que nos propomos a analisar. Silva (2008, p.12-13) chega a classificar como “enigmático” o fato de o romance *A insustentável leveza do ser* – livro do escritor tcheco que obteve maior repercussão mundial - “ter passado despercebido à crítica universitária”, mesmo com a obra tendo rendido ao autor uma indicação ao Nobel de literatura. Nossa pesquisa aponta para o fato de que tal desinteresse acadêmico se estende também aos demais trabalhos do escritor.

Uma vez estabelecida a delimitação de nosso tema de acordo com as motivações acima expostas, o que nos propomos realizar em nosso trabalho é uma interpretação de *O livro do riso e do esquecimento*, fazendo uso de um cabedal teórico para embasar as análises referentes à ironia, examinado simultaneamente a forma com que Milan

Kundera a relaciona com a historicidade através de um olhar sobre o comunismo e da abordagem de eventos históricos, mais especificamente, da Primavera de Praga e da invasão russa na Tchecoslováquia em 1968.

Embora o próprio Milan Kundera afirme em *A arte do romance* que o conhecimento histórico não é imprescindível para a compreensão de seus romances, acreditamos que, para identificar de forma mais eficaz as ironias que permeiam a obra que se constitui em nosso foco de estudo - e mesmo para facilitar o entendimento de alguns conceitos abordados pelo autor ao longo de sua narrativa – é pertinente a abordagem de alguns aspectos biográficos marcantes da trajetória do escritor tcheco, bem como a contextualização do panorama político-social do período abordado em *O livro do riso e do esquecimento* e os fatos históricos nele mencionados. Isso é o que apresentamos no primeiro capítulo de nosso trabalho.

Ainda neste capítulo inicial, discutimos alguns conceitos-chave que julgamos significativos para uma compreensão mais rica da obra, tais como “esquerda” e “comunismo”, apresentando a forma como evoluíram ao longo do tempo e as derivações que deles decorreram, como por exemplo, o “stalinismo”, muito importante no panorama político-social em questão. Também consideramos as principais características da Tchecoslováquia de 1968 e a forma com que elas contribuíram para a consumação da Primavera de Praga e da invasão russa, acontecimentos históricos em torno dos quais gira a maior parte das situações desenvolvidas no romance.

No segundo e mais extenso capítulo de nossa dissertação desenvolvemos a análise propriamente dita de *O livro do riso e do esquecimento*. Propomos-nos a abordar, em um primeiro momento, a complexa estrutura da obra - que mescla narrativa romanesca, ensaios de cunho filosóficos e históricos e passagens autobiográficas – e analisar a pertinência de aceitarmos sua classificação como sendo, de fato, um romance. Em seguida, apresentamos os temas e enredos que constituem cada uma das sete partes do livro e, na seqüência, nos debruçamos sobre o estudo da ironia que perpassa a obra, identificando passagens e aspectos que atestam sua presença em meio à narrativa e às formas com que Milan Kundera a aborda, sempre buscando embasar teoricamente nossas análises nos preceitos de estudiosos da ironia, como Kierkegaard, Muecke e Duarte, entre outros.

No terceiro e último capítulo, nosso foco é a abordagem de alguns aspectos voltados exclusivamente à teoria literária, mais especificamente, à análise do narrador-autor que se faz presente em *O livro do riso e do esquecimento*, usando como referencial teórico principal as idéias propostas por Oscar Tacca e Wayne Booth.

A próxima análise a que voltamos nossas atenções diz respeito aos aspectos autobiográficos existentes na obra. Utilizamos para tal os preceitos teóricos de Philippe Lejeune e procuramos apontar indícios significativos que contribuam para sustentar o ponto vista que julgamos apropriado para a compreensão da forma com que Milan Kundera aborda a ironia em seu romance.

Para complementar a análise, desenvolvemos na parte final do capítulo uma abordagem acurada de determinadas passagens de *O livro do riso e do esquecimento* e a consorciamos com explanações feitas pelo autor tcheco em seus livros de ensaios literários - como *A arte do romance* e *A cortina* – onde ele cita suas próprias obras como exemplos para embasar seus pontos de vista, onde se sobressai a ironia.

Nas considerações finais, retomaremos de forma sintetizada os principais elementos abordados ao longo do trabalho, lembrando os caminhos e as bases teóricas que nortearam nossas análises e apresentando nossas conclusões acerca do entendimento da complexa maneira com que Milan Kundera relaciona historicidade e ironia ao longo de *O livro do riso e do esquecimento*.

1 O AUTOR E O CONTEXTO

Conforme já mencionamos anteriormente, nosso tema de estudo se refere a relação existente entre historicidade e ironia na obra de autoria do escritor tcheco Milan Kundera, intitulada *O livro do riso e do esquecimento* e publicada originalmente em 1978. A opção pelo estudo dessa obra em especial se deve ao fato de que ela aborda, de forma mais ou menos direta, eventos e situações relacionadas com o episódio histórico correspondente à invasão russa na extinta Tchecoslováquia, em agosto de 1968, durante o período da Guerra Fria. Cabe ressaltar que tal episódio é mencionado também em outras obras do autor, mas não com a mesma ênfase e a profundidade do romance pelo qual optamos em trabalhar.

Na introdução de nosso trabalho, também relatamos a constatação de que são muito raros os estudos realizados no Brasil – ou mesmo traduções de publicações estrangeiras – abordando os livros de Milan Kundera, o que acabou se constituindo em uma motivação a mais para a realização de nossa pesquisa.

Contudo, quando nos questionamos sobre os motivos que fizeram com que Kundera fosse um autor preterido em estudos acadêmicos brasileiros, nos vemos tentados a acreditar que o viés político presente em suas obras aliado à sua própria trajetória de vida e ao momento histórico da publicação de seus principais romances contribuíram para que se tornasse duplamente estigmatizado. Em virtude do embate ideológico mundial existente entre capitalismo e comunismo, próprio do período da Guerra Fria, e também em razão de o Brasil estar sob o domínio de uma ditadura militar, parece-nos plausível a crença de que, por um lado, Kundera era visto com desconfiança pelos adeptos da orientação “de direita” em consequência dos longos anos em que esteve envolvido com o partido comunista tcheco. Por outro lado, era igualmente mal visto pelos “esquerdistas” em função do seu posterior rompimento com o comunismo e conseqüente migração para a França capitalista.

Tendo isso em vista, acreditamos que, para que o trabalho se desenvolva de forma mais coerente e compreensível, seja pertinente realizarmos uma breve abordagem de alguns aspectos da trajetória pessoal e profissional do autor, bem como dedicar uma seção à contextualização do panorama político-social e dos fatos históricos mencionados nos enredos de ambos os romances estudados.

1.1 MILAN KUNDERA

Obter informações sobre a vida pessoal de Milan Kundera não é uma tarefa fácil. Na antiga Tchecoslováquia seu nome se tornou tabu a partir do final da década de 1970, ocasião em que teve sua cidadania revogada pelo governo comunista e suas obras foram proibidas e recolhidas, em um significativo esforço para eliminar qualquer vestígio de sua influência indesejável. Até mesmo para o Ocidente - que conta com a presença de Kundera desde 1975, quando este exilou-se na França - o acesso a dados de sua trajetória particular é muito restrito. Salmon (1988, p. 315), um dos poucos jornalistas que conseguiu entrevistar Kundera no período posterior a sua fuga da Tchecoslováquia, argumenta que o autor evita falar sobre si mesmo “a tal ponto que os jornalistas inevitavelmente se ajudam uns aos outros, em vez de se dirigirem a ele, quando se trata dos acontecimentos de sua vida”. Procurando encontrar uma justificativa para a postura arredia de Kundera, Salmon especula que tal comportamento “parece ser uma reação instintiva contra a tendência de muitos críticos em estudar o escritor, sua personalidade, sua política, sua vida privada, em vez de sua obra” (1988, p. 317). Ainda na visão do jornalista, essa foi a forma encontrada por Kundera para fazer com que suas obras se mantivessem no centro das atenções, a despeito de quaisquer curiosidades sobre sua vida pessoal.

Tendo isso em vista, se na Europa já é considerada uma tarefa difícil revisar a trajetória de Kundera com base nas escassas informações disponíveis sobre sua vida particular, não é preciso muita pesquisa para constatar que no Brasil as dificuldades são ainda maiores. Para o nosso estudo, a fonte mais completa e confiável obtida foi um artigo intitulado simplesmente como “Milan Kundera”, de autoria de Jan Culík, jornalista e escritor tcheco radicado na Escócia desde a década de 1980 e que atualmente integra o quadro de docentes da *Glasgow University*. Seu texto é parte do

livro *Twentieth-Century Eastern European Writers*, publicado originalmente em Londres, no ano de 2001. É deste artigo que se origina a grande maioria das informações que elencaremos ao longo do desenvolvimento subsequente desta seção.

Nascido em 1929 na cidade de Brno, na Tchecoslováquia, Milan Kundera é filho de Ludvik Kundera, um pianista e musicólogo que foi muito conceituado no leste europeu e ainda hoje é lembrado respeitosamente por ter estado durante treze anos a frente da Academia Musical de Brno. Oriundo de uma família de classe média alta, Milan Kundera sempre frequentou instituições de ensino consideradas de alto nível. Estudou Literatura e Estética na Faculdade de Artes da *Charles University*, mas antes de concluir a graduação transferiu-se para o curso de Cinema da Academia de Artes Performáticas de Praga. Formou-se em 1952 e a partir de então foi integrado ao quadro docente da instituição, passando a ministrar a disciplina de Literatura Mundial. Porém, essa transição de aluno para professor ocorreu em meio a um período conturbado da vida de Kundera, principalmente no que diz respeito ao seu envolvimento com questões políticas.

De acordo com Culík (2001), assim como muitos outros jovens de sua geração, Kundera foi fortemente influenciado pelos ideais marxistas, amplamente difundidos no período em todo o leste europeu, e dessa forma, sentiu-se atraído pela idéia de aderir ao Partido Comunista, o que de fato ocorreu em 1948. Porém, ainda com base nas informações do mesmo autor, Kundera sempre foi visto com desconfiança por grande parte de seus colegas partidários, pois demonstrava possuir idéias mais heterodoxas, que muitas vezes colidiam com a postura rígida e autoritária do partido. Em virtude disso, Kundera estava frequentemente envolvido em desavenças, de tal forma que acabou sendo expulso do partido em 1950. Como a influência dos comunistas já era muito forte naquele momento, o futuro escritor foi impedido de continuar frequentando as aulas do curso de Cinema. Apenas dois anos depois foi que, através de uma sutil reaproximação com os comunistas, Kundera conseguiu concluir sua graduação e ingressar nas atividades de docência. Em 1956, o Partido Comunista readmitiu Kundera em seu quadro de partidários, e a partir de então o professor universitário tornou-se progressivamente um escritor de prestígio e sucesso, redigindo principalmente obras de teoria literária, poemas e peças teatrais, sendo que essas duas últimas categorias eram

impregnadas de forte teor marxista, o que agradava aos altos escalões da sociedade e da política da Tchecoslováquia da época.

Segundo Culík (2001), ao longo das décadas de 1950 e 1960, Kundera produziu uma vastidão de obras que, de maneira inicialmente sutil, mas posteriormente mais explícita, questionavam muitos dos dogmas do comunismo e apontavam para um direcionamento literário menos apegado as questões ideológicas e mais voltado para temáticas existencialistas, que posteriormente iriam se configurar no grande mote da fase madura de sua carreira. Embora desagradasse a ala mais ortodoxa da sociedade comunista, estas obras de Kundera acabaram por torná-lo uma verdadeira celebridade na Tchecoslováquia, fazendo com que ele tivesse espaço garantido para a publicação de seus textos nas principais revistas tchecas do período. A partir da segunda metade dos anos 1960, Kundera passou a defender mais abertamente a idéia de uma maior liberdade para a criação literária e também para as demais manifestações artísticas. O seu livro intitulado *A Brincadeira*, publicado em 1967, foi visto por muitos como uma sátira ao radicalismo da ala conservadora do Partido Comunista, bem como uma obra de implícito teor anti-totalitarista, o que fez com que ele novamente se tornasse alvo da ira de alguns colegas de partido que passaram a exigir uma nova expulsão.

Ainda em 1967, Kundera proferiu um discurso no Congresso de Escritores da Tchecoslováquia onde criticou abertamente o autoritarismo e o dogmatismo do governo comunista, defendendo a idéia de que as manifestações artísticas e culturais deveriam desenvolver-se em total liberdade, sem qualquer tipo de bloqueios ou sanções. Mencionou ainda uma série de intelectuais tchecos que haviam sido proibidos de dar prosseguimento ao seu trabalho por terem sido considerados detratores da ideologia vigente e afirmou que a imposição do pensamento comunista estava destruindo a cultura e tradição da Tchecoslováquia, assim como de vários outros países do leste europeu.

Para Culík (2001), a enorme repercussão desse discurso de Kundera foi um dos fatores que contribuiu para a estruturação do contexto que culminaria na chamada “Primavera de Praga”, evento ocorrido em abril de 1968, onde o líder do Partido Comunista tcheco, Alexander Dubcek, influenciado por um grupo de intelectuais reformistas – entre os quais se incluía Kundera – anunciou uma série de medidas que modificavam a estrutura política, social e econômica do país. Estas medidas tinham por

principal objetivo amenizar a forte influência do autoritarismo stalinista que vigorava na Tchecoslováquia, permitindo assim a criação de novos partidos, a liberdade de imprensa, a autonomia do poder judiciário e a tolerância para com as instituições religiosas, entre outras medidas que visavam a democratização do sistema e que foram amplamente aceitas pela população, acarretando um estado de euforia coletiva que ficou marcado por passeatas e celebrações.

Porém, a euforia durou poucos meses. Em agosto de 1968, o exército russo invadiu Praga, prendeu o governante Alexander Dubcek e o levou a Moscou, onde foi obrigado a renunciar suas idéias, ainda que extra-oficialmente. A invasão originou uma onda de protestos pacíficos por parte da população, que foi para as ruas portando faixas e cartazes exigindo a saída dos russos de seu país. Reprimidos com violência, os protestos não obtiveram efeito e, sob a tutela da União Soviética, foi instaurado na Tchecoslováquia um regime político extremamente radical e opressor que perseguiu de forma lenta, dissimulada e determinada todos os reformistas ou dissidentes do Partido Comunista, entre os quais estava o próprio Milan Kundera.

Além de seu reconhecido envolvimento na “Primavera de Praga”, também pesou contra Kundera a publicação de *Risíveis Amores*, em 1969, pois embora se tratasse de uma obra apontada por Culík (2001) como um drama sobre relacionamentos humanos calcado na sexualidade e no humor sutil, ainda assim o texto trazia em suas entrelinhas as já marcantes críticas ao autoritarismo e à hipocrisia do hortodoxismo comunista. Isso foi determinante para que Kundera fosse expulso novamente – e desta vez de forma definitiva – do Partido Comunista em 1970, mesmo ano em que foi demitido da Academia de Artes Performáticas de Praga e teve seus livros recolhidos e proibidos em toda a Tchecoslováquia, em uma represália do governo comunista que se estendeu a centenas de outros artistas tchecos considerados dissidentes.

Em virtude disso, Kundera passou cinco anos trabalhando na informalidade, como operário e músico, ao mesmo tempo em que tentava organizar junto com um grupo de estudantes, artistas e intelectuais uma força de resistência ao governo ditatorial comunista, idéia que não veio a ser bem sucedida. Paralelamente, o escritor redigiu *A vida está em outro lugar*, que foi publicado primeiramente no Canadá (1973) e na França (1975) e, segundo Culík (2001) é um marco na trajetória de Kundera por

representar seu rompimento definitivo com o comunismo e também por iniciar uma nova fase estética de suas obras, que, embora continuassem complexas em termos de idéias e estruturas narrativas, agora eram escritas com linguagem bem mais simples, uma vez que deveriam se destinar à tradução em outras línguas.

No ano de 1975, sofrendo toda sorte de perseguições e desanimado pela impossibilidade de fazer frente ou ditatorial regime comunista tcheco, Milan Kundera e sua esposa fogem para a França. Essa mudança, como não poderia deixar de ser, se constituiu em um divisor de águas na vida do escritor. Pouco tempo depois de se estabelecer no novo país – onde permanece vivendo até os dias atuais – Kundera foi convidado a lecionar na Universidade de Rennes e passou a despertar grande interesse da mídia ocidental. Culík (2001) relata que no seu primeiro ano no exílio, o escritor tcheco sustentava a afirmação de que já tinha dito tudo que tinha para dizer e em virtude disso não iria mais escrever obras de ficção. Também gerou grande polêmica - sobretudo entre os seus compatriotas tchecos – ao refutar toda sua obra anterior ao livro *A vida está em outro lugar*, tentando até mesmo fazer crer que seu envolvimento com o comunismo havia sido apenas ocasional. Para Kundera, seus trabalhos publicados nas décadas de 1950 e 1960 pertenciam a sua fase “imatura”, de tal forma que não deveriam ser perpetuadas.

Porém, ainda de acordo com Culík (2001), a vivência na Europa oriental durante a maior parte de sua vida, e a posterior migração para o ocidente, proporcionou a Kundera uma oportunidade de contrastar o modelo comunista e capitalista através de uma análise crítica contundente, que o estimulou a escrever uma nova obra literária. O trabalho em questão, *O livro do riso e do esquecimento*, levou seis anos para ser concluído e foi publicado originalmente na França, em 1978. Apesar de dividir opiniões, este livro consolidou o nome de Milan Kundera como um escritor de reconhecido sucesso também na parte ocidental da Europa. Trabalhando com uma série de conceitos-chave, perpassados pela temática do riso e principalmente do esquecimento, conforme o próprio título sugere, o livro é constituído por sete histórias cujas personagens não estão diretamente relacionadas, a não ser pela unidade temática e pelo fato de terem, em sua maioria, vivenciado situações ligadas de forma mais ou menos direta com a “Primavera de Praga” e a invasão russa na Tchecoslováquia em 1968. Culík (2001) destaca que esteticamente a obra é escrita com linguagem precisa,

mas com declarações de caráter ambíguo, marcadas por um distanciamento irônico. O autor também destaca que “o romance não impõe qualquer verdade sobre o leitor, mas analisa os fatos e propõe questionamentos”¹ (2001, p. 220).

John Updike destaca que, como forma de reação à repercussão de *O livro do riso e do esquecimento*, o governo comunista da Tchecoslováquia revogou a cidadania tcheca de Milan Kundera. Em seu ensaio dedicado ao autor e publicado no livro *Bem perto da costa*, Updike compara a trajetória de Kundera com a de Adão, onde através da alegoria do banimento do personagem bíblico do Éden, ele faz referência ao escritor tcheco e suas sucessivas expulsões: “primeiro do idílio socialista de sua imaginação juvenil; depois, do esforço nacional para recuperar este idílio na breve Primavera de Praga de 1968; em seguida, do próprio país dominado pelos russos; e, por fim, até do próprio rol da cidadania” (1991, p. 142). Para o autor norte-americano, esse processo deixou marcas profundas em Kundera e contribuiu para que ele passasse a desenvolver em suas obras conteúdos que mesclam significados políticos e pessoais com grande destreza.

Em 1978, Kundera e sua esposa transferem-se para Paris, onde o escritor passa a lecionar na *Ecole des Hautes Etudes*. Poucos anos após essa última mudança, mais especificamente em 1982, Kundera completou o romance *A insustentável leveza do ser*, seu trabalho mais conhecido mundialmente, que lhe rendeu uma indicação ao prêmio Nobel de literatura e colocou seu nome no topo das listas de livros mais vendidos em diversos países. A grande repercussão culminou com a produção de um filme baseado no enredo do romance em 1988, com direção do renomado diretor Philip Kaufman.

Culík (2001) chama a atenção para o fato de que *A insustentável leveza do ser* conta com uma forma de narrativa mais tradicional do que o livro anterior de Kundera, mas que a postura intromissiva do narrador - que interrompe a história para trazer explicações complementares e propor reflexões ao leitor - continua tão ou mais presente do que antes. Neste livro, o incidente histórico da invasão da Tchecoslováquia pelo exército russo é abordado com profundidade e amplitude ainda maior do que em *O livro do riso e do esquecimento*.

¹ Livre tradução para: “The novel is not supposed to impose any particular truth on the reader, it examines things and asks questions”.

Após obter reconhecimento mundial, Kundera atravessou a década de 1980 realizando a publicação de apenas mais um livro, no ano de 1986, e intitulado *A arte do romance*, uma obra composta por ensaios e entrevistas onde o autor expressa suas idéias acerca de diversos tópicos relacionados a teoria literária, utilizando muitas vezes seus próprios romances como exemplos para sustentar seu ponto de vista.

O romance *A imortalidade*, publicado em 1990, iniciou uma nova fase na trajetória literária de Kundera. A partir deste livro, o foco de suas atenções volta-se com mais ênfase para o mundo ocidental e em especial para a França, uma vez que a grande maioria de suas personagens passam a ser franceses e a quase totalidade de suas histórias têm seu enredo desenvolvido neste país. Exceção feita apenas para *A ignorância* (2000), cujos protagonistas são exilados tchecos que voltam para seu país de origem após anos no exílio, e para *Os testamentos traídos* (1993) e *A cortina* (2005) que, assim como *A arte do romance*, são livros direcionados para o estudo da teoria literária.

Tendo uma visão mais ampla da totalidade de sua obra, não nos parece exagerada a proposta de olhar para os romances de Kundera e encará-los como verdadeiros estudos sobre a natureza humana. O que aparenta ter mudado ao longo do tempo foi apenas o enfoque pelo qual tal estudo vem sendo realizado. Culík (2001) destaca que uma das características mais marcantes da atual fase literária de Kundera é o fato de que as tramas de seus romances estão mais centradas no olhar sobre o ser humano enfocando em primeiro plano suas relações pessoais e os significados subjacentes a vida amorosa e sexual de suas personagens, deixando a abordagem de aspectos relacionados a questões políticas e ideológicas – tão presentes em seus trabalhos anteriores - em um nível secundário. Contudo, as intromissões do narrador e a inserção de passagens autobiográficas e ensaísticas, que se configuraram em características marcantes de seus livros mais famosos, continuam presentes em suas obras mais recentes.

Para Culík (2001), apesar de todas as dificuldades e provações, a vivência sob um regime comunista e a posterior migração para um país capitalista proporcionou a Kundera a possibilidade de contrastar duas possibilidades distintas de vida que se

antagonizaram durante décadas, e tal experiência o levou a vislumbrar aspectos muito significativos da existência do homem contemporâneo:

O trauma profundo lhe ensinou a assumir uma atitude crítica e cética perante a realidade. Ensinou-lhe o quão importante é o pluralismo. Ele o fez perceber que o homem é infinitamente falível e que ele/ela não entende o seu ambiente. (2001, p. 225)²

Ainda na tentativa de conhecer um pouco mais sobre esse instigante escritor, tendo por base os pontos de vista de outros estudiosos que se debruçaram sobre sua obra, trazemos à baila as palavras de John Updike (1991), que ao se referir a Kundera em um dos artigos do livro *Bem perto da costa*, define-o como sendo um autor que tem em seus romances “uma propensão a saltar súbita, ainda que graciosamente, para a autobiografia, a ruminação abstrata e a história recente da Tchecoslováquia” (p. 141).

Tendo em vista todas as colocações elencadas até aqui, acreditamos ter realizado uma revisão sobre os aspectos da trajetória de Milan Kundera que julgamos serem mais relevantes para o desenvolvimento de nossa pesquisa, e que, apesar de breve e focada em um número reduzido de fontes, elucidará e facilitará a compreensão de muitas passagens que abordaremos ao longo da análise do romance que se constitui no foco principal de nosso trabalho.

Contudo, entendemos que, tão relevante quanto a revisão da trajetória do escritor, é a realização de uma contextualização do período e dos fatos históricos que se configuram em elementos de grande importância nos romances que estudaremos. Na próxima seção deste capítulo, procuraremos realizar tal intento através de um olhar sobre alguns pontos-chave da trajetória comunista no leste europeu, sobre a “Primavera de Praga” e a invasão russa na Tchecoslováquia em 1968, tendo por base as idéias e apontamentos de diversos historiadores e sociólogos.

1.2 A ESQUERDA, O COMUNISMO E A TCHECOSLOVÁQUIA DE 1968

² Tradução livre para: “The deep trauma taught him to assume a sceptically critical attitude towards reality. It taught him how important pluralism is. It made him realise that man is infinitely fallible and that he/she does not understand his environment”.

1.2.1 A ESQUERDA

De acordo com Eley (2005), a conotação política dos vocábulos “esquerda” e “direita” se origina do ambiente parlamentar da Revolução Francesa. Sua aplicação tornou-se usual entre os anos de 1789 e 1791, período em que a Assembléia Constituinte da França se dividiu entre dois grupos distintos: os membros que apoiavam a soberania das decisões do rei, inclusive a possibilidade deste vetar as decisões tomadas na própria Assembléia, e aqueles que mantinham um ponto de vista contrário a tal postura. Durante as sessões, os “radicais”, como eram denominados os opositores do rei, passaram a posicionar-se à esquerda da cadeira do presidente da Assembléia, enquanto os “conservadores” se postavam à direita. Para Eley, este posicionamento ficou sendo visto como uma forma de identificação grupal, onde:

A “esquerda” passou a ser identificada como uma atitude fortemente democrática, que defendia a abolição do veto real, um Legislativo em câmara única, um Judiciário eleito, e não nomeado, supremacia do Legislativo, em vez da independência dos poderes e um Executivo forte, e acima de tudo o direito democrático de um voto para cada homem. (2005, p. 41)

O mesmo autor ainda explica que, entre os anos de 1793 e 1794, mais alguns elementos foram acrescentados à lista de propostas defendidas pelos radicais, como a criação de uma milícia formada por cidadãos franceses, ao invés de um exército profissional, anticlericalismo e um sistema de impostos progressivo. Assim como a disposição dos assentos na Assembléia, esse pacote de medidas defendidas por uma vertente política específica perdurou para além da Revolução Francesa, tornando-se bastante difundido no cenário político europeu do século XIX e contribuindo para a generalização dos usos das expressões “esquerda” e “direita”.

Ao longo do tempo, o panorama sócio-político da França e de toda a Europa foi se modificando, de forma que as reivindicações características atreladas a essa vertente política de esquerda também ajustaram-se a essas modificações. Contudo, Eley argumenta que manteve-se intacta a visão de que um governo democrático deveria ser gerido pelo povo, e para tal democracia poder ser implantada seria necessário derrubar o antigo regime, que era visto como representante de uma classe socioeconômica

dominante, assim como toda forma de governo estruturada em bases corruptas. O historiador inglês ainda acrescenta que “na tradição da esquerda, alguma forma de justiça social era praticamente inseparável da busca da democracia” (2005, p. 41).

A partir da segunda metade do século XIX, com o capitalismo já consolidado e com o processo de industrialização se expandindo com maior ou menor intensidade por toda a Europa, os movimentos de esquerda ajustaram o foco de sua luta pela democracia sobre as bases de idéias que passaram a se configurar em torno do termo “socialismo”.

“Social” passou a significar algo mais que o sistema comum de instituições e relações em que viviam as pessoas e começou a indicar um contraste desejável com a forma emergente de sociedade capitalista. Passou a significar uma idéia de sociedade com cooperação mútua, por oposição a outra baseada na competição individual. (ELEY, 2005, p. 45)

Dessa forma, o individualismo e a competitividade decorrente do sistema capitalista, associados ao trabalho assalariado (que já era visto como uma forma injusta de compensação) e principalmente a propriedade privada eram elementos tidos pelos socialistas como aspectos a serem combatido na busca pela justiça social. Para Eley, os socialistas reconheciam que as leis capitalistas haviam proporcionado alguns avanços no que se refere a amenizar as desigualdades formais entre os cidadãos, mas por outro lado, percebiam que elas estimulavam as disparidades econômicas e materiais. Como forma de resolver essa contradição, a esquerda socialista acreditava que o único recurso seria fazer com que “uma sociedade baseada na propriedade *privada* fosse substituída por outra baseada na propriedade e no controle *sociais*” (2005, p. 45, grifos reproduzidos conforme o texto original).

Ainda nos últimos anos do século XIX, as discussões por parte dos socialistas em torno das reais possibilidades de obtenção da democracia em meio a sociedade capitalista apontavam como alternativa primária a implantação de medidas que alterariam toda a estrutura socioeconômica vigente, partindo para a aplicação de uma forma de governo calcada na cooperação, na democratização ao acesso industrial e aos demais meios de produção e a instauração da propriedade pública. Contudo, Eley destaca que, como as experiências futuras viriam a confirmar, todas as tentativas de implantação dessa forma de governar dita socialista acabaram esbarrando em situações onde, em última instância, ocorreu o acesso privilegiado ao poder por parte de grupos

restritos, que fizeram prevalecer seus interesses ideológicos e pessoais sobre os demais. Ao tomar consciência desse risco, muitos socialistas aderiram à crença de que “na prática, os objetivos democráticos só podem ser perseguidos em oposição à resistência dos grupos sociais dominantes” (2005, p. 46).

Assim, como forma de oposição ao poder político e econômico da classe dominante que geria o sistema capitalista passou a ganhar força entre a esquerda socialista europeia a difusão de diversos movimentos que, cada um a sua maneira, acreditavam estar engajados na luta pela democracia. Entre esses movimentos, Eley (2005) destaca o blanquismo, baseado nas crenças conspiratórias de Auguste Blanqui, que acreditava na tomada do poder através de uma revolução armada, e também o anarquismo, que tinha sua principal fonte ideológica em Mikhail Bakunin, onde também vigorava a ideia da necessidade de se pegar em armas para destituir do poder a elite dominante e criar uma sociedade livre de qualquer tipo de classe ou hierarquia.

Outra ramificação da esquerda europeia que conseguiu significativa repercussão - principalmente nas últimas décadas do século XIX - foi aquela que posteriormente veio a ser denominada de “socialismo utópico”. Tendo por base os preceitos teóricos de pensadores como Saint-Simon, Fourier e Owen, o socialismo utópico, de acordo como é apresentado por Eley, não se constituía em ideias de ataque ao capitalismo, mas sim de propostas calcadas em uma visão primordialmente religiosa e filosófica, onde pregava-se a “igualdade versus hierarquia e uniformidade humana versus diferenciação de tipos humanos”, além da visão do altruísmo como “a mola-mestra do progresso humano e socialista” e a relação direta “entre socialismo e religião” (2005, p. 52). Ainda de acordo com o historiador britânico, o socialismo utópico era mal visto pelas outras vertentes da esquerda europeia por se voltar muito mais contra o autoritarismo religioso que vigorava na época do que propriamente contra a falta de democracia e a exploração do capitalismo. Além disso, o sistema de ação do socialismo utópico estava voltado para o desenvolvimento de pequenas comunidades onde se pretendia implantar uma forma de governo experimental cooperativo, sem qualquer iniciativa no sentido de promover um levante social capaz de favorecer a ascensão de toda uma classe - como, por exemplo, a dos operários - uma vez que os preceitos teóricos dos autores em que estava fundamentado haviam sido elaborados antes mesmo de a discussão de classes se tornar o centro dos debates político-econômicos europeus.

Em meio a essas vertentes da esquerda européia, além de outras de menor expressão, surgiu também uma específica que se faz merecedora de maior destaque em nosso trabalho, não apenas por ter sido a que obteve maior repercussão em nível mundial, possuindo defensores até nos dias atuais, mas por estar diretamente relacionada com o tema de nosso estudo. Trata-se do “socialismo científico”, conforme a denominação utilizada pelos seus idealizadores, os teóricos alemães Marx e Engels, mas que ao longo do tempo passou a ser designado também como “materialismo histórico”, “marxismo”, “socialismo” ou simplesmente “comunismo”. Acreditando que seja de significativa importância para o desenvolvimento deste trabalho, destinaremos a próxima seção deste capítulo à apresentação dos principais preceitos ideológicos, a evolução dos conceitos, nomenclaturas e aplicação histórica das idéias que constituem essa importante ramificação da esquerda européia, destinando especial atenção aos elementos que se relacionam mais diretamente com nosso foco de análise.

1.2.2 O COMUNISMO

Embora fossem oriundos de famílias abastadas pertencentes à burguesia alemã, tanto Karl Marx (1818-83) quanto Friedrich Engels (1820-95) dedicaram-se desde cedo ao engajamento político que militava em favor da democracia. Segundo Eley (2005) os dois se conheceram em 1844, época em que integravam a Liga Comunista, movimento revolucionário de esquerda que tinha por ideal a substituição do capitalismo por uma sociedade baseada na propriedade coletiva e no trabalho cooperativo, cuja principal fonte de inspiração foram modestas unidades rurais ou mesmo pequenas cidades que, em diversas partes da Europa durante a Idade Média, conseguiram obter autonomia para se autogovernar de acordo com essas particularidades. Eram as chamadas “comunas”, cuja nomenclatura posteriormente viria a ser utilizada para designar tanto o partido político defensor de tal forma de governo (Partido Comunista) quanto o próprio sistema ideológico elaborado por Marx (Comunismo).

Desde meados da década de 1840, Marx e Engels passaram a desenvolver uma prolífera parceria, elaborando em conjunto uma grande quantidade de textos onde expunham suas idéias e concepções de cunho político-social e econômico.

Paralelamente, desenvolviam trabalhos de ordem política junto aos artesãos e operários de diversas cidades em vários países, como Bruxelas, Paris e Londres. Publicaram em 1848 o *Manifesto do Partido Comunista*, obra seminal que sedimentava as bases de toda a ideologia que viria a ser expandida e difundida posteriormente. Depois de 1849, com o endurecimento do governo de direita contra os movimentos de esquerda na Alemanha, Marx rompeu com a Liga Comunista, com a qual andava insatisfeito, e migrou para Londres, onde morou até a data em que viria a falecer. Contudo, mesmo no exílio manteve contato constante com Engels, que residia em Manchester, e com a colaboração mais ou menos direta do amigo, continuou escrevendo uma grande quantidade de obras que posteriormente viriam a se consolidar como referências aos mais importantes movimentos da esquerda, não apenas europeia, mas mundial.

Para se ter uma rápida noção dos principais elementos constituintes da ideologia defendida por Marx e Engels, parece-nos que a obra mais indicada é o *Manifesto do Partido Comunista*. Neste livro está a síntese das idéias que posteriormente viriam a ser aprofundadas em textos subsequentes e que podem ser entendidas como elementos-chave do “socialismo científico”, expressão usada pelos próprios autores para diferenciar suas idéias daquelas pregadas pelos defensores do socialismo utópico, vistas como ingênuas e incoerentes. Fernandes (2000, p. 68) argumenta que no *Manifesto* está o resumo do “projeto socialista do marxismo clássico”, onde destacam-se: a substituição da propriedade privada pela propriedade coletiva; a elevação do proletariado em classe dominante para viabilizar o desmantelamento das relações capitalistas vigentes, onde os meios de produção passariam das mãos da burguesia para as mãos do Estado; e, através destas medidas, atingir um patamar social onde as classes deixam de existir, extinguindo assim os antigos antagonismos e os mecanismos exploratórios do capitalismo em prol de uma sociedade realmente democrática.

Um aspecto de vital importância para a compreensão do sistema proposto por Marx e Engels, e que não ficou suficientemente claro no *Manifesto*, diz respeito aos diferentes níveis de evolução pelos quais uma sociedade configurada nos moldes tidos pelos autores como ideais deveria passar até atingir sua plenitude. A falta da devida compreensão desses diferentes níveis por muitos leitores das obras da dupla de autores alemães acarretou inclusive a confusão conceitual entre os termos “socialismo” e “comunismo”. O texto onde essa questão é plenamente elucidada foi publicado por

Marx apenas em 1875 com o título de *Crítica ao Programa de Gotha*. O elemento mais importante dessa obra diz respeito à explanação de Marx onde ele afirma que, para atingir um patamar social onde não há mais distinção entre as diferentes classes, necessariamente será preciso antes passar por uma fase intermediária, onde o Estado será o encarregado de suprimir gradualmente todas as heranças sociais, políticas e econômicas deixadas pelo capitalismo que vigorava até então. Tal mudança gradual é necessária porque a novo sistema social não tem sua origem em si mesmo, mas é forjado sobre as bases de um sistema anterior, no caso, o capitalismo. Fernandes, ao destacar a importância da devida compreensão destes aspectos, sintetiza os principais elementos referentes a cada uma dessas duas fases explicando que na teoria marxista há:

Uma primeira (a que a literatura marxista do século XX convencionou chamar de *socialismo*), em que, apesar de ter já abolido a propriedade privada, a sociedade se defrontaria ainda com prevalência de valores burgueses e pré-burgueses, além de diferenças sociais herdadas da divisão de classes anterior (como os contrastes entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, entre o campo e as cidades, etc); e uma segunda, em que estas diferenças de classe e as desigualdades sociais e políticas que delas emanam já teriam sido superadas, permitindo a consolidação de uma nova moral comunitária e o próprio definhamento do poder de Estado (o *comunismo* propriamente dito). (2000, p. 71, grifos reproduzidos conforme o texto original)

Tendo isso em vista, Fernandes (2000, p. 71) chama a atenção para o fato de que, na visão do próprio Marx, o socialismo é compreendido “não como um modo de produção próprio, mas como uma primeira etapa de transição histórica para uma sociedade sem classes”.

Eley (2005) também destaca que para Marx havia a clareza de que o comunismo só seria vitorioso se antes ocorresse a devida transição aproveitando-se dos resquícios capitalistas, principalmente a industrialização, que subsequentemente seria gerida pelos próprios trabalhadores. O historiador britânico ainda destaca algumas características idealizadas por Max para o socialismo, ou “Estado proletário transitório”, afirmando que este deveria ser “inequivocamente democrático”, com um sistema participativo de tomadas de decisões, abolindo o distanciamento entre o povo e o governo. Argumentou ainda que “as funções de liderança seriam difundidas tão amplamente quanto fosse possível” (p. 64-65).

Neste ponto, cabe a ressalva de que esses elementos relacionados à teoria comunista desenvolvida por Marx estão sendo destacados porque foram justamente os mais indevidamente apropriados e mesmo distorcidos por uma grande quantidade de “marxistas” ao longo do tempo. Os autores por nós consultados no decorrer de nossa pesquisa são unânimes em afirmar que existem aspectos não devidamente aprofundados e mesmo lacunas no pensamento de Marx expresso em suas obras, de tal forma que isso possibilitou que diversos outros teóricos se propusessem a preencher tais lacunas da maneira que mais lhes convinha, de acordo com suas próprias crenças e interesses. Após a morte de Marx, o pensador Karl Kautsky e o próprio Engels se encarregaram de dar início ao novo marxismo, publicando as obras inéditas do autor, desempenhando o papel de porta-vozes de suas idéias em eventos e manifestações políticas e publicando livros com suas próprias teorias, que julgavam ser complementares às de Marx.

Eley explica que, por influência de Kautsky, surgiu no final do século XIX uma leva de novos teóricos ditos “marxistas”, como Eduard Bernstein, Victor Adler e Antonio Labriola que seguiam uma mesma linha de raciocínio:

Desejavam sistematizar o materialismo histórico como teoria abrangente do homem e da natureza, capaz de substituir as disciplinas burguesas rivais e de oferecer ao movimento operário uma visão ampla e coerente de mundo que poderia ser facilmente entendida por seus militantes. Isso significou validar o marxismo como filosofia da história e lidar com temas que não tinham sido abordados por Marx e Engels, tais como literatura e arte, ou religião e cristianismo. (2005, p. 67)

O historiador britânico ainda acrescenta que o surgimento de novos pensadores marxistas foi intensificado a partir das duas primeiras décadas do século XX, devido à enorme difusão mundial que as obras de Marx passaram a obter. A título de exemplo, menciona-se o *Manifesto do Partido Comunista*, que em 1918 já havia sido publicado em 30 idiomas, incluindo tcheco, húngaro e japonês. Entre esses novos teóricos marxistas que se notabilizaram ao longo do século XX, alguns obtiveram grande repercussão, originando verdadeiras ramificações da teoria comunista, difundindo, expandindo (e por vezes distorcendo) as idéias de Marx através de seu próprio viés interpretativo. Podemos destacar os russos Lênin (leninismo), Trotsky (trotskismo) e Stálin (stalinismo), além do chinês Mao Tse-Tung (maoísmo). Dentre estas vertentes ideológicas, certamente a mais relevante para o nosso estudo é o stalinismo, em virtude do fato de que era a ideologia calcada nas idéias de Stálin que estava vigorando no leste

européu durante o período em que ocorreram os eventos históricos mencionados nos dois romances de Milan Kundera nos quais nossa pesquisa está centrada. Contudo, antes de abordarmos o stalinismo de forma mais específica, precisaremos retomar brevemente algumas das já mencionadas lacunas deixadas em aberto pelo pensamento de Marx.

Fernandes (2000, p. 68) chama a atenção para o fato de que Marx e Engels nunca chegaram a elaborar “um anteprojeto integrado sobre como deveria ser estruturada uma sociedade socialista”, abordando esse aspecto de forma apenas secundária em suas obras, e priorizando a análise e conseqüente crítica ao sistema capitalista e suas contradições e desigualdades. Eley (2005, p. 65) compartilha de opinião semelhante, destacando que os textos de Marx nunca abordaram de forma sistemática as características do Estado e da sociedade pós-revolucionária, bem como o que se refere ao “internacionalismo” do movimento comunista. Essas lacunas são bastante significativas, de tal forma que costumam ocupar lugar de destaque na argumentação de grande parte das críticas dirigidas ao pensamento de Marx, uma vez que, para muitos teóricos, é inconcebível que todo um sistema ideológico tenha sido elaborado com o objetivo de atacar um modelo sócio-econômico vigente (capitalismo) sem que houvesse a total clareza acerca das características do modelo o qual se pretendia implantar como substituto. A obscuridade desses aspectos, assim como de outros menos relevantes, acabou dando margem para o aparecimento de diversas idéias e propostas cujos autores afirmavam ser complementares as de Marx, ou mesmo a aplicação efetiva e aperfeiçoada de elementos não plenamente desenvolvidos – mas nem por isso menos importantes – de suas teorias, mas que na verdade correspondia a defesa de pontos de vista e interesses pessoais. O stalinismo corresponde a uma vertente ideológica que se enquadra nessa categoria.

1.2.2.1 O STALINISMO

Josef Stalin (1878-1953) foi simultaneamente Secretário Geral do Partido Comunista da União Soviética e do Comitê Central partidário desde 1922 até 1953, ano de seu falecimento. Em outras palavras: teve plenos poderes sobre o governo da URSS durante 31 anos. Stalin chegou ao poder no mesmo ano em que foi oficializada a criação da União das Republicas Socialistas Soviéticas, o mais significativo resultado da

Revolução Russa de 1917, que derrubou o Czar Nicolau II e colocou no poder um governo marxista, cujo grande líder e mentor ideológico foi Vladimir Lênin (1870-1924).

Durante as três décadas em que esteve no poder, Stalin transformou radicalmente a estrutura sócio-econômica da Rússia, que passou de um país miserável de estrutura semi-feudal para uma superpotência econômica, que ao se constituir no centro político da URSS, rivalizou durante muitos anos com os EUA pela busca da supremacia mundial, não apenas em termos econômicos e tecnológicos, mas também ideológicos: era a Guerra Fria que opunha socialismo x capitalismo. Contudo, mesmo diante deste aspecto amplamente positivo, a figura de Stalin sempre foi vista como uma inesgotável fonte de polêmicas onde, de uma maneira geral, arregimentou ao longo do tempo uma quantidade muito maior de detratores do que de defensores. Para compreendermos um pouco melhor a natureza destas críticas, procuramos primeiramente evidenciar algumas das características mais marcantes do stalinismo, o sistema ideológico que vigorou por mais tempo não apenas na Rússia socialista mas também na quase totalidade dos outros países integrantes da URSS. Fernandes, com base nas idéias de Markovic, afirma que as condições básicas do stalinismo são:

1. O compromisso com uma revolução violenta anticapitalista que **não se desenvolve além** da substituição do poder político da burguesia pelo poder da **burocracia política**, e da propriedade privada pela **propriedade estatal** dos meios de produção.
2. A força dirigente da revolução e a coluna vertebral da sociedade pós-revolucionária radicam-se em um **partido monolítico, altamente disciplinado e estritamente hierárquico**, que detém o **monopólio** de todo poder econômico e político e **reduz todas as outras** organizações sociais a **meras correias de transmissão**.
3. O Estado continua existindo, mesmo após a completa liquidação da classe capitalista. Sua nova função primária é o planejamento **administrativo rígido** de toda produção e o controle completo de toda a vida política. O Estado é designado oficialmente como uma ditadura da classe operária, mas é, em realidade, uma **ditadura da liderança do partido ou de um único líder**.
4. A nova sociedade é constituída como uma sociedade de **Bem-Estar coletivista**, em que sobrevivem a maior parte das formas de **alienação econômica e política**.
5. Como conseqüência da sua estrutura política e econômica centralista, é **negada a autodeterminação** das nações menores dentro de um país multinacional, e essas nações continuam a ser **dominadas** pela nação maior.

6. Toda a cultura é subordinada à esfera política, e é controlada e censurada estritamente pelo partido dominante. (2000, p. 151, todos os grifos foram reproduzidos conforme o texto original)

Tendo em vista essas características, torna-se mais fácil compreender as razões para o stalinismo ser visto de forma tão negativa. Para a grande maioria dos pensadores ocidentais que se debruçaram sobre a análise do governo de Stalin, o período em que ele esteve no comando da URSS não passou de uma ditadura brutal, responsável pela morte de milhares de pessoas. Para muitos membros do Partido Comunista soviético e mesmo para uma grande quantidade de teóricos marxistas de outras nações, o stalinismo não passou de uma deturpação das idéias de Marx, uma vez que, de acordo com os aspectos que abordamos nas seções anteriores, muito pouco do que foi idealizado pelo pensador alemão foi de fato posto em prática na URSS. De fato, é perceptível que Stalin se aproveitou das brechas deixadas pelo pensamento marxista para pôr em prática suas concepções de interesse pessoal. A mais notável delas é a noção de que, como Marx nunca explicou em detalhes como deveria ser a sociedade pós-revolucionária, o stalinismo se encarregaria de moldá-la de acordo com as circunstâncias. Contudo, basta uma retomada nos principais elementos relacionados anteriormente como constituintes da visão (ainda que superficial) da sociedade comunista idealizada por Marx, para perceber que Stalin ignorou completamente aquele que provavelmente seja o mais importante deles: a tomada de decisões através de vias democráticas.

Outro aspecto importante a ser destacado é que tanto Fernandes (2000) quanto Eley (2005) argumentam que, do ponto de vista da teoria marxista, não faz sentido classificar o governo de Stalin como comunista, uma vez que, embora se reconheça que as diferenças entre classes sociais foram minimizadas com muita eficiência, o Estado continuou existindo e atuando de forma centralizadora e autoritária. Ainda que se queira classificar a URSS stalinista como socialista (situada naquela fase intermediária de transição para o comunismo) ainda assim será preciso reconhecer que se tratou de um socialismo incompleto, deturpado e deformado.

E foi justamente contra esse pretense socialismo - tão opressivo e cheio de defeitos e contradições - que se desencadeou na Tchecoslováquia, em 1968, um processo que poderíamos classificar como uma insurreição reformista, que visava

implantar um socialismo mais próximo daquele idealizado por Marx, aberto e democrático. Este movimento passou a ser lembrado como “A Primavera de Praga”, cujos principais aspectos abordaremos na próxima seção.

1.2.3 A TCHECOSLOVÁQUIA DE 1968

Devido à significativa quantidade de fatos históricos relevantes ocorridos ao longo de sua extensão, o ano de 1968 costuma ser popularmente lembrado como “o ano que não acabou”. Como exemplos desses fatos históricos marcantes, podemos citar as grandes e conflituosas manifestações estudantis realizadas na França, nos EUA e em diversos países da América Latina, o assassinato do político norte-americano Robert Kennedy e a instauração, no Brasil, do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que enrijeceu e tornou ainda mais violenta e opressiva a ditadura militar então vigente. Mas, no leste europeu e principalmente na Tchecoslováquia, esse ano também foi marcado por acontecimentos de grande importância como a “Primavera de Praga” e a subsequente invasão russa, que, por se constituírem em elementos centrais dos romances analisados ao longo de nosso estudo, serão brevemente revisados sob uma perspectiva histórica.

1.2.3.1 A PRIMAVERA DE PRAGA

A História nos mostra que em regimes políticos forjados sobre bases autoritárias e pouco democráticas, são bastante comuns os protestos e mesmo revoltas originadas nos mais diversos estratos sociais e direcionados contra as instituições vigentes ou, em última instância, contra o próprio Governo. Enquanto movimento de oposição a administração de cunho stalinista que era mantida na Tchecoslováquia da década de 1960, a “Primavera de Praga” já tem em sua origem uma particularidade que a distingue da grande maioria dos movimentos similares, pois, como destaca Broué (1979), ela não teve como ponto de partida a insatisfação das camadas economicamente menos favorecidas da população e nem a elite social que julgava-se preterida em suas reivindicações, mas sim um grupo de jornalistas, escritores e intelectuais que manifestavam sua indignação contra as medidas governamentais que diziam respeito à liberdade de expressão e às manifestações culturais de uma maneira geral.

Todas as fontes por nós consultadas ao longo desta pesquisa apontam como estopim do movimento que culminaria na “Primavera de Praga” um evento ocorrido um ano antes, em meados de 1967, e que consistiu no 4º Congresso da União dos Escritores Tchecoslovacos. De acordo com Goldfeder (1981), foi nesse encontro que um expressivo grupo de intelectuais - encabeçado por Ludvik Vaculik e integrado também por Milan Kundera – tornou pública a intenção de iniciar uma luta vanguardista fundamentada na reivindicação de uma maior abertura que possibilitasse uma relação mais democrática entre a população e o Estado, principalmente no que se referia à esfera cultural. Esse foi o marco inicial de um processo voltado a combater uma série de aspectos geradores de insatisfação, sintetizados no excerto a seguir:

Lutava-se contra uma cultura e uma literatura estranguladas, contra um sistema tradicional burocrático de planificação e de direção excessivamente centralizada, por um regime mais humano, pela participação dos trabalhadores na decisão dos caminhos da produção econômica. (GOLDFEDER, 1981, p. 8)

Entre os discursos proferidos ao longo deste evento, parece-nos interessante destacar o de Milan Kundera, que, de acordo com Tigris (1970), mostrou-se preocupado com a massificação cultural estimulada pela Rússia, que fazia com que as diferentes nações que integravam a URSS tivessem suas particularidades culturais enfraquecidas. Para Kundera, os escritores deveriam ser responsáveis por impedir que a cultura da Tchecoslováquia continuasse sendo obscurecida pelos elementos impostos de fora para dentro.

Contudo, a maioria dos discursos proferidos pelos demais escritores presentes no evento estavam carregados de teor bem mais agressivo e dirigido contra a política governamental tcheca, que seguia estritamente as orientações vindas da Rússia. Teóricos como Liehm, Klima e Vaculik centraram seus ataques no sistema administrativo do Partido Comunista, e o fizeram com tal ênfase que, pouco tempo depois, uma reunião do Comitê Central determinaria a expulsão dos três. Como o Partido Comunista era o único existente oficialmente, esses escritores passaram a estar proibidos de exercer qualquer atividade de cunho político. Porém, seus objetivos iniciais já haviam sido atingidos, pois apesar do esforço do Partido Comunista para abafar a polêmica iniciada pelos intelectuais, seus discursos repercutiram enormemente e

serviram de estímulo para que várias outras manifestações de descontentamento para com o Governo passassem a ganhar força.

Broué (1979) argumenta que vários outros intelectuais tchecos, mesmo não sendo membros da União de Escritores, aderiram à luta e passaram a manifestar publicamente sua insatisfação. As organizações estudantis também saíram em defesa dos escritores e uma série de manifestações públicas começou a ser organizada, sendo que algumas delas terminaram em conflitos com a polícia, o que ocasionou prisões e até mortes de manifestantes. Para completar o quadro de crise iminente, a situação econômica da Tchecoslováquia, principalmente no que se refere ao setor industrial, também passou a deixar seus problemas expostos. Goldfeder (1981, p. 17) explica que na segunda metade da década de 1960 a situação das indústrias tchecas era bastante precária. Segundo esta autora, o principal motivo para que as coisas não funcionassem de maneira satisfatória era a burocratização da administração industrial por parte do Governo, uma vez que o sistema estava apoiado “mais sobre conteúdos de virtude do que de competência”, ou seja, as indústrias eram geridas por pessoas consideradas de confiança pelo Partido Comunista, mesmo que não fossem possuidoras de conhecimentos mais específicos no que tange à administração ou aos processos industriais de maneira geral.

Goldfeder ainda afirma que a preocupação em seguir um modelo russo de industrialização acarretou uma série de outros problemas, como o excesso de produção de alguns itens enquanto outros permaneciam escassos, a falta de tecnologia apropriada e mesmo de matéria-prima para a confecção de determinados produtos que erroneamente se julgava serem os mais viáveis, e mesmo a falta de mobilização e motivação por parte dos operários, uma vez que o nível de produção não era suficiente para se equiparar aos de outras nações, de forma que o retorno efetivo que cada um recebia pelo seu trabalho era muito baixo. Em virtude dessas circunstâncias, o mau desempenho da economia levava a outros problemas que inviabilizavam a situação de bem-estar social almejada pela população, uma vez que “havia um atraso na construção de escolas, de estabelecimentos médicos, de lojas e de outros serviços; as pesquisas científicas também apresentavam pouco desenvolvimento” (1981, p. 20).

Esse quadro de insatisfação generalizada em meio à população tcheca, e que agora ganhava força através das críticas oriundas dos grupos intelectuais, dos estudantes, dos operários, fez com que viesse o maior e mais grave dos descontentamentos: aquele oriundo de uma ala reformista do próprio Partido Comunista tcheco. De acordo com Broué (1979) desde que se iniciou a polêmica desencadeada no 4º Congresso da União dos Escritores Tchechoslovacos, em meados de 1967, passou a ocorrer uma disputa interna entre os comunistas, configurada através da oposição entre uma ala representada por Antonin Novotny, que acumulava as funções de Presidente da República e dirigente do Partido, e outra representada por Alexander Dubcek, primeiro-secretário do Partido Comunista. Novotny liderava a facção conservadora, que defendia a aplicação das orientações oriundas do Partido Comunista russo e uma forma de governar centralizadora, autoritária e burocratizada, bem nos moldes stalinistas, enquanto Dubcek era o representante maior do grupo que almejava uma forma de governo mais aberta e propriamente democrática, que tomava para si a defesa de muitas das reivindicações expostas pelos escritores e pelos outros grupos da insatisfeita sociedade tcheca.

Para Goldfeder (1981) o processo institucional da “Primavera de Praga” começou a se constituir ainda em 1967, mais especificamente no dia 19 de dezembro, ocasião em que, durante um plenário, Novotny viu-se pressionado de tal forma pelos seus opositores no Comitê Central que acabou pedindo demissão do posto de dirigente do Partido, conservando, porém a função de Presidente da República. Alexander Dubcek, o maior opositor de Novotny, foi escolhido para substituí-lo. A partir de então, com o poder que o cargo lhe proporcionava dentro do Partido, Dubcek deu início as primeiras reformas que a sociedade tcheca tanto almejava. A mesma autora afirma que uma das primeiras medidas tomadas por Dubcek, em janeiro de 1968, foi a autorização para que a União dos Escritores publicasse um novo semanário, já que o anterior havia sido proibido por Novotny.

Nos meses seguintes, Dubcek foi anunciando progressivas mudanças no sistema administrativo tcheco, abrangendo elementos relacionados aos campos da economia, da sociedade e da política. Tigrid (1970) menciona entre essas mudanças a abertura para a plena liberdade de expressão, locomoção e criação de novos partidos políticos. O ponto culminante da “Primavera de Praga” se deu em 5 de abril de 1968,

quando o Comitê Central aprovou em reunião plenária o novo Programa de Ação do Partido Comunista da Tchecoslováquia. Neste documento, além das já mencionadas liberdades de expressão e partidárias, foram oficializadas também medidas que visavam uma abertura mais ampla e uma participação mais democrática da população tanto no que dizia respeito a determinados aspectos da economia, como por exemplo, a administração industrial, quanto da política, que passaria a ter um poder judiciário independente.

O anúncio da aprovação do novo Programa foi recebido com entusiasmo tanto pela intelectualidade tcheca quanto pela grande maioria da população. A boa receptividade foi expressa através da publicação de textos favoráveis ao Programa em periódicos e documentos oficiais, como o *Manifesto das Duas Mil Palavras*, assinado por um grupo de 70 intelectuais, e também por meio de manifestações públicas, como passeatas e festividades.

Porém, havia uma parcela do próprio Partido Comunista que se sentia profundamente incomodada pelas reformas que vinham sendo anunciadas por Dubcek. Era a ala conservadora, que ainda tinha em Novotny seu crítico mais mordaz. De acordo com Broué (1979), para estes políticos, o novo Programa era visto como uma compilação de medidas incoerentes, excessivamente liberais e que tinham o objetivo implícito de conduzir a Tchecoslováquia para o capitalismo. Contudo, Goldfeder argumenta que, na visão dos reformistas liderados por Dubcek, o novo Programa visava a conduzir a nação para o rumo de um “socialismo democrático”, que se configurava em “uma alternativa revolucionária, humanista e libertária”. De maneira mais específica:

Não se pretendia uma volta ao capitalismo, como tantas acusações o queriam demonstrar; este socialismo humanista, apregoado por intelectuais e homens de ação era na verdade uma negação tanto do capitalismo quanto do stalinismo. (GOLDFEDER, 1981, p. 9)

Mas, independentemente dos pontos de vista entre os quais se dividiam os cidadãos tchecos, Dubcek e o seu programa de reformas estavam sendo visto de maneira extremamente negativa pelo alto escalão do Partido Comunista russo. Tigrid (1970) explica que Leonid Brejnev, então Secretário-geral do Partido Comunista da URSS, embora já tivesse se manifestado publicamente criticando alguns aspectos do sistema

administrativo empregado por Stalin - principalmente o chamado “culto a personalidade” – em seu governo continuava vigorando plenamente os preceitos básicos do stalinismo. De tal forma, seria inadmissível que a administração rígida, autoritária e submissa às ordens vindas de Moscou que vigorava em toda URSS se visse ameaçada por um país cujas reformas deixavam transparecer claramente a intenção de minimizar a influência padronizadora que emanava da Rússia. Além disso, ainda de acordo com o mesmo autor, Brejnev temia que as reformas tchecas servissem de inspiração para outras nações integrantes da URSS, o que poderia pôr em risco a supremacia russa no bloco.

Durante os primeiros meses de 1968, o Comitê Central do Partido Comunista da URSS proferiu duras críticas ao governo de Dubcek, alegando inclusive as já mencionadas “tendências capitalistas” de suas reformas. Por duas vezes os representantes do Partido Comunista da Tchecoslováquia foram chamados para prestar esclarecimentos aos comunistas russos, mas em ambas as circunstâncias os tchecos se mostraram irredutíveis em sua vontade de seguir com seu plano de melhorias, embora reiterassem, inclusive publicamente, a intenção de manter laços de amizade e colaboração com a Rússia e os demais países da URSS. Mas, como veremos na próxima seção, tal intenção não foi correspondida.

1.2.3.2 A INVASÃO RUSSA NA TCHECOSLOVÁQUIA

Tendo em vista a irredutibilidade de Dubcek e seus colegas, que insistiam em dar continuidade às medidas reformistas previstas em seu Plano de Ação, Brejnev perdeu a paciência e recorreu aos aliados do Pacto da Varsóvia. Este pacto, firmado em 1958, representava uma aliança entre oito países integrantes da URSS, sendo eles: Albânia (que foi membro apenas até 1961), Bulgária, Hungria, Alemanha Oriental, Polônia, Romênia, Rússia e a própria Tchecoslováquia. De acordo com Goldfeder, o acordo:

[...] rezava que, independentemente de seu sistema social e político, o Pacto da Varsóvia é um tratado de amizade, de cooperação e de assistência mútua. Ele compreendia um preâmbulo e onze artigos, que previam principalmente: o comando unificado das forças armadas dos Estados membros, a assistência

mútua em caso de ataque, e a criação de um comitê político consultivo. (1981, p. 13)

Com exceção da Romênia, que se mostrou contrária a tal medida, os demais países integrantes do Pacto enviaram tropas para, sob o comando russo, invadir a Tchecoslováquia. Na verdade, a enorme superioridade do exército da Rússia, tanto em termos de contingente quanto em termos de tecnologia militar, tornava desnecessária a participação dos outros países, mas Brejnev fez questão que eles estivessem presentes devido ao caráter simbólico da ação: a quase totalidade dos integrantes do Pacto demonstrava acreditar que a Rússia estava certa e a Tchecoslováquia errada.

Na noite de 20 de agosto de 1968 os primeiros tanques russos adentraram as fronteiras da Tchecoslováquia e na manhã seguinte as principais ruas de Praga já estavam completamente tomadas pelas tropas invasoras. Foi então que teve início um dos mais memoráveis processos de resistência já postos em prática por uma nação perante uma força invasora. Devido à imensa inferioridade numérica e tecnológica em que se encontrava, o exército tcheco em nenhum momento entrou em conflito direto com as tropas estrangeiras. Foram certos grupos da própria população civil que, em um primeiro momento, tentaram conter o avanço inimigo com paus e pedras, mas foram rapidamente contidos. As fontes por nós consultadas dão conta de que a quantidade de mortes oficialmente divulgadas foi pequena, mas o número de prisões foi bastante significativo.

Sob a orientação inicial dos próprios militares tchecos, a população deu início a um massivo movimento de resistência pacífica. Dezenas de rádios piratas começaram a funcionar clandestinamente informando a todos sobre os movimentos das tropas invasoras e a maneira de proceder perante elas. As transmissões eram realizadas em curtos intervalos de tempo e de diversas áreas diferentes, o que impossibilitava o rastreamento por parte dos equipamentos russos. De acordo com Goldfeder (1981, p. 50) as principais armas utilizadas pela indignada população tcheca foram “o sangue frio, o humor, a habilidade, a engenhosidade na escolha dos meios propícios para desencorajar, desorientar e perturbar ou sabotar o ocupante”. A mesma autora afirma que as pessoas se postavam diante dos tanques invasores comendo e bebendo, como forma de provocar os esfomeados e sedentos soldados russos. Muitas moças também vinham para as ruas vestidas com mini-saias, mantendo uma postura provocativa, com a

intenção de minar o ânimo e a motivação dos invasores. Faixas e cartazes eram erguidos com palavras de ordem e frases debochadas, que visavam desmoralizar e constranger as forças inimigas.

Broué (1979) afirma que as tropas invasoras tiveram enormes dificuldades para efetivar a ocupação de Praga e assumir o controle da situação. Isso ocorreu devido as incessantes medidas postas em prática pela população local para confundir e desorientar os adversários. Goldfeder (1981, p. 50) também confirma essa informação explicando que “todos os nomes de ruas e os números das casas foram apagados; as indicações riscadas ou sabotadas e todos os cartazes indicavam: Moscou, 1800 Km”. Ao que consta, as pessoas também simulavam não compreender o que os estrangeiros falavam, se recusando a fornecer informações, ou fornecendo-as, mas de maneira descontraída ou propositalmente falsa. Panfletos contendo textos de protestos eram espalhados pelas ruas e veículos e pessoas permaneciam estrategicamente posicionadas nas vias principais para dificultar a locomoção dos invasores.

Contudo, ainda no dia 21 Dubcek foi localizado e preso, assim como seus colegas partidários mais próximos. Todos foram conduzidos para Moscou e forçados a negociar com Brejnev. Nesse meio tempo, a situação na Tchecoslováquia continuava sendo de confusão generalizada. Depois de vários dias de reuniões obscuras e de teor contraditório, os dirigentes do Partido Comunista tcheco foram liberados para voltar à Praga no dia 26. Pouco depois de seu retorno, Dubcek dirigiu-se à nação em um discurso amplamente difundido. De acordo com Tigris (1970), ao longo de sua explanação Dubcek agradeceu à manifestação de apoio por parte da população e enalteceu seu teor pacífico, que evitou um grande derramamento de sangue que parecia iminente. Informou que ainda continuava sendo o chefe do Partido Comunista da Tchecoslováquia e que o programa de reformas elaborado sob sua administração continuaria vigorando. Sobre as negociações com os russos, disse que ficou acertada a retirada gradual das tropas estrangeiras, que começaria ainda naquela noite, e que a URSS respeitaria e agiria de forma amigável para com o governo tcheco, contanto que cessassem as manifestações de hostilidade que partiam da própria Tchecoslováquia. Em síntese, a população deveria se tranquilizar, pois as coisas retomariam seu curso normal.

Porém, Goldfeder (1981) argumenta que o discurso do chefe do Partido Comunista representava muito mais uma estratégia posta em prática por indução dos russos com o objetivo de acalmar a população tcheca do que propriamente a divulgação dos resultados das tratativas ocorridas em Moscou. A confirmação desse argumento vem através da constatação de que, ao longo do ano de 1968, uma a uma as reformas previstas no Plano de Ação de Dubcek foram sendo canceladas e revogadas. O próprio Dubcek, embora tenha permanecido oficialmente no comando do Partido Comunista tcheco depois de voltar da Rússia, foi politicamente neutralizado pela ala comunista conservadora, que, sob a tutela dos russos, passou a ditar as regras no governo da Tchecoslováquia.

Broué (1979) reforça a tese de que, embora essa informação não tivesse vindo a público oficialmente, o Partido Comunista tcheco foi obrigado a seguir as imposições vindas de Moscou, sendo que a principal delas consistia em retomar o modelo administrativo empregado antes de Dubcek assumir o poder, ou seja: um governo nos moldes stalinistas, autoritário, centralizador, burocratizado e submisso à vontade dos russos. De acordo com o mesmo autor, ainda em 29 de agosto um porta-voz do governo tcheco veio a público anunciar a proibição da formação de novos partidos políticos e a obrigatoriedade da extinção de todos os já existentes, com a óbvia exceção do Partido Comunista.

Além do veto à pluralidade partidária, Broué (1979) também destaca outro importante elemento das reformas de Dubcek que foi rapidamente bloqueado: a liberdade de imprensa. Em 15 de setembro a Assembléia Nacional aprovou uma lei de controle prévio à imprensa, fazendo com que a censura a todos os meios de comunicação voltasse a vigorar de forma ainda mais rígida e intensa do que nos tempos de Novotny. Embora extra-oficialmente, a liberdade de expressão também voltou a ser coibida com enorme rigor. O primeiro grande acontecimento onde isso ficou mais evidente ocorreu em outubro, onde uma manifestação estudantil, que ainda protestava contra a invasão russa e as medidas governamentais tomadas a partir de então, foi repelida de forma violenta pelo exército a mando dos dirigentes comunistas.

De acordo com Goldfeder (1981), Dubcek encontrava-se em uma situação onde não conseguia fazer frente a pressão e ao isolamento político que lhe era imposto pela

ala conservadora do Partido Comunista, de tal forma que viu-se obrigado a renunciar de seu cargo no início de 1969. Em seu lugar assumiu Gustave Husak, político que sempre ocupara lugar de destaque entre os apoiadores de Dubcek, mas que após a invasão russa direcionou seu apoio à ala conservadora. A partir deste momento, a população tcheca viu as últimas esperanças relativas ao Plano de Ação serem sepultadas. Eley (2005, p. 415) afirma que logo no início do governo de Husak, mais especificamente em abril de 1969, “todos os reformadores foram afastados, o partido expurgou 21,7% de seus filiados e se restaurou a ordem soviética”.

Embora o seu envolvimento na “Primavera de Praga” fosse do conhecimento de todos, o nome de Milan Kundera não estava nessa primeira lista de membros reformistas expulsos. Sua expulsão só ocorreu em 1970, ao que tudo indica motivada pela repercussão de seu livro *Risíveis Amores*, publicado em meados do ano anterior, e que, conforme já mencionamos em seções anteriores deste capítulo, embora se tratasse de uma obra apontada por Culík (2001) como um drama sobre relacionamentos humanos calcado na sexualidade e no humor sutil, o texto trazia em suas entrelinhas marcantes críticas ao autoritarismo e à hipocrisia do hortodoxismo comunista, realçadas ainda mais após o desenlace da invasão de 1968. Nesse mesmo ano em que foi expulso definitivamente do Partido Comunista, Kundera também foi demitido da Academia de Artes Performáticas de Praga e teve seus livros recolhidos e proibidos em toda a Tchecoslováquia.

Em 1975, depois de cinco anos impedido de lecionar e publicar seus textos, e sofrendo constantes perseguições de toda ordem por parte do conservadorismo comunista, Kundera decide seguir o mesmo rumo de centenas de seus compatriotas segregados e abandona a Tchecoslováquia, exilando-se na França. Foi lá que escreveu *O Livro do riso e do esquecimento* e *A insustentável leveza do ser*, suas obras de maior repercussão mundial, e cujos enredos se desenvolvem, de forma mais ou menos direta, em meio ao contexto marcado pelos eventos históricos que abordamos ao longo deste capítulo, principalmente o primeiro.

As memórias e os questionamentos acerca das crenças coletivas, das liberdades individuais, das esperanças frustradas e dos sonhos perseguidos são alguns dos mais marcantes elementos trazidos à tona pelo autor em suas obras, e que remetem

diretamente a essa época tão conturbada quanto memorável de sua vida e, em última instância, da própria História da humanidade. E mesmo que se reconheça que o seu desfecho foi muito distinto daquele almejado por Kundera e pelos defensores do “socialismo humanista”, ainda assim esses acontecimentos tiveram uma importância fundamental ao proporcionar ao autor a possibilidade de desenvolver uma reflexão profunda sobre as possibilidades existenciais e as contradições da própria condição humana. E são estas reflexões, evidentes em toda a extensão do romance que se constituem no foco de nosso estudo, que analisaremos nos capítulos subsequentes desta pesquisa.

2 O LIVRO DO RISO E DO ESQUECIMENTO

Conforme já mencionamos anteriormente, *O livro do riso e do esquecimento* foi a primeira obra publicada por Milan Kundera após a fuga da Tchecoslováquia e subsequente estabelecimento na França, em 1975. O lançamento desse livro, ocorrido em 1978, representou um marco tanto na vida profissional quanto pessoal do escritor. No âmbito profissional, a grande repercussão obtida pela obra fez com que ele se tornasse um autor de reconhecido sucesso não apenas na Europa, mas também em nível global. Por outro lado, sua vida pessoal ficou igualmente marcada em virtude do anúncio feito pelo governo comunista da Tchecoslováquia revogando a cidadania tcheca de Milan Kundera como forma de retaliação ao conteúdo publicado no livro, considerado ofensivo e anticomunista.

Embora não tenha sido uma unanimidade entre o público e a crítica, *O livro do riso e do esquecimento* agrega em seu conteúdo uma série de elementos que levou John Updike a classificá-lo como “brilhante e original” (1991, p. 141) e fez com que Jan Culík (2001) atentasse para a iniciativa ousada e criativa de mesclar em uma única obra narrativa ficcional, reflexões historiográficas, memórias auto-biográficas e pequenos ensaios de teor filosófico. A fusão desses diferentes elementos dentro de um mesmo livro suscitou na época de seu lançamento – e continua suscitando até nos dias atuais – uma série de discussões que contribuíram para solidificar sua imagem como sendo a de uma obra complexa e polêmica, aberta a diversas possibilidades interpretativas e capaz de gerar discussões até mesmo no que tange aos seus aspectos mais básicos, como a pertinência de classificá-la ou não sob a designação de “romance”.

2.1 SERIA UM ROMANCE?

No mesmo artigo em que destina ao *O livro do riso e do esquecimento* os elogios mencionados na seção anterior, John Updike também o define como sendo um “livro chistoso que é mais do que uma coletânea de sete contos e que, no entanto, certamente não é um romance” (1991, p. 141). Por sua vez, Jan Culík (2001) classifica a obra supracitada como sendo um romance composto por capítulos díspares, perpassados pela análise e pelo desenvolvimento de um determinado número de conceitos-chave. Em sua

definição, Culík parece estar afinado com a opinião do próprio Milan Kundera, expressa com bastante clareza no livro *A arte do romance* - obra composta por ensaios e entrevistas onde o autor expressa suas idéias acerca de diversos tópicos relacionados à teoria literária, utilizando muitas vezes seus próprios romances como exemplos para sustentar seu ponto de vista - publicada originalmente em 1986, na França. Uma das entrevistas existentes em *A arte do romance* foi concedida ao jornalista Christian Salmon, em 1984, e publicada de forma editada no mesmo ano na revista *Paris Review* (França). Posteriormente, essa mesma entrevista foi publicada como parte integrante do livro *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*, organizado por Marcos Maffei em 1988. Optaremos aqui por abordar a versão da entrevista incluída neste último livro, pois ela enfoca alguns elementos com maior profundidade do que na versão publicada em *A arte do romance*.

Em determinado momento da entrevista, Salmon lança a pergunta: “Você descreveu *O livro do riso e do esquecimento* como ‘um romance em forma de variações’. Mas é ainda um romance?” (1988, p. 324). A resposta dada por Kundera é esclarecedora a tal ponto que julgamos ser de grande utilidade transcrevê-la na íntegra:

KUNDERA: Não há unidade de ação, e é por isso que não se parece com um romance. As pessoas não conseguem “imaginar” um romance sem essa unidade. Até os experimentos do *nouveau roman* foram baseados na unidade de ação (ou de não-ação). Stern e Diderot divertiram-se tornando a unidade extremamente frágil. A jornada de *Jacques, o fatalista* nada mais é do que um pretexto cômico no qual se encaixam anedotas, histórias, pensamentos. Assim mesmo, esse pretexto, essa “moldura”, são necessários para fazer com que o romance dê a sensação de um romance. Em *O livro do riso e do esquecimento* já não existe tal pretexto. É a unidade dos temas e suas variações o que dá coerência ao todo. É um romance? Sim. Um romance é uma meditação sobre a existência, vista através de personagens imaginárias. A forma é liberdade ilimitada. Através de toda sua história, o romance nunca soube como tirar vantagem de suas infinitas possibilidades. Perdeu sua oportunidade. (In: MAFFEI, 1988, p. 324, grifos reproduzidos de acordo com o texto original.)

Tendo em vista essa explicação fornecida pelo próprio Milan Kundera, julgamos pertinente para o desenvolvimento do nosso trabalho estipular que *O livro do riso e do esquecimento* é um romance, ainda que não apresente, de fato, uma unidade de ação como é próprio das obras que se designou convencionar como “romance” na tradição literária.

2.2 TEMAS E ENREDOS

Partindo do pressuposto embasado na afirmação anterior, de que é a unidade temática que constitui o cerne de *O livro do riso e do esquecimento*, entendemos que, conforme o próprio título da obra evidencia, o riso e, sobretudo o esquecimento, são os temas centrais que perpassam de forma mais ou menos direta as sete partes que o constituem. Contudo, o desenvolvimento destes temas centrais ocorre de forma simultânea à abordagem de temas secundários, que, em sua interligação, conferem sentido à totalidade da obra. Na mesma entrevista mencionada na seção anterior, Milan Kundera afirma que o desenvolvimento temático por ele realizado em *O livro do riso e do esquecimento* se constitui na exploração das palavras-chave “esquecimento, riso, anjos, *litost* e fronteira”, de tal forma que:

No decorrer do romance, essas cinco palavras-chave são analisadas, estudadas, definidas, redefinidas, e desse modo transformadas em categorias de existência. Ele se apóia sobre essas poucas categorias do mesmo modo como uma casa se apóia sobre suas vigas. (In: MAFFEI, 1988, p. 324)

Essa importância que o autor destina às palavras-chave é perceptível inclusive na organização e divisão da obra, uma vez que a maioria delas foi utilizada como subtítulo para determinadas partes, fazendo com que as seções ficassem assim organizadas: **Primeira parte – As cartas perdidas, Segunda parte – Mamãe, Terceira parte – Os anjos, Quarta parte – As cartas perdidas, Quinta parte – *Litost*, Sexta parte – Os anjos e Sétima parte – A fronteira.**

Acreditamos que antes de partir para a análise do livro tendo por base o referencial teórico por nós elaborado e que, de fato, se constitui no principal foco deste capítulo do nosso trabalho, é importante que se apresente um breve resumo dos enredos de cada uma das partes para assim tornar mais compreensível o desenvolvimento das idéias trabalhadas por Milan Kundera em sua obra.

Na **Primeira parte – As cartas perdidas**, o enredo nos apresenta o personagem Mirek, um intelectual e ex-membro do Partido Comunista tcheco que, após a invasão russa de 1968, foi destituído de suas funções na área da pesquisa e obrigado a trabalhar na construção civil. Ela era visto com hostilidade pelo governo da época (1971) e passou a ser constantemente monitorado por ser suspeito de atividades contravertidas.

A trama se desenvolve apresentando o personagem em uma situação paradoxal: por um lado Mirek insiste em portar documentos comprometedores ao governo comunista em uma atitude que visa resistir ao esquecimento coletivo imposto pela ditadura, pois “a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento” (1994, p. 7); por outro lado, ele decide viajar até uma cidade próxima para se encontrar com Zdena – uma mulher com quem se envolvera amorosamente muitos anos antes – e tentar reaver as cartas que ele lhe enviara na época em que estavam juntos, para assim apagar os indícios perturbadores de um passado que ele se esforça em renegar.

A segunda história, intitulada como **Segunda parte – Mamãe** mostra as complexas relações entre um grupo de personagens composto por Karel, sua jovem esposa Markéta, a geniosa mãe de Karel (que ao longo de todo capítulo é mencionada apenas pela designação de “mamãe”), com quem o filho e a nora sempre mantiveram uma convivência turbulenta e animosa, e Eva, uma bela moça que é amiga e amante do casal. O enredo elaborado por Milan Kundera faz menção a diversos momentos da vida dos personagens, explicitando suas maneiras de pensar, suas posturas e também a forma com que eles foram interagindo ao longo do tempo. O clímax da história se concentra em uma noite em que tanto Eva quanto mamãe estão hospedadas na casa do jovem casal, e esse encontro gera, além de situações cômicas e inusitadas, algumas importantes revelações e significativas mudanças no que tange a determinados aspectos ligados aos personagens.

Em **Terceira parte – Os anjos**, a narrativa romanesca gira em torno de Gabrielle e Michèle, duas jovens americanas que freqüentavam um “curso de férias para estudantes estrangeiros numa pequena cidade da costa mediterrânea” (1994, p. 55). Kundera aborda a maneira com que elas interpretam e se preparam para apresentar um seminário sobre *Os rinocerontes*, peça de Eugene Ionesco, e enfoca com especial destaque o momento desta apresentação e os desdobramentos que dela decorrem, envolvendo, além das duas moças, também a professora Raphael e uma colega judia chamada Sarah.

Contudo, é interessante destacar que nesta terceira parte a narrativa romanesca é deixada em segundo plano, uma vez que a maior parte de sua extensão é preenchida pelo autor com passagens autobiográficas, reflexões historiográficas e seções ensaísticas de cunho filosófico, conferindo especial destaque para a abordagem das palavras-chave “riso” e “anjos”.

Quarta parte – As cartas perdidas é onde aparece pela primeira vez a personagem Tamina, que o próprio Milan Kundera define como sendo “o principal personagem e o principal ouvinte” em uma obra que é “a respeito de Tamina, e, no momento em que ela sai de cena, é um romance para Tamina” (1994, p. 156). Trata-se de uma bela mulher, com pouco mais de 30 anos, que fugiu com o marido de Praga após a invasão russa de 1968. Após a morte do marido no exílio, Tamina se vê obrigada a trabalhar como funcionária de um Café de segunda linha em uma cidade de interior no oeste da Europa.

Em meio a um cotidiano melancólico e monótono, onde interage com uma série de personagens exóticos, Tamina se esforça para manter acesas as lembranças do passado vivido ao lado do marido, e em meio a esse esforço, procura de todas as maneiras possíveis fazer com que os seus diários – que ficaram guardados na casa da sogra, em Praga – retornem para suas mãos.

A próxima história, intitulada **Quinta parte – Litost** tem como protagonista um personagem a quem Kundera se refere apenas como “o estudante”, e que ele próprio define de forma bastante direta dizendo que ele “não passa de uma *litost* em forma de gente” (1994, p. 117). Dessa forma, o personagem principal deste capítulo seria uma espécie de encarnação poética de “um estado atormentador nascido do espetáculo de nossa própria miséria repentinamente descoberta”, que é a *litost* (1994, p. 116).

A trama coloca o estudante em relação direta com Christine, uma mulher casada com quem ele se envolveu enquanto passava as férias de verão em uma pequena cidade interiorana, e que posteriormente decide visitá-lo em Praga, onde ele estuda. Contudo, na mesma noite em que Christine foi a Praga, estava ocorrendo em um clube local um encontro entre os maiores poetas do país, e o estudante, que era grande apreciador de

poesia, precisou se desdobrar para dar a devida atenção tanto para a amante quanto para o evento que tanto lhe interessava.

Tamina volta a ser a protagonista da **Sexta parte – Os anjos**. Neste parte, a personagem é conduzida por um misterioso rapaz até a margem de um grande rio, onde sobe a bordo de uma embarcação guiada por um menino e posteriormente é abandonada em uma ilha habitada apenas por crianças. Incapaz de fugir, Tamina se vê forçada a participar da rotina de brincadeiras e descobertas sexuais das crianças, envolta em um emaranhado de sensações que variava do prazer sensual até a violência, da paz ao desespero.

Em *A arte do romance*, o próprio Milan Kundera define essa parte de seu livro como sendo “uma narrativa onírica sobre a morte de Tamina” entrecortada por passagens autobiográficas sobre a morte de seu pai e reflexões ensaísticas sobre o tema do esquecimento (1988, p. 71).

A narrativa romanesca da **Sétima parte – A fronteira** é direcionada às aventuras e desventuras eróticas de Jan, um homem que vive em uma cidade não especificada do oeste da Europa após ter migrado há muitos anos de um país do leste europeu (presumivelmente da Tchecoslováquia) e que se encontra de malas prontas para a América, onde conseguiu uma nova oportunidade de trabalho. A fronteira mencionada no título é na verdade uma condição existencial onde o indivíduo se vê próximo a um limite que, uma vez ultrapassado, faz com que as coisas percam o sentido. Ao definir o cerne dessa parte de sua obra, Milan Kundera afirma em *A arte do romance* que ela se configura na abordagem do “erotismo no limiar entre o sentido e a ausência de sentido” (1988, p. 323).

Uma vez apresentada essa breve síntese dos enredos de cada parte da obra por nós estudada, julgamos ser pertinente também a ressalva de que, embora o resumo das narrativas romanescas possa transmitir uma impressão de linearidade, essa de fato não ocorre senão de forma indireta e fragmentada, pois todas as partes do livro são entrecortadas pelas já mencionadas passagens autobiográficas do autor e suas reflexões ensaísticas de viés histórico e/ou filosófico. Em alguns momentos, como por exemplo,

na **Terceira parte – Os anjos**, a narrativa romanesca chega mesmo a ficar em segundo plano, prevalecendo a autobiografia e o ensaio.

2.3 MILAN KUNDERA E A IRONIA

No capítulo anterior deste trabalho, mencionamos que a nossa opção por analisar *O livro do riso e do esquecimento* decorre da relação existente ao longo de seus conteúdos entre historicidade e ironia, sendo que tal relação se constitui no nosso foco de estudo. Esclarecemos que, do ponto de vista da história, a escolha dessa obra em especial se deve ao fato de que ela aborda, de forma mais ou menos direta, eventos e situações relacionadas com o episódio correspondente à invasão russa na extinta Tchecoslováquia, em agosto de 1968, durante o período da Guerra Fria. Acreditamos que no primeiro capítulo de nossa pesquisa esse episódio – assim como outros a ele relacionados – foram suficientemente enfocados, bem como a importância que eles tiveram na trajetória de vida do autor. Contudo, antes de partirmos diretamente para a análise de cada parte de *O livro do riso e do esquecimento*, parece-nos necessário destinar alguns parágrafos para introduzir a abordagem da ironia e a visão sob a qual ela se insere nas obras de Milan Kundera.

Muecke, explica em *Ironia e o irônico* que, ao longo do tempo, inúmeras foram as variações de significado e aplicação que a palavra “ironia” recebeu e ainda vem recebendo, de forma que seu conceito “é vago, instável e multiforme”:

A palavra “ironia” não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. (MUECKE, 1995, p. 22)

O autor inglês ainda acrescenta que existem dezenas de diferentes subdivisões e classificações de tipos de ironia e que diversos teóricos costumam abordar uma mesma categoria, portadora de uma série específica de determinadas características, sob diferentes denominações que cada qual, pelas suas razões, julga ser a mais apropriada. Contudo, parece haver um consenso entre todos os autores por nós pesquisados até o momento no sentido de que, independentemente de subdivisões e classificações

secundárias, a ironia se divide, em um primeiro nível, em duas formas distintas, que, apesar de diferentes, “são aparentadas e não facilmente separáveis” (MUECKE, 1995, p. 27).

Essa divisão primária gera duas categorias que Muecke (1995) chama de Ironia Verbal e Ironia Situacional, sendo a primeira aquela que se pratica quando se enuncia algo de forma irônica e a segunda correspondendo àquela em que percebemos e reagimos a um fato irônico. Duarte (2006, p. 18), ao abordar essa divisão primária da ironia, menciona que a sua forma mais comumente conhecida é “a figura de retórica em que se diz o contrário do que se quer dizer”, e que além dela existe também a visão da ironia como uma atitude, uma forma de pensamento perante o mundo, que ela denomina de *humoresque* com a qual estabelece uma relação direta com a ironia romântica, principalmente no que tange a características como a ambigüidade e o entendimento da impossibilidade de se abordar com fidelidade absoluta a realidade.

Para Kierkegaard (2006) uma das formas mais importantes da Ironia Situacional é justamente a ironia romântica, que ganhou força através do pensamento de autores alemães como Friedrich Schlegel, seu irmão A. W. Schlegel, Ludwig Tieck e Karl Solger, no início do século XIX. Em síntese, o que esses autores propõem é que a ironia romântica é aquela que coloca o homem na condição de vítima. O sujeito pode ser vitimado pelas circunstâncias do destino, sobre o qual ele não possui o menor controle, mas pode ser vítima também do próprio caráter arbitrário e contraditório da natureza humana, que faz com que a vida seja permeada pela ambigüidade.

Quando Duarte aprofunda suas explanações sobre a ironia romântica, ganham destaque as idéias de Friedrich Schlegel, em especial a crença em que a ironia é decorrente do entendimento do mundo como algo essencialmente paradoxal e contraditório:

Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo. (DUARTE, 2006, p. 41)

Embora discorde em alguns pontos dos autores do período do romantismo alemão, em *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* Kierkegaard também vê na ironia uma situação paradoxal em que o sujeito se põe perante o mundo, uma vez que “no aspecto teórico a ironia estabelece um desacordo entre idéia e realidade, e no aspecto prático entre possibilidade e realidade” (2006, p. 247).

Tendo em vista os apontamentos desses autores, entre outros que pretendemos desenvolver de forma detalhada ao longo da pesquisa, reconhecemos que essa visão da ironia como o entendimento da vida sob uma perspectiva paradoxal, em que predominam as ambigüidades, as contradições e a impossibilidade de uma apreensão e compreensão plenas da realidade, como sendo o tipo de ironia que predomina no romance de Milan Kundera que nos propomos a estudar. Adotaremos para essa concepção irônica a nomenclatura de “ironia romântica”, justamente por ser a mais usual entre os diversos autores que fornecem o embasamento teórico para o nosso estudo.

Contudo, embora seja a mais proeminente, essa concepção de ironia não é a única presente nos romances de Milan Kundera. A ironia verbal também é recorrente e procuraremos evidenciar que o autor a usa como forma de questionar e mesmo ridicularizar determinadas crenças e atitudes, além de almejar, em certos momentos, a produção de um efeito cômico, em outra possibilidade apontada por diversos teóricos como sendo muito comum, e que corresponde ao paralelo entre ironia e humor. Ainda trataremos das intromissões autobiográficas realizadas pelo autor - pois essa atitude também é apontada por Duarte (2006) como sendo uma possibilidade de manifestação irônica na concepção estrutural do romance – e buscaremos evidências que comprovem a hipótese de que em ambos os romances por nós estudados, a ironia não apenas desempenha um papel literariamente estético, mas se configura na própria visão de mundo do autor, principalmente no que se refere à história e às ideologias político-sociais.

2.4 ANALISANDO A OBRA PELO PRISMA DA IRONIA E DA HISTORICIDADE

Nas seções anteriores deste capítulo, procuramos elencar os diversos elementos que constituem o conteúdo de *O livro do riso e do esquecimento* e lhe conferem o seu caráter altamente diversificado e complexo. Em função dessa complexidade, e tendo em vista que o nosso foco de análise é a relação entre historicidade e ironia, priorizaremos a abordagem das partes onde esses elementos são predominantes – sobretudo a primeira – e retornaremos posteriormente às passagens não diretamente ligadas a eles, mas cuja menção se faz necessária para a compreensão das idéias desenvolvidas na totalidade da obra.

2.4.1 MIREK, O IDÍLIO E AQUELES QUE PERSEGUEM SUA PRÓPRIA AÇÃO

Já nas primeiras linhas Da **Primeira parte – As cartas perdidas**, Milan Kundera resgata um importante episódio da história da Tchecoslováquia cujo desdobramento irônico oferece uma clara demonstração do teor que perpassará toda a extensão da obra. O autor menciona o dia em que o dirigente comunista Klement Gottwald discursou da sacada de um palácio barroco em Praga para milhares de cidadãos tchecos que se aglomeravam para ouvi-lo. Era fevereiro de 1948, e o político estava anunciando oficialmente que a partir de então o país estaria sendo governado sob um regime comunista. Ao lado de Gottwald estavam vários colegas de partido, inclusive um chamado Clementis. Como estava nevando, Clementis tirou seu próprio gorro e com ele cobriu a cabeça de Gottwald que estava exposta às intempéries.

Kundera comenta que esse gesto solícito foi fotografado e amplamente divulgado, de tal forma que “todas as crianças conheciam essa fotografia por a terem visto em cartazes, em manuais ou nos museus” (1994, p. 7). Porém, quatro anos mais tarde, Clementis foi enforcado, sob a acusação de ter traído o governo comunista. A partir de então, o departamento de propaganda do partido iniciou um esforço para fazê-lo desaparecer da História, e, conseqüentemente, das fotografias. Assim sendo:

Desde então Gottwald aparece sozinho na sacada. No lugar em que estava Clementis não há mais nada a não ser a parede vazia do palácio. De Clementis, só restou o gorro de pele que fora colocado na cabeça de Gottwald. (KUNDERA, 1994, p. 7)

Neste breve relato, podemos identificar uma ironia profunda que pode ser enfocada sob diferentes pontos de vista. Acreditamos que o mais significativo para a nossa análise seja através da perspectiva direcionada à figura de Clementis. Por estar presente neste evento de grandeza histórica e pelo seu ato de gentileza, ele parecia ter assegurado seu lugar na História, imortalizado em uma fotografia de circulação universal. Contudo, poucos anos depois, o Partido Comunista tcheco esmerou-se para dar cabo não apenas da sua vida, mas também de seu lugar na História. Essa situação contraditória - onde ocorre uma dissociação entre aquilo que é idealizado e aquilo que de fato se concretiza no plano real – corresponde a um dos elementos-chave da ironia sistematizada pelo já mencionado Kierkegaard (2006), e também vai ao encontro das idéias defendidas pelos teóricos do romantismo alemão e mencionadas por Muecke (1995) onde a situação irônica se concretiza ao colocar o indivíduo na condição de vítima, seja das vicissitudes do destino, ou do próprio caráter arbitrário da condição humana.

Contudo, entendemos que o aspecto mais significativo deste relato inicial é apresentar uma situação-chave real que posteriormente será explorada como tema de forma mais ou menos direta ao longo de todo o romance: o esquecimento. Se quisermos aprofundar mais essa observação inicial, podemos afirmar que neste caso específico está simbolizado o embate entre uma atitude direcionada a forçar o esquecimento (por parte do governo comunista) em conflito com uma atitude de resistência ao esquecimento (que seria, em um primeiro nível, a própria vontade de Clementis, retratado em sua conduta solícita ao lado de Gottwald, mas que está simbolizada sobretudo pelo seu gorro, que permaneceu na fotografia mesmo após a sua morte).

Além disso, ainda devemos ressaltar que, tendo em vista o nosso foco de análise, essa situação é duplamente importante, pois ainda sintetiza um aspecto recorrente do romance que julgamos ser fundamental: A História (representada pelo evento do discurso de 1948 e seus desdobramentos) desempenhando a função de desencadeadora de ironias (aqui representadas pelo destino de Clementis e as mudanças em relação à foto) e sendo utilizadas pelo autor como situações-chave para propor a reflexão acerca de temáticas existencialistas (como, por exemplo, a vida em meio à luta a favor e/ou contra o esquecimento).

O desenvolvimento dessa questão existencialista é tão presente nessa primeira parte do livro que no início do seu segundo capítulo, onde começa de fato a narrativa romanesca, é exposto um pensamento do personagem Mirek dando conta que “a luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento” (1994, p. 7). E esse é justamente um dos extremos do paradoxo em que ele se vê envolvido: a atitude persistente, que contraria os conselhos dos amigos, e insiste em preservar em sua posse uma série de documentos políticos que podem vir a ser considerados subversivos e ameaçadores pelo governo comunista e, conseqüentemente, passíveis de punição. Ao longo da narrativa, ficamos sabendo que Mirek era um integrante ativo do Partido Comunista em um período longínquo e anterior à invasão russa, e entendemos que a sua persistência em continuar guardando os tais documentos representa a vontade de não perder o vínculo com um panorama político-social que já fazia parte do passado.

Por outro lado, Mirek empreende uma viagem com o objetivo de se encontrar com Zdena, uma mulher com quem tivera um relacionamento vinte e cinco anos antes, e tentar reaver as cartas que ele havia enviado a ela na época em que estavam juntos. O motivo de tal atitude representa o outro extremo do seu paradoxo existencial: a vontade de eliminar vestígios do seu passado que agora lhe provocam sentimentos de vergonha e constrangimento, acreditando que assim possa esquecê-los. Essa condição ambígua e contraditória, onde o personagem luta ao mesmo tempo contra e a favor do esquecimento, se encaixa numa modalidade irônica cuja sistematização Muecke atribui a Friedrich Schlegel, destacando o “seu firme entendimento da vida como um processo dialético e em sua insistência em dizer que o comportamento humano é plenamente humano somente quando exhibe também um dualismo dinâmico aberto” (1995, p. 40).

Esse comportamento dualístico e ambíguo é perceptível também na personagem Zdena. Uma passagem que pode nos servir como exemplo é o momento em que o autor menciona o fato de que, após Mirek ter rompido o relacionamento entre os dois e se afastado do Partido Comunista, ela permaneceu fiel aos comunistas, mas fez isso não por fanatismo, como pensava Mirek, mas como “uma manifestação de fidelidade, uma censura cifrada por um amor desiludido”, pois julgava ser necessário provar que “ele era infiel *em tudo* e que ela era *em tudo* fiel (1994, p. 19)”. Para complementar essa

observação, parece-nos importante transcrever o trecho em que é relatada a reação de Zdena ao saber que o exército russo estava invadindo o seu país:

Ela explodiu num riso histérico! Os tanques russos tinham vindo punir todos os infiéis! Finalmente ela iria ver a queda de Mirek! Finalmente iria vê-lo de joelhos! Finalmente ia poder inclinar-se sobre ele como aquela que sabe o que é a fidelidade, e ajudá-lo. (KUNDERA, 1994, p. 19)

Com isso, podemos perceber que, apesar de aparentar um fanatismo político-ideológico, Zdena não estava acreditando que a invasão russa pudesse melhorar em algo a situação do país, não estava preocupada com o destino dos adversários políticos, mas sim com Mirek. Ele era a motivação por trás de tudo, e ainda quando se poderia supor que ela aproveitaria a situação para vingar-se, vemos que, na verdade, ela pretendia se valer da situação para ajudá-lo e, conseqüentemente, estar próxima dele novamente.

Contudo, a exposição das contradições inerentes aos pensamentos e atitudes dos personagens não pára por aí. A situação em que Mirek se encontra parece-nos ainda mais irônica quando entendemos as reais motivações que o fizeram desejar tão obstinadamente reaver as suas cartas. Inicialmente, o autor levanta a hipótese de que Mirek queria eliminar os vestígios de seu envolvimento com Zdena por se sentir constrangido ao ter que lembrar que manteve um relacionamento com alguém que continuava fiel ao Partido Comunista, mesmo após a constatação de todos os problemas que o levaram a se afastar. Porém, logo nos é revelado que a vergonha que Mirek sentia de seu envolvimento com Zdena decorria do fato de ela ser feia, e mesmo assim ele a ter amado. Ou seja, o que tanto o incomodava não dizia respeito a uma crença ideológica, mas sim a vaidade e ao orgulho ferido por ter que aceitar o fato de ter se relacionado com uma mulher feia, e pior: ter permitido que os outros soubessem disso. A natureza de sua preocupação é expressa claramente na menção ao pensamento convicto de que “as mulheres procuram o homem que teve amantes bonitas”, de tal forma que “é um erro fatal ter uma amante feia” (1994, p. 15).

A lembrança desagradável desse relacionamento perturbava Mirek a tal ponto que, em uma determinada ocasião em que foi questionado por um amigo sobre a motivação que o levou a se envolver com uma mulher tão feia, ele preferiu mentir, negando que a amava e afirmando que só se aproximou dela para tentar se favorecer

politicamente. Aqui, novamente a ironia se mostra onipresente na atitude contraditória que leva o personagem a optar por mentir e assumir-se interesseiro, quando poderia simplesmente admitir que estava apaixonado.

Outro ponto importante, que não podemos deixar de mencionar, diz respeito à dificuldade e ao desacordo na comunicação entre os personagens. Esse é outro elemento recorrente ao longo do romance e aparece com frequência através de diálogos ou reproduções de fluxos de pensamentos onde é mostrado que os personagens não conseguem se entender mutuamente, ou se fazerem entender perante os outros, o que acaba gerando confusões e mal-entendidos que, em outras circunstâncias, poderiam ser facilmente evitados. Nesta primeira parte do romance, temos um bom exemplo no encontro que ocorre entre Mirek e Zdena no apartamento desta. Ela se mostra nervosa e apreensiva, fazendo que com Mirek acredite que seu inquietamento decorre do fato de ela o tê-lo denunciado para a polícia secreta comunista. Assim, ele passa a odiá-la ainda mais, sem saber que na verdade o constrangimento de Zdena se deve à vontade que ela nutre de poder ajudá-lo, mas sem possuir as condições efetivas para tal.

Nessa reconte dissociação entre o que os personagens realmente pensam e aquilo que eles deixam de fato transparecer encontramos a reafirmação de um elemento que Muecke considera “fundamental a toda ironia” e que corresponde a “um contraste entre ‘aparência’ e ‘realidade’” (1995, p. 63). Para reforçar essa mesma linha de pensamento, parece-nos interessante mencionar também a afirmação de Duarte de que é próprio da ironia explorar:

A dissociação entre ser e parecer, o equívoco entre o parecer e o aparecer, o desacordo do pensamento com a linguagem, do pensamento com a ação, do pensamento consigo mesmo. (DUARTE, 2006, p. 34)

No que diz respeito à conclusão dessa parte da narrativa romanesca, o que volta a ganhar destaque é o paradoxo da luta pelo esquecimento *versus* luta contra o esquecimento. Mirek retorna para casa sem as cartas que Zdena se recusou a lhe devolver e, logo em seguida, acaba sendo preso pela polícia secreta comunista, juntamente com seu filho. Por um lado, ele foi derrotado em sua luta pelo esquecimento, pois as cartas que tanto o perturbavam continuavam existindo e simbolizando um passado do qual ele preferia não lembrar. Mas, por outro lado, ele considerou-se

vitorioso em sua luta contra o esquecimento, pois nos últimos tempos “a prisão o atraía de maneira irresistível” em virtude do entendimento de que ela “apesar de estar cercada de muros de todos os lados, é uma cena maravilhosamente iluminada da História”. Mirek acreditava que a sua existência, ainda que detrás das grades, se constituía em uma marca do passado que os comunistas não conseguiram apagar, pois ele permaneceria “como o gorro de Clementis ficou na cabeça de Gottwald” (1994, p. 26).

Tendo em vista esse olhar sobre os elementos principais do enredo e mantendo o foco de análise sobre a ironia, acreditamos ter identificado a maneira com que Milan Kundera aborda a História entremeio aos outros aspectos do seu romance. Podemos perceber que tanto a chegada do Partido Comunista ao poder, em 1948, quanto à invasão russa de 1968, e subsequente endurecimento do regime ditatorial na Tchecoslováquia, não são tratadas pelo autor como mero pano de fundo para o desenvolvimento da narrativa romanesca. Por outro lado, esses eventos também não se configuram no centro das atenções, fazendo com que a História seja abordada como um fim em si mesma, a exemplo do que acontece nos ditos romances históricos.

Entendemos que ao longo deste romance – e em especial desta primeira parte - os aspectos históricos funcionam como possibilidades existenciais para o desenvolvimento da ironia ligada aos personagens: é a relação atribulada com o governo comunista que constitui um dos extremos do paradoxo existencial de Mirek (da luta contra o esquecimento), enquanto que no outro extremo (da luta pelo esquecimento) se encontra Zdena, uma mulher que ele conheceu durante o seu envolvimento com o Partido Comunista e que, por sua vez, vê na fidelidade ao partido uma forma de reação à postura de Mirek. Assim, é a historicidade que condiciona determinadas formas de pensamento, posturas e atitudes das personagens, que por sua vez podem ser abordadas pelo prisma da ironia.

Existe um trecho nesta primeira parte do romance que entendemos sintetizar com perfeição essa noção que, de forma mais ou menos direta, volta a ser trabalhada em vários outros momentos do romance, sendo, portanto, merecedora de especial atenção: no meio de sua viagem até a cidade de Zdena, Mirek pára em uma oficina mecânica para realizar um reparo no carro. Na guarita, diante do prédio onde ficava a oficina,

estava uma mulher gorda, que trata Mirek com desprezo, inclusive se recusando a abrir o portão para ele. Sobre essa mulher o autor menciona que ela:

Ficou sabendo que a invasão da Boêmia – efetuada pelo exército russo, que ocupara o país e exercia sua influência por toda parte – significou para ela o sinal de uma vida fora do comum. Via que as pessoas colocadas acima dela (e o mundo inteiro estava acima dela) eram, ao menor pretexto, privadas de seu poder, de sua posição, de seu emprego e de seu pão, e isso a excitava; ela começara a denunciar por conta própria. (KUNDERA, 1994, p. 10)

Ao saber que a mulher mantinha essa postura, Mirek questionou o seu amigo mecânico sobre o porquê de ela ainda não ter sido promovida, uma vez que se mostrava tão fiel aos comunistas. Como resposta, o outro explicou:

- Ela não sabe contar nem até dez. Não podem arranjar-lhe outro trabalho. Não podem fazer outra coisa senão reconfirmar seu direito de denunciar. Isso é para ela a promoção! (KUNDERA, 1994, p. 10)

Portanto, mais uma vez o advento histórico da invasão russa serve como pretexto para o desenvolvimento de uma situação existencial de uma personagem que é essencialmente irônica: após a invasão, a mulher percebeu que muitas pessoas que ocupavam uma posição superior à dela estavam sendo rebaixadas; ela então passou a realizar frequentes denúncias, sem, contudo, ser promovida por isso. Porém, mesmo sem ser diretamente beneficiada, ela continuou denunciando, como se, na impossibilidade de ser promovida, ela se satisfazia em ver os outros sendo rebaixados ao nível dela.

Além da análise dos principais elementos da narrativa ficcional, nesta primeira parte ainda se faz necessária uma abordagem de duas passagens ensaísticas de teor histórico que apresentam alguns elementos que, a partir de então, serão explorados no decorrer do romance.

No primeiro destes pequenos ensaios o autor menciona a velocidade com que os acontecimentos históricos sucedem-se uns aos outros fazendo com que as pessoas rapidamente se esqueçam deles, ou muitas vezes nem tomem conhecimento de sua existência. Para exemplificar uma situação que já é esquecida por muitos – ou apenas parcialmente lembrada, Kundera inicia uma reflexão citando a invasão da Boêmia pelos

alemães em 1939. Em seguida, menciona que em 1945 o exército russo entrou no país e expulsou os alemães. De acordo com o seu relato, a população ficou entusiasmada com a Rússia por ter expulsado os invasores e, quase que automaticamente, passou a apoiar massivamente o Partido Comunista tcheco que por sua vez, mantinha estreitas relações com os comunistas russos. Então, quando em 1948 os comunistas assumiram o poder no país, não houve violência, mas sim uma grande euforia por parte de “metade” da população. O autor ainda atenta para que “prestem atenção: essa metade, que dava gritos de alegria, era mais dinâmica, mais inteligente, melhor” (1994, p. 12). E prossegue com sua reflexão da forma como transcrevemos abaixo:

Sim, diga-se o que quiser, os comunistas eram mais inteligentes. Tinham um programa grandioso. O plano de um mundo inteiramente novo, onde todos encontrariam o seu lugar. Os que estavam contra eles não tinham grandes sonhos, apenas alguns princípios morais gastos e enfadonhos, de que queriam se servir para remendar as calças furadas da ordem estabelecida. Portanto, não é de surpreender que estes entusiastas, esses corajosos tenham triunfado facilmente sobre os tíbios e os prudentes, e que tenham bem depressa empreendido a realização de seu sonho, esse idílio de justiça para todos.

Sublinho: *um idílio e para todos*, pois todos os seres humanos aspiram desde sempre ao idílio, a esse jardim onde cantam os rouxinóis, a esse reino de harmonia, onde o mundo não se coloca como um estranho contra o homem, e o homem contra os outros homens, mas onde o mundo e todos os homens, ao contrário, são moldados numa única e mesma matéria. Lá, cada um é uma nota de uma sublime fuga de Bach, e quem não quer ser uma nota torna-se um ponto negro inútil e destituído de sentido, que basta apanhar e esmagar com a unha como uma pulga. (KUNDERA, 1994, p. 12, grifos reproduzidos conforme o texto original)

Kundera acrescenta que “há pessoas que logo compreenderam que não tinham o temperamento necessário para o idílio e quiseram partir para o estrangeiro”, mas a concepção vigente dizia que “o idílio é essencialmente um mundo para todos” e aqueles que queriam partir “se revelaram inimigos do idílio” e, portanto foram parar na prisão ou na forca. Entre as “dezenas de milhares” que foram punidos por rejeitar o idílio, o autor afirma que havia muitos comunistas, como por exemplo, Clementis, aquele que emprestara seu gorro para Gottwald discursar na sacada do palácio (1994, p. 12).

Por fim, Kundera menciona que então “esses seres jovens, inteligentes e radicais tiveram subitamente a estranha sensação de ter lançado no vasto mundo a ação que começava a viver por conta própria, deixando de se parecer com a idéia que eles haviam concebido” e, principalmente “deixando de se importar com aqueles que lhe tinham

gado origem”. Espantados e desapontados, “esses seres jovens e inteligentes puseram-se a gritar por sua ação, a chamá-la, a culpá-la, a persegui-la, a caçá-la” (1994, p. 12-13).

Tendo em vista que reproduzimos esse ensaio quase na íntegra, realizando inclusive uma longa transcrição, cabe-nos agora explicar que isso decorre de duas razões que consideramos importantes. A primeira delas diz respeito a uma modalidade de ironia que ainda não havíamos abordado em nossa análise, e que corresponde a Ironia Verbal, que Muecke (1995) explica estar relacionada à atitude onde alguém profere algo de forma irônica. Duarte (2006, p. 18), nos oferece uma explanação adicional sobre essa categoria da ironia, mencionando que a sua forma mais comumente conhecida é “a figura de retórica em que se diz o contrário do que se quer dizer”, com a ressalva de que “o dito irônico quer ser reconhecido como tal”. Dessa forma, é perceptível que Kundera está sendo irônico ao afirmar que os comunistas eram “melhores” e “mais inteligentes”, bem como ao propor que eles empreenderam “um idílio de justiça para todos”, uma vez que ao longo de todo o romance ele exerce uma pesada crítica ao regime comunista que vigorava na Tchecoslováquia e menciona de forma recorrente as injustiças da qual a maior parte da população era vítima. Além disso, ressaltamos o caráter emblemático e irônico da asserção que dá conta de que a vida na Tchecoslováquia comunista era idealizada como um “reino de harmonia, onde o mundo não se coloca como um estranho contra o homem, e o homem contra os outros homens, mas onde o mundo e todos os homens, ao contrário, são moldados numa única e mesma matéria” (1994, p. 12).

Como é possível de se constatar através da leitura da obra, a vida dos personagens de Kundera, e até mesmo a sua própria vida – exposta através das passagens autobiográficas – sob a ditadura comunista correspondia exatamente ao contrário do que é proposto na asserção anterior: uma vida em que é recorrente o conflito de idéias e a impossibilidade de compreender o outro, onde o sujeito está frequentemente em desacordo com o meio que o cerca e perturbado internamente pelas suas próprias contradições.

Outro aspecto relevante dessa passagem ensaística diz respeito à distinção proposta pelo autor para dois grupos de pessoas: de um lado, **os defensores do idílio**, que em alguns momentos também são referidos também como “os fiéis ao jardim dos

rouxinóis”, e de outro, o grupo **“daqueles que perseguem a própria ação”** (1994, p. 12-13, grifos nossos). No decorrer de sua obra, o autor deixa transparecer em diversos momentos que os defensores do idílio se constituem nos comunistas radicais, autoritários, violentos e atrelados às orientações oriundas da Rússia, enquanto que o grupo daqueles que perseguem a própria ação é formado pelas pessoas que se deram conta de que o comunismo por elas idealizado saiu de controle e se desvirtuou, se converteu em outra coisa – maior e mais perigosa - que já não era mais aquilo que havia sido proposto inicialmente, e que, em virtude disso, deveria ser perseguido, precisava ser caçado. Nesta primeira parte do romance, Kundera exemplifica dizendo que “Mirek é daqueles que muito cedo perseguiram sua própria ação, enquanto Zdena foi sempre fiel ao jardim onde cantam os rouxinóis” (1994, p. 15).

Na segunda passagem ensaística desta primeira parte do romance, o autor trata de forma ainda mais explícita a distinção entre esses dois grupos. Ele menciona o fato de que na Boêmia, durante a década de 1960, vivenciou-se uma situação fora do comum, pois ao contrário do que já havia acontecido inúmeras vezes nas mais diversas partes do planeta, lá não foi “um grupo de homens (uma classe, um povo) que se insurgiu contra um outro, mas homens (uma geração de homens e mulheres) que se rebelaram contra sua própria juventude”. Essa geração que se esforçava “em agarrar e domar sua própria ação” foi sendo cada vez mais bem sucedida, a tal ponto que “no começo de 1968 a influência deles era quase sem restrições”, configurando assim o contexto do “período chamado normalmente de *Primavera de Praga*”. Contudo, a Rússia não podia tolerar a derrocada dos defensores do idílio, e por isso tratou de enviar seu exército para restituir a ordem anterior e lhes devolver o poder. A partir de então, “os nomes daqueles que se rebelaram contra sua própria juventude são cuidadosamente apagados da memória do país como um erro no dever de um colegial” (1994, p. 17, grifo reproduzido conforme o texto original).

Conforme mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, Milan Kundera foi uma importante figura da luta pela implantação de um governo comunista que governasse a Tchecoslováquia de forma menos radical e mais democrática – reivindicação marcante do contexto da Primavera de Praga -, de tal forma que entendemos que ele próprio estava inserido no grupo dos que “perseguiram sua própria ação” e, conseqüentemente, sua menção aos nomes que foram apagados da memória do

país incluiu uma referência a si próprio, na condição de quem foi expulso do Partido Comunista, demitido de seu emprego e revogado em sua cidadania tcheca.

Por fim, uma última explicação antes de partirmos para a abordagem das outras partes do romance: tanto em *O livro do riso e do esquecimento* quanto em *A insustentável leveza do ser*, Milan Kundera nunca se refere ao seu país como “Tchecoslováquia”, mas sim como “Boêmia”, conforme já reproduzimos em alguns momentos dessa seção. Embora reconheça que essa denominação antiga não é a mais exata do ponto de vista da geografia política, o autor afirma em *A arte do romance* que prefere usá-la em função de considerar “Tchecoslováquia” um nome “demasiado jovem (nasceu em 1918), sem raízes no tempo e sem beleza” (1988, p. 131-132). Por uma questão de organização, optamos por nos referir ao país como “Tchecoslováquia”, nome que ele mantinha na época dos acontecimentos retratados em nosso trabalho, mas para preservar a fidelidade das idéias de Kundera, mantemos a denominação “Boêmia” sempre que ela é assim mencionada diretamente pelo autor.

2.4.2 O RISO DOS ANJOS

Já mencionamos anteriormente que a **Terceira parte – Os anjos** é a mais complexa e intrincada do romance, e que isso decorre de ela ser constituída majoritariamente por reflexões ensaísticas e por intromissões autobiográficas de Kundera, deixando a narrativa romanesca em segundo plano. Além disso, tanto nos trechos onde predomina a narrativa romanesca, quanto nos demais existem passagens alegóricas que exigem um esforço maior para a apreensão de seu sentido e a sua sistematização coerente com as demais partes da obra.

Entre as palavras-chave apontadas pelo próprio Kundera como norteadoras das temáticas de sua obra, duas predominam nessa parte: o “riso” e os “anjos”. Embora trabalhados de forma irregular, ora priorizando um, ora o outro e em alguns momentos ambos ao mesmo tempo, os dois temas se alinham perfeitamente em uma passagem onde o autor discorre “a propósito dos dois risos” e as facetas - angelical e demoníaca - que os integram (1994, p. 60). A compreensão do caráter ambíguo proposto pelo autor, tanto no que se refere à natureza do riso quanto no que diz respeito ao próprio

antagonismo entre os anjos e os demônios, é vista por nós como de significativa importância, de tal forma que transcreveremos aqui alguns trechos que acreditamos ser necessário abordar, como o que abre a seção 4 deste capítulo do romance:

Conceber o diabo como um partidário do Mal e o anjo como um combatente do Bem é aceitar a demagogia dos anjos. As coisas são, evidentemente, mais complicadas. Os anjos são partidários, não do Bem, mas da criação divina. O diabo, ao contrário, é aquele que recusa ao mundo divino um sentido racional.

A dominação do mundo, como se sabe, é dividida por anjos e demônios. Contudo, o bem do mundo não implica que os anjos levem vantagem sobre os demônios (como eu achava quando era criança), mas que o poder de uns e de outros seja mais ou menos equilibrado. Se existe no mundo muito sentido indiscutível (o poder dos anjos), o homem sucumbe sob o seu peso. Se o mundo perde todo o seu sentido (o reino dos demônios) também não se pode viver. (KUNDERA, 1994, p. 60-61)

Ao nos debruçarmos sobre o conteúdo presente no trecho transcrito acima, entendemos que, ademais ao seu caráter alegórico, ele traz em suas entrelinhas um teor irônico bastante significativo. Podemos identificar esta ironia na contestação de que o equilíbrio do mundo advém do antagonismo entre anjos e demônios – e da vantagem dos primeiros sobre os segundos, como se poderia supor sob uma perspectiva religiosa – e na afirmação de que, na verdade, tal equilíbrio é decorrente de uma equivalência nos poderes de uns e de outros. Muecke fornece embasamento para essa constatação ao mencionar a contribuição do inglês Connop Thirlwall para o estudo da ironia ao sistematizar outra possibilidade de identificação e entendimento denominada posteriormente como “Dupla Ironia”, mais comumente observável em situações envolvendo “facções religiosas e políticas, na qual a oposição imediata não se dá entre um aparecimento favorável e uma severa realidade”, mas sim “entre dois lados nos quais estão misturados o bom e o mau” (1995, p. 45).

Além desse aspecto, ainda podemos entender como irônica a menção de que é “demagogia dos anjos” aceitar a afirmação de que o diabo seja um partidário do Mal enquanto que os seres angelicais são defensores do Bem. Ao mencionar que “as coisas são, evidentemente, mais complicadas”, o autor está fazendo uso da ironia para contestar uma visão tradicional maniqueísta e propor em seu lugar um olhar mais complexo sobre o panorama abordado. Esse ponto de vista é levado adiante na afirmação de que os seres angelicais são partidários de uma noção de mundo “com muito sentido indiscutível”, e que, como veremos ao longo de nossa análise, propõe

alegoricamente que os anjos (ou aqueles que eles representam) são defensores da ordem racional, da retidão, da uniformidade e, em última instância, do radicalismo (1994, p. 61).

Kundera dá prosseguimento à sua reflexão afirmando que “quando as coisas são privadas de repente de seu suposto sentido, do lugar que lhes é destinado na ordem esperada das coisas, provocam em nós o riso”. Com base nessa constatação, o autor conclui então que “em sua origem, o riso pertence, portanto, ao domínio do diabo”, pois nele “existe algo de mau (as coisas de repente se revelam diferentes daquilo que pareciam ser)”, mas também de reconfortante, porque revela que “as coisas são mais leves do que pareciam, elas nos deixam viver mais livremente, deixam de nos oprimir sob sua austera seriedade” (1994, p. 61).

Na seqüência, há o relato de que quando o anjo ouviu pela primeira vez o riso do demônio, ficou estupefato, pois “compreendeu claramente que esse riso era dirigido contra Deus e contra a dignidade de sua obra”. O anjo queria esboçar uma reação imediata, mas, abalado que estava, não conseguiu fazer outra coisa senão imitar o demônio e rir também. Contudo, o sentido de seu riso era diferente: “enquanto o riso do diabo mostrava o absurdo das coisas, o anjo, ao contrário, queria alegrar-se por tudo aqui embaixo ser bem ordenado, sabiamente concebido, bom e cheio de sentido” (1994, p. 61).

A alegoria se conclui com a menção de que, ao ver o anjo rindo, o diabo, por sua vez, ria mais ainda, pois o riso do anjo era “infinitamente cômico” e todo “riso ridículo é um desastre”. Porém, destaca o autor, apesar da comicidade, a atitude dos anjos obteve um resultado: “eles nos enganaram com uma impostura semântica”, pois “para designar sua imitação do riso e o riso original (o do diabo) existe apenas uma palavra”, de tal forma que “a mesma manifestação exterior encobre duas atitudes interiores completamente opostas” (1994, p. 62).

Como podemos observar, a ironia está presente ao longo de todo o desenvolvimento dessa passagem alegoria, pois além de abordagem irônica das figuras dos anjos e dos demônios, o autor ainda faz uso desse recurso ao explicar a natureza ambígua do riso – que por um lado pode representar a constatação da absurdidade das coisas e, por outro, a satisfação pela crença na manutenção da ordem e do sentido dessas

mesmas coisas – e também por revelar o distanciamento entre a realidade e a aparência, retratada na dificuldade - ou mesmo impossibilidade - de se distinguir “duas atitudes interiores completamente opostas” representadas pela “mesma manifestação exterior” (1994, p. 62).

Entendemos que esse pequeno ensaio - onde o autor discorre sobre a natureza do riso e desenvolve uma reflexão ao mesmo tempo crítica e metafórica em relação as posturas de dois grupos distintos de indivíduos - possui uma importância fundamental não apenas para a compreensão da **Terceira parte – Os anjos**, mas do romance como um todo, principalmente quanto se tem por base um enfoque como o nosso, fundamentado na análise da relação entre historicidade e ironia. Contudo, em virtude da natureza complexa e diversificada dessa parte do livro, acreditamos que, antes de retomar a abordagem dessa passagem alegórica para aprofundar seus significados, precisaremos tratar rapidamente de alguns dos trechos autobiográficos e da narrativa romanesca que o perpassa.

Em meio às passagens autobiográficas, onde Kundera relata o panorama de medo e o sofrimento que foi imposto a ele e a uma grande parcela da população tcheca considerada inimiga do governo comunista (e que, portanto, em nada correspondia ao jardim de idílio proclamado por alguns), há também um trecho em que ele descreve uma fotografia publicada em uma revista, onde um grupo de jovens aparece diante de uma fila de soldados dançando em roda, de mãos dadas. Esses jovens cantam uma canção e “fazem o acompanhamento dando dois passos no lugar, um para frente, levantam a perna esquerda e depois a direita” (1994, p. 62). Sobre essa dança, o autor comenta:

Parece-me que posso compreendê-los: eles acham que o círculo que descrevem no chão é um círculo mágico que os une como um anel. E o peito deles se enche de um sentimento intenso de inocência: eles estão unidos, não por uma *marcha*, como soldados ou comandos fascistas, mas por uma *dança*, como crianças. É a sua inocência que eles querem cuspir na cara dos tiras. (KUNDERA, 1994, p. 62, grifos reproduzidos conforme o texto original)

Posteriormente, Kundera relata que ele próprio dançou em roda em 1948, quando o Partido Comunista assumiu o poder na Tchecoslováquia. Ele relembra que “segurava pela mão ou pelos ombros outros estudantes comunistas” e em seguida davam “dois passos no lugar, um para frente e levantavam a perna direita de um lado,

depois a esquerda do outro” e acrescenta ainda que “fazíamos isso quase todos os meses, porque tínhamos sempre alguma coisa para celebrar, um aniversário ou um acontecimento qualquer; velhas injustiças foram reparadas e novas injustiças foram cometidas” (1994, p. 64).

Porém, o próprio Kundera admite que em um determinado dia ele “disse algo que não devia dizer” e como consequência foi expulso do partido, tendo que “sair da roda”. Foi nessa condição de ex-membro do Partido Comunista que ele relembra um acontecimento de junho de 1950, ocasião em que uma deputada e um artista surrealista foram enforcados sob a acusação de trair o governo. No dia seguinte às execuções, o autor afirma que havia pelas ruas de Praga muitos jovens dançando para comemorar “um aniversário qualquer” (1994, p. 65). Sobre esses jovens, Kundera relata que eles dançavam:

Sabendo que na véspera, na mesma cidade, uma mulher e um surrealista tinham ficado balançando numa corda, e dançavam com mais frenesi ainda porque sua dança era a manifestação de sua inocência, que contrastava, pelo brilho, com a escuridão culpada dos dois enforcados, traidores do povo e de sua esperança. (KUNDERA, 1994, p. 65)

A narrativa de Kundera sobre esse episódio prossegue até o momento em que ele diz ter se aproximado de uma das rodas de jovens e percebido que, dançando e recitando seus versos entre eles estava Éluard, um conhecido poeta francês que havia se recusado a manifestar apoio aos prisioneiros executados na véspera, mesmo tendo em conta que o artista surrealista era seu amigo. O autor relata que os jovens dançavam com tamanha empolgação que, em determinado momento, simplesmente ergueram-se do chão e começaram a flutuar, seguindo então para um vôo onde continuavam dançando e “levantando a perna esquerda de um lado, depois a direita de outro” (1994, p. 66). Abismado com o que via, Kundera afirma que corria pelas ruas da cidade “para não perder de vista aquela esplêndida coroa de corpos planando sobre a cidade” e que assim o fazia de forma angustiada por ver que eles “voavam como pássaros” enquanto ele “caia como pedra”, que eles “tinham asas” enquanto ele “nunca mais as teria” (1994, p. 67).

Tendo em vista o que mencionamos até aqui, acreditamos já estarmos aptos para responder ao questionamento que - de acordo com o que o próprio Milan Kundera

afirmou na já mencionada entrevista concedida para Christian Salmon - se constitui no ponto-chave dessa terceira parte de *O livro do riso e do esquecimento*: “o que é um anjo?” (In: MAFFEI, 1988, p. 321).

Com base em nossa análise, parece-nos ter ficado evidente que os anjos correspondem a uma variação de nomenclatura para um mesmo grupo de indivíduos que já foi mencionado anteriormente: os guardiões do idílio. Na primeira parte do romance, Kundera se refere aos guardiões do idílio como “seres jovens, inteligentes e radicais” que almejavam “um mundo de harmonia para todos” e que viam como inimigos passíveis de punição todos os que se recusassem a fazer parte do idílio, pois demonstravam serem traidores (1994, p. 12). Na fábula sobre a origem do riso, Kundera menciona que os anjos são partidários da criação divina e defensores de um mundo de “sentido indiscutível” (1994, p. 61).

Já nas passagens autobiográficas, o autor descreve os jovens estudantes comunistas como seres envoltos em “brilho” e “inocência” (características comumente atribuídas ao estereótipo dos anjos) e que dançavam dando sempre “dois passos no lugar, um para frente e levantavam a perna direita de um lado, depois a esquerda do outro”, ou seja, dançavam sempre no mesmo ritmo, seguindo sempre a mesma linha, de forma regular e perfeitamente organizada (1994, p. 64-65). Kundera acrescenta que esses jovens dançavam com ainda mais frenesi e sentiam-se ainda mais inocentes na medida em que viam os traidores sendo punidos pela sua falta de lealdade. Ou seja, eram jovens inteligentes e radicais, defensores de um idílio que deveria ser para todos, e conseqüentemente, coniventes com a punição àqueles que recusavam o idílio. Em seu radicalismo, eram entusiastas de um mundo de sentido indiscutível, que reafirmasse sua inocência, sua certeza de estarem dançando conforme a música e o seu direito de excluírem aqueles que não faziam por merecer estar na roda, de mãos dadas com eles. O simbolismo criado por Kundera ao mencionar o fato de alguns destes jovens terem saído voando, cantando e recitando versos na presença do poeta Éluard não foi por acaso: eles eram anjos.

Esse entendimento inicial acerca dos anjos parece-nos ficar ainda mais evidente quando levamos em conta a menção feita pelo autor de que ele próprio dançou com os jovens estudantes comunistas, até proferir algo considerado ofensivo e ser expulso da

roda. No primeiro capítulo deste trabalho, abordamos o fato de que, em determinado momento de sua vida, Kundera se desiluiu com a postura do Partido Comunista tcheco e, após questioná-la diretamente, acabou sendo expulso, alinhando-se então ao grupo daqueles que defendiam a implantação de um governo comunista mais democrático e desapegado da conduta stalinista oriunda da Rússia. Vários momentos dessa trajetória pessoal são relatados ao longo das passagens autobiográficas existentes no decorrer do romance, em especial naquelas contidas na terceira parte, de tal forma que fica claro o processo de mudança em que Kundera deixa de integrar o grupo dos anjos e passa a acompanhar aqueles que perseguiam a própria ação.

Contudo, a temática dos anjos não se esgota com essas observações. Ao longo da **Terceira parte – Os anjos** ainda existe um elemento de importância fundamental para o nosso estudo, e que para que a sua abordagem possa ser suficientemente trabalhada, será necessário nos debruçarmos sobre a narrativa romanesca, que até este momento estávamos deixando de lado.

O enredo romanesco está centrado nas personagens Gabrielle e Michèle, descritas como “duas jovens americanas” que estudavam “num curso de férias para estudantes estrangeiros numa pequena cidade da costa mediterrânea”. Ficamos sabendo que elas eram “as alunas preferidas da senhora Raphael, a professora, porque a olhavam sempre com muita atenção e anotavam com cuidado todas as suas observações” (1994, p. 55). Em um determinado momento do curso, as moças receberam da senhora Raphael a incumbência de preparar, para a aula seguinte, uma apresentação sobre a peça *Os rinocerontes*, de Eugène Ionesco.

Durante o período em que relata as discussões e a preparação das moças para a apresentação do trabalho, o autor as retrata como alunas aplicadas e empenhadas em realizar sua tarefa com o máximo de perfeição possível. Mas, por outro lado, exibe também como traços marcantes de suas personalidades uma significativa ingenuidade e uma postura que, em certos momentos, descamba para o ridículo.

Existe uma passagem que acreditamos ilustrar com perfeição o perfil elaborado pelo autor para a sua dupla de personagens: ambas estão debruçadas sobre a leitura do texto de Ionesco, mais especificamente sobre um satírico trecho onde dois homens

discutem uma questão relativa a lógica matemática usando como exemplo patas de gatos. Michèle então interrompe a leitura e inicia o diálogo que está inserido no trecho que transcrevemos abaixo:

- Não entendo como se pode tirar as patas de um gato. Será que ele seria capaz de cortá-las?
- Michèle! – exclamou Gabrielle.
- E também não entendo como um gato pode ter seis patas.
- Michèle! – exclamou de novo Gabrielle.
- O quê? – perguntou Michèle.
- Será que você esqueceu? Você mesma disse!
- O quê? – perguntou de novo Michèle.
- Esse diálogo certamente tem por objetivo criar um efeito cômico!
- Você tem razão - disse Michèle, e olhou com alegria para Gabrielle. As duas moças se olhavam nos olhos, havia como que um estremecimento de orgulho no canto de seus lábios, e finalmente suas bocas deixaram escapar sons curtos e descontínuos em intervalos acima de seu registro vocal. Depois, mais uma vez, os mesmos sons e ainda os mesmos sons. *Um riso forçado. Um riso ridículo. Um riso tão ridículo que elas não poderiam fazer outra coisa senão rir.* (KUNDERA, 1994, p. 63-64, grifos reproduzidos conforme o texto original)

Acreditamos que a transcrição dessa passagem é útil não apenas para evidenciar o aspecto ingênuo e até certo ponto ridículo das personalidades das personagens, mas também para exemplificar um recurso utilizado com bastante frequência pelo autor ao longo do romance: a ironia atrelada ao humor, que Duarte (2006) aponta como sendo uma de suas facetas mais antigas e usuais, e que Muecke (1995) afirma ter como função não apenas despertar o riso, mas também evidenciar a falibilidade e as imperfeições da natureza humana.

Em se tratando da temática do riso, existe um trecho muito importante nessa terceira parte, não apenas porque ajuda ainda mais a compreender a natureza das personagens Michèle e Gabrielle, mas também porque fornece um importante indício interpretativo para sustentar nosso foco de análise sobre a obra, de tal forma que julgamos pertinente a sua transcrição na íntegra:

Vocês certamente se lembram dessa cena por tê-la visto em dezenas de filmes ruins: uma moça e um rapaz se dão as mãos e correm numa bela paisagem de primavera (ou de verão). Eles correm, correm, correm e riem. O riso dos dois corredores deve proclamar para o mundo inteiro e para os espectadores de todos os cinemas: nós somos felizes, estamos contentes de estar no mundo, estamos de acordo com o ser! É uma cena idiota, um clichê, mas exprime uma atitude humana fundamental: o riso sério, o riso *além da brincadeira*.

Todas as igrejas, todos os fabricantes de *lingerie*, todos os generais, todos os partidos políticos estão de acordo a respeito desse riso e todos se precipitam para colocar a imagem desses dois corredores risonhos nos cartazes onde fazem propaganda de sua religião, de seus produtos, de sua ideologia, de seu povo, de seu sexo e de seu sabão de lavar louça.

É justamente esse riso que riem Michèle e Gabrielle. (KUNDERA, 1994, p. 57-58)

Posteriormente, retomaremos esse ponto para analisá-lo juntamente com os demais elementos da narrativa romanesca. Antes, porém, se faz necessário destinarmos algumas linhas à personagem da senhora Raphael. O autor a descreve como sendo uma pessoa que passou a sua vida procurando “um círculo de homens e mulheres a quem ela pudesse dar a mão para dançar em círculo” (1994, p. 62-63). Essa busca se estendeu por muito tempo e pelas mais diversas possibilidades. Entre outros, ela procurou na Igreja Metodista, no Partido Comunista, no partido trotskista, no movimento contra o aborto, no movimento pela legalização do aborto, entre os psicanalistas, entre os estruturalistas, no Zen-budismo, entre os adeptos da ioga e, por fim, se contentou em “ficar pelo menos em perfeita harmonia com seus alunos, formar com eles uma unidade, o que significa que ela os obriga sempre a pensar e a dizer a mesma coisa que ela” (1994, p. 63). Contudo, a grande revelação no que diz respeito a essa personagem é feita na última parte da narrativa romanesca.

Havia chegado o tão aguardado dia da apresentação de Michèle e Gabrielle sobre a peça de Ionesco. Na sala de aula, “cerca de vinte rapazes e moças de diversas nacionalidades estavam sentados em suas carteiras” e observavam as duas colegas iniciarem sua apresentação. Elas se posicionaram diante da turma e, antes de iniciarem suas explanações, penduraram em seus rostos grandes chifres feitos com papelão e elástico e que tinham o claro objetivo de simular a aparência de rinocerontes. Diante de tal atitude, “a classe caía numa espécie de compaixão constrangida, como se alguém tivesse vindo apresentar diante das carteiras um braço amputado”, de maneira que apenas a senhora Raphael ficou entusiasmada com a idéia de suas alunas (1994, p. 71).

Em meio aos alunos, havia uma moça judia chamada Sarah que nutria especial antipatia pela dupla de americanas desde o dia em que elas se recusaram a lhe mostrar suas anotações de aula e ainda por cima censuraram-na dizendo: “É só você não faltar ao curso para ir à praia”. Diante do “espetáculo bobo” das duas, Sarah entendeu que era um momento oportuno para se vingar da forma arrogante com que elas a haviam tratado

anteriormente. Ela levantou-se de seu lugar, dirigiu-se até a dupla de americanas e desferiu “um pontapé no traseiro” de cada uma delas. Em seguida, voltou para o seu lugar “com calma, com dignidade, até” (1994, p. 71-72).

Logo após esse inusitado acontecimento, um pesado silêncio pairou na sala. Humilhadas, as duas moças americanas começaram a chorar timidamente e então “toda a classe explodiu em um riso enorme”. A senhora Raphael então pensou que Sarah havia agido daquela forma por efeito de uma combinação com Michèle e Gabrielle para incrementar a apresentação, e como ela não via as lágrimas das duas alunas, “inclinou a cabeça a assentiu com uma boa gargalhada”. Ao ouvir o riso da professora, as americanas se sentiram ainda mais humilhadas e passaram a chorar de forma ainda mais intensa, chegando mesmo a se contorcer “como se tivessem câimbras no estômago”. A senhora Raphael entendeu que aqueles estranhos movimentos de suas alunas correspondiam a um movimento de dança e então se levantou de sua cadeira – chorando de tanto rir – pegou nas mãos das moças e iniciou um movimento que consistia em dar dois passos no lugar, depois erguer a perna direita para um lado e em seguida a esquerda para o outro. Timidamente, Michèle e Gabrielle começaram a imitá-la e logo o pranto se converteu em riso, ao mesmo tempo em que as três mulheres dançando em roda começaram a flutuar. Misteriosamente, o teto se abriu e a professora Raphael subiu aos céus dançando em roda com as duas alunas, jogando a perna para frente, ora a direita, ora a esquerda, até desaparecer do campo de visão dos alunos que, espantados, permaneciam apenas ouvindo “o riso que se afastava, o riso resplandecente dos três arcanjos” (1994. p. 72-73).

Como podemos perceber por esse último trecho da narrativa romanesca da terceira parte do romance, a senhora Raphael, Michèle e Gabrielle eram anjos, de acordo com uma das possibilidades de classificação elaboradas por Kundera ao longo de sua obra. Contudo, esses personagens são portadores de características diferentes dos outros anjos abordados até então, e é justamente nesse ponto que acreditamos que nossa análise se torna mais significativa.

Primeiramente, é importante lembrarmos que essa história não se passa na Tchecoslováquia, mas sim em uma cidade não identificada da costa do Mar Mediterrâneo. Embora não se faça nenhuma menção explícita a esse fato, tudo leva a

crer que tal cidade não ficava em um país comunista, pois seria muito improvável que jovens americanos fossem aceitos para estudar em uma nação onde vigorava tal regime, da mesma forma que seria igualmente improvável que, em pleno período da Guerra Fria, estudantes americanos tivessem interesse em permanecer em um país governado por uma ditadura comunista. Com base nessa linha de pensamento, acreditamos que o enredo romanesco se desenvolve em um país capitalista, provavelmente na Itália ou na França. Ademais, parece-nos que a nacionalidade americana de Michèle e Gabrielle não foi escolhida pelo autor de forma casual, uma vez que, durante o período da Guerra Fria, os EUA eram tidos como a representação máxima do modo de vida capitalista, em um estereótipo que, de certa forma, perdura até nos dias atuais. Portanto, a senhora Raphael, Michèle e Gabrielle são entendidas por nós como anjos pertencentes ao outro lado da cortina de ferro.

Uma vez esclarecido esse ponto, passemos a análise da senhora Raphael. Identificamos anteriormente uma característica que a aproxima dos anjos tchecos, e que corresponde a sua postura em relação aos alunos, onde “ela os obriga sempre a pensar e a dizer a mesma coisa que ela” (1994, p. 63). Ou seja, estamos falando aqui do autoritarismo e da intolerância para com as formas de pensamento diferentes. Contudo, a senhora Raphael não era uma defensora do idílio. Vimos anteriormente que ela tentou, ao longo de sua vida, se conectar aos mais diversos grupos das mais variadas vertentes, sem nunca ter permanecido atrelada por muito tempo a nenhum deles. Vemos então essa personagem como alguém que sente a necessidade de estar ligada a algo que lhe permita vivenciar uma experiência coletiva e manifestar a sua própria vontade, ainda que isso seja feito através de modas ou movimentos passageiros.

Por sua vez, Michèle e Gabrielle também não são guardiãs do idílio. Se os anjos tchecos têm como uma das suas principais características a pretensa inocência, a dupla de moças americanas, por sua vez, chama a atenção em virtude da ingenuidade. São ingênuas a tal ponto de não se darem conta do momento em que suas atitudes – ainda que dotadas de boa vontade – começam a descambar para o ridículo. Elas acreditam estar fazendo sempre a coisa certa, se esforçam em seus estudos e repreendem a colega que agiu de forma desleixada, mas a sua ingenuidade as impele a dançar conforme a música, ainda que essa música e essa dança sejam guiadas de forma autoritária pela senhora Raphael. Não é a toa que Kundera classificou como ridículo o riso das moças,

da mesma forma que o demônio considerou ridículo o riso do anjo na fábula que abordamos no início desta seção.

O riso de Michèle e Gabrielle é o riso dos jovens que correm através da tarde ensolarada, felizes por estarem “de acordo com o ser”, de acordo com o mundo cheio de sentido defendido pelos anjos (1994, p. 57). Mas é também o riso ilusório, o riso utilizado da mesma forma por “todas as igrejas, todos os fabricantes de *lingerie*, todos os generais, todos os partidos políticos” para fazer “propaganda de sua religião, de seus produtos, de sua ideologia, de seu povo, de seu sexo e de seu sabão de lavar louça” (1994, p. 58). Ou seja, um riso cujo sentido é apenas aparente.

É interessante salientarmos que, ao desenvolver esses elementos relacionados à ótica dos anjos, Kundera continua fazendo uso da ironia, não apenas de forma inter-relacionada com o desenvolvimento onipresente do humor, mas também sob uma perspectiva mais atrelada à sua concepção romântica, como a que é abordada por Kierkegaard a atribuída, em sua forma mais usual, aos pensadores integrantes do movimento conhecido como romantismo alemão. Para ilustrar essa concepção, podemos citar uma passagem de Muecke onde ele atribui a A. W. Schlegel o entendimento de que a ironia desvela as imperfeições e incoerências dos indivíduos, geralmente oriundas “dos motivos egoísticos da natureza humana” e que mesmo “as mentes nobres tentam disfarçar” (1995, p. 36).

Contudo, além desses aspectos, o uso da ironia em meio às metáforas e alegorias envolvendo os anjos está atrelado a outro fator de importância fundamental e que pela primeira vez o autor evidencia dentro da obra: a noção de que, se por um lado a vida em meio aos anjos comunistas era inadequada, por outro o convívio entre os anjos capitalistas era igualmente imperfeito. Eis aqui a primeira evidência de um ponto-chave dentro de nossa análise, e que corresponde ao entendimento de que, além de utilizar a ironia para alavancar o humor, além de fazer uso da historicidade para construir situações irônicas que evidenciem possibilidades existenciais para seus personagens, Kundera revela uma visão de mundo que é essencialmente irônica: a crença de que tanto o comunismo quanto o capitalismo são idealizações eficazes apenas em sua aparência, pois basta uma análise mais atenta para identificar suas contradições, suas incoerências e suas imperfeições.

Posteriormente, iremos retomar a discussão em torno desse ponto para aprofundá-la e embasá-la teoricamente. Porém, antes disso iremos abordar mais duas partes da obra trazendo à baila alguns aspectos que acreditamos que irão contribuir para a sustentação de nosso ponto de vista.

2.4.3 TAMINA

Conforme já mencionamos em uma das primeiras seções deste capítulo, é na **Quarta parte – As cartas perdidas** onde aparece pela primeira vez a personagem Tamina, que o próprio Milan Kundera define como sendo “o principal personagem e o principal ouvinte” em uma obra que é “a respeito de Tamina, e, no momento em que ela sai de cena, é um romance para Tamina” (1994, p. 156). Conforme mencionamos em uma seção anterior deste capítulo, Tamina é descrita como uma mulher muito bonita, com pouco mais de 30 anos, que após a invasão russa da Tchecoslováquia, em 1968, se viu obrigada a fugir de Praga e viver em companhia do marido no exílio. Após a morte prematura do companheiro, Tamina se vê obrigada a trabalhar em um Café de segunda linha em uma cidade de interior no oeste da Europa, desempenhando a função de garçoneite.

Em meio a um cotidiano melancólico e monótono, onde interage com uma série de personagens exóticos, Tamina se esforça para manter acesas as lembranças do passado vivido ao lado do marido, e em meio a esse esforço, procura de todas as maneiras possíveis fazer com que os seus diários – que ficaram guardados na casa da sogra, em Praga – retornem para suas mãos. Entendemos então que, entre os temas abordados por Kundera ao longo de sua obra, o que volta à tona nessa parte é o esquecimento, ou mais especificamente, a luta contra o esquecimento.

Basicamente, o autor deixa claro que Tamina é a personificação dessa luta contra o esquecimento, sendo por isso considerada a personagem principal do livro. No excerto que transcrevemos a seguir existem informações onde Kundera nos ajuda a consolidar esse entendimento sobre ela:

Imagino que o mundo se ergue ao redor de Tamina, cada vez mais alto, como um muro circular, e que ela é um pequeno gramado lá embaixo. Nesse gramado cresce apenas uma rosa, a lembrança de seu marido. Ou então imagino que o presente de Tamina (ele consiste em servir café e oferecer seu ouvido) é uma jangada à deriva sobre a água e que ela está nessa jangada e olha para trás, somente para trás. (KUNDERA, 1994, p. 81)

Posteriormente, o autor ainda acrescenta que “se o edifício vacilante das lembranças cai como uma tenda mal levantada”, então não vai restar nada de Tamina “a não ser o presente, esse ponto invisível, esse nada que avança lentamente em direção à morte” (1994, p. 84).

Portanto, Tamina nos é apresentada como uma personagem incapaz de alimentar qualquer perspectiva para o seu futuro, ou mesmo de tentar vivenciar de forma mais produtiva o seu presente. O que a move é uma obsessão pelo passado, materializado na forma dos diários que ela tenta desesperadamente reaver, para que com eles possa preservar, e mesmo fomentar, as lembranças do marido. A necessidade que ela nutre de por novamente suas mãos nesses diários é tão imperiosa que ela acaba se propondo a se aproximar e interagir mais intimamente com algumas figuras um tanto exóticas e pelas quais ela não nutria nenhuma forma especial de afeição, mas apenas acreditava que elas poderiam ajudá-la a atingir seu objetivo. Entre essas figuras, duas recebem maior destaque: Bibi e Hugo.

O autor nos revela que Bibi é uma moça dez anos mais nova do que Tamina, seu marido trabalha com vendas e passa a maior parte do tempo viajando, e o casal possui uma filha pequena. Contudo, o aspecto mais interessante dessa personagem diz respeito ao fato de que ela decide ser escritora. Quando questionada sobre o conteúdo de seu pretense livro, ela responde que será uma obra “referente ao mundo tal como o vejo” (1994, p. 79). Transcreveremos a seguir um diálogo entre Tamina e Bibi que acreditamos ser bastante útil para auxiliar na compreensão da personalidade da personagem:

[...] Tamina pergunta:

- Você saberia escrever um livro?

- Por que não? – diz Bibi, e fica de novo com ar pensativo. – Evidentemente preciso me informar um pouco para saber como se faz para escrever um livro. Você por acaso conhece Banaka?

- Quem é? – pergunta Tamina.

- Um escritor – diz Bibi. – Mora por aqui. Preciso conhecê-lo.

- O que foi que ele escreveu?
- Não sei – diz Bibi, e acrescenta, pensativa: - Talvez eu precise ler alguma coisa dele. (KUNDERA, 1994, p. 79)

No decorrer da narrativa, ficamos sabendo que Tamina não nutria nenhum interesse verdadeiro por Bibi e por sua carreira de escritora – inclusive, “ela sabia que Bibi não tinha um único livro em casa e que ela se aborrecia com leituras” – mas se dispôs a ajudá-la a entrar em contato com Banaka por um único motivo: a moça disse que passaria suas próximas férias em Praga e concordava em ir até a casa da sogra de Tamina para pegar os seus tão almejados diários (1994, p. 84).

Paralelamente, Tamina começa a se aproximar de Hugo, outro jovem com aspirações intelectuais e literárias, que nutria uma indisfarçável atração por ela. Tamina não estava interessada em envolver-se amorosa ou sexualmente com o rapaz, mas aceitava seus convites para sair, primeiramente apenas com o intuito de se aproveitar da situação para lhe pedir emprestado o telefone e ligar para Praga. Posteriormente, quando fica sabendo que Bibi não vai mais para a Tchecoslováquia, ela passa então a depositar suas esperanças em Hugo, que, para agradá-la, afirma que irá até Praga buscar os seus diários. Movida por essa esperança, Tamina se sujeita até mesmo a manter relações sexuais com o rapaz.

Um ponto-chave do relacionamento entre Tamina e Hugo se concentra em um artigo de teor político-social que ele escreveu para uma revista local. Sobre o teor do texto, o rapaz comenta com Tamina:

- Sempre dirigi minhas críticas contra nosso mundo ocidental e somente contra ele. Mas a injustiça que reina em nosso país poderia nos conduzir a uma indulgência errada em relação a outros países. Graças a você; é, graças a você, Tamina, compreendi que o problema do poder é o mesmo em toda parte, no seu país e no nosso, no Oeste e no Leste. Nós não devemos tentar substituir um tipo de poder por outro, mas sim negar o próprio princípio do poder e rejeitá-lo em todos os lugares. (KUNDERA, 1994, p. 103)

Percebemos, ao longo da narrativa, que Hugo elaborou esse artigo em partes porque o seu conteúdo corresponde, de fato, as suas próprias crenças, mas também porque acreditava que essa seria uma forma de cativar Tamina. Quando o rapaz percebe que a mulher amada não ficou nem um pouco tocada pelo seu texto – chegando inclusive a desconfiar que ela nem mesmo o leu – e que o único motivo pelo qual ela

continua se relacionando com ele é a esperança de reaver os seus diários, ele fica revoltado e é tomado por um “irresistível desejo de vingar-se dela” (1994, p. 108).

Então, Hugo diz a Tamina que seu artigo obteve uma enorme repercussão e que por isso não poderia mais ir a Praga, pois poderia acabar sendo alvo dos comunistas que afrontou em seu texto. De forma teatral, ele afirma que o seu artigo foi publicado com o intuito de impedir que o seu país seja escravizado como foi o dela. Repugnada, Tamina correu para o banheiro e vomitou, atormentada pela idéia de que, no lugar das memórias do marido, ela teria que conviver agora com a lembrança das relações que teve com um sujeito que, em seu íntimo, lhe parecia tão asqueroso.

Concluindo a narrativa romanesca dessa parte da obra, o autor nos informa que Tamina rompeu o contato com Hugo, mas permaneceu “servindo cafés e nunca mais telefonou para Praga” (1994, p. 109).

Fazendo uma relação com as análises que já realizamos nas seções anteriores deste trabalho, percebemos que a ironia continua sendo um elemento onipresente ao longo da obra. O autor faz uso desse recurso para evidenciar as contradições e as imperfeições de suas personagens – como, por exemplo, Bibi, que queria ser escritora mesmo sem possuir um único livro em casa e ter o hábito de se aborrecer com leituras, e Hugo, o jovem incapaz de conviver equilibradamente com o seu idealismo político-social e o seu amor platônico por Tamina – mas também para por novamente em foco uma concepção maior: a da História funcionando como sustentáculo para o desenvolvimento de questões existenciais.

Tamina era uma exilada política, e todo o seu dilema existencial da luta para tentar preservar as memórias do passado ao lado do marido não teria sido desencadeado se ela não tivesse sido obrigada a fugir de Praga. Acreditamos que uma boa forma de embasar teoricamente nossa abordagem sobre esse ponto específico da obra seja através das idéias de Northop Frye. Em *Anatomia da crítica*, o teórico estuda as diferentes possibilidades de criação de enredo nas obras ficcionais, bem como os diferentes recursos lingüísticos e estéticos correspondentes a cada uma dessas possibilidades. Segundo o autor, a ironia é um desses recursos e pode ser empregado em diferentes

níveis e sob diversas perspectivas. A ironia trágica é uma modalidade sobre a qual Frye discorre no excerto que transcrevemos abaixo:

A ironia isola da situação trágica o senso de arbitrariedade, de ter a vítima sido infeliz, escolhida ao acaso ou por sina, e de não merecer o que lhe acontece, mais do que qualquer outra pessoa. Se há uma razão para escolhê-la para a catástrofe, é uma razão inadequada, e suscita mais objeções do que responde. (1973, p. 47)

O autor ainda acrescenta que, na ironia trágica, a vítima é inocente no sentido de que aquilo que lhe acontece “é muito maior do que algo que ele tenha feito poderia provocar”, e é culpado em razão de que “é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são parte inevitável da existência” (1973, p. 47-48).

Tendo isso em vista, entendemos que essa possibilidade de emprego da ironia é utilizada por Kundera para desenvolver os enredos em torno da maioria dos personagens de *O livro do riso e do esquecimento*, como é o caso da própria Tamina que, independentemente de qualquer outro aspecto, acabou se configurando em mais uma vítima do panorama político-social adverso de seu país, tendo sido obrigada a fugir para o estrangeiro juntamente com outras centenas de milhares de compatriotas.

Contudo, em se tratando de Tamina, essa não é a única perspectiva de abordagem possível. Aquele enfoque por nós mencionado acima - onde o autor faz uso da ironia para evidenciar as contradições e as imperfeições de suas personagens – é aplicável também a Tamina, pois além da condição existencial adversa em que ela se colocou, praticamente abrindo mão de seu presente e de seu futuro para tentar viver apenas em função das memórias do passado, Kundera ainda lhe desvela uma faceta interesseira, onde ela se dispõe a se aproximar e se relacionar com pessoas que não lhe despertam maior interesse, mas assim o faz por acreditar que elas possam favorecê-la.

Além desses aspectos, julgamos que essa quarta parte da obra é importante por nos oferecer alguns interessantes indícios sobre a visão que o autor desenvolveu sobre a vida no lado ocidental da Europa. Primeiramente, ele aproveita todas as oportunidades possíveis para criticar, ainda que de forma discreta, os percalços financeiros próprios do capitalismo, como bem ilustra a passagem abaixo, onde trata do emprego de Tamina:

Tamina trabalha como garçomete num pequeno café que pertence a um casal. O café rende tão pouco que o marido pegou o primeiro emprego que encontrou e Tamina conseguiu o lugar que, assim, ficou livre. A diferença entre o salário miserável que o patrão recebe em seu novo emprego e o salário ainda mais miserável que o casal paga a Tamina representa sua pequena vantagem. (KUNDERA, 1994, p. 77)

Esse ponto de vista também é evidenciado nas significativas dificuldades enfrentadas por Tamina a cada vez que ela precisava telefonar para Praga. Em uma ocasião em que ligou do próprio café, a sogra começou a chorar do outro lado da linha e “Tamina não ousava desligar antes que ela dissesse até logo”. Porém, “os soluços não paravam e cada lágrima custava muito dinheiro”, de tal forma que ela se viu obrigada a desligar. Em seguida, a dona do café a repreendeu por ter falado tanto tempo e calculou o custo da ligação. Então, “Tamina se assustou com a quantidade tão grande”, pois teria “de descontar cada centavo para aguentar até o próximo pagamento” (1994, p. 80). Depois disso, a cada vez que precisa telefonar para Praga, Tamina usava às escondidas o telefone da casa de Bibi ou valia-se da boa vontade de Hugo para ligar de seu telefone.

Ademais essas questões de ordem financeira, Kundera exerce sua crítica através da própria caracterização dos seus personagens e suas respectivas atitudes, pois além de Bibi e Hugo, todos os demais personagens secundários são retratados, sem exceção, como figuras fúteis, mesquinhas ou simplesmente ridículas. Bons exemplos para ilustrar essa concepção são Banaka, o escritor tão paradoxalmente medíocre que até mesmo “despreza as pessoas que leram seus livros” e Joujou, “uma japonesinha casada” amante de um professor de filosofia também casado e que nada faz além de passar o tempo inteiro falando em sexo (1994, p. 80).

Tendo em vista esse olhar exposto pelo autor no que se refere à vida na Europa ocidental e também a discussão iniciada na seção anterior sobre as semelhanças e diferenças entre os anjos oriundos de cada um dos lados da cortina de ferro, acreditamos ter identificado indícios suficientes para sustentar uma idéia que julgamos fundamental no que tange a *O livro do riso e do esquecimento*: ao longo de sua obra, Kundera procura evidenciar as imperfeições tanto da vida em meio ao comunismo quanto em meio ao capitalismo. O autor parece consciente da impossibilidade de comprovar que uma dessas ideologias é superior a outra e, dessa forma, ironiza ambas ao expor as

falhas não apenas dos sistemas ideológicos em si, mas também dos próprios indivíduos que coexistem em cada um dos contextos.

Hayden White em *Meta-história* também classifica como irônica essa postura em relação ao elemento histórico-ideológico. Para esse teórico norte-americano, a ironia “chama a atenção para a tolice potencial de todas as caracterizações lingüísticas da realidade, tanto quanto para a absurdidade das crenças que ela parodia” (1992, p. 51). O excerto transcrito a seguir vai mais adiante em sua explicação:

Como base de uma visão de mundo, a ironia tende a dissolver toda crença na possibilidade de ações políticas positivas. Em sua apreensão da doidece ou absurdez essencial da condição humana, ela tende a engendrar crença na “loucura” da própria civilização e a inspirar um desdém mandarinesco por aqueles que procuram compreender a natureza da realidade social através da ciência ou da arte. (WHITE, 1992, p. 52)

Assim, ao evidenciar as contradições e os absurdos tanto do capitalismo quanto do comunismo, Milan Kundera parece querer demonstrar a incoerência e a impossibilidade da manutenção na crença nesses sistemas ideológicos, de forma que a solução encontrada é o olhar irônico sobre ambos.

Ademais essas constatações, evidentes ao final da quarta parte do romance, devemos ressaltar que Tamina continua sendo o foco principal da narrativa romanesca em **Sexta parte – Os anjos**. Contudo, a exemplo do que foi feito na análise da terceira parte, antes de nos debruçarmos sobre a narrativa ficcional precisaremos tratar de algumas passagens ensaísticas e autobiográficas que são indispensáveis para a apreensão do significado de algumas idéias desenvolvidas ao longo de seu enredo.

Neste ponto, Kundera inicia uma reflexão que traz novamente à tona o tema do esquecimento. Em sua visão, Praga é a cidade do esquecimento. Ele designa Kafka como sendo “o profeta de um mundo sem memória”, em função de entender os romances de seu compatriota como sendo antevisões literárias da realidade fundada no esquecimento que vigorava na capital da Tchecoslováquia (1994, p. 150). Para fundamentar suas idéias, o autor cita um impressionante ciclo vicioso onde, ao longo do tempo, monumentos foram erguidos, depois derrubados e substituídos por outros ao mesmo tempo em que ruas e praças foram nomeadas e renomeadas sucessivamente,

sempre com a clara intenção de, a cada mudança, apagar as marcas do passado e criar uma nova concepção para ser posta em seu lugar. Kundera parte para uma crítica mais específica ao mencionar que “se Franz Kafka é o profeta de um mundo sem memória, Gustav Husak é o seu construtor”, de tal forma que a ele é destinada a alcunha de “presidente do esquecimento” (1994, p. 150).

O autor argumenta que, durante o tempo em que esteve a frente do poder na Tchecoslováquia, o líder comunista dedicou-se não apenas a perseguir seus opositores políticos, mas também a por em prática um verdadeiro “massacre da cultura e dos intelectuais”, de tal forma que cento e quarenta e cinco historiadores tchecos foram expulsos de suas universidades e institutos científicos por ordem de Husak, e no lugar de cada historiador, “como num conto de fadas, um novo monumento de Lênin surgia” em alguma parte do país (1994, p. 150).

Entre esses historiadores expulsos de seu trabalho, estava Hübl, amigo pessoal de Kundera e a quem este atribui a significativa asserção que transcrevemos abaixo:

- Para liquidar os povos – dizia Hübl -, começa-se por lhes tirar a memória. Destroem-se seus livros, sua cultura, sua história. E uma outra pessoa lhes escreve outros livros, lhes dá uma outra cultura e lhes inventa uma outra História. Em seguida, o povo começa lentamente a esquecer o que é e o que era. O mundo à sua volta o esquece ainda mais depressa. (KUNDERA, 1994, p. 151)

O autor ainda complementa a reflexão do amigo ao sugerir que a morte de um povo, ocasionada pelo esquecimento forçado de seu passado, é “uma possibilidade inteiramente concreta” e que em alguns momentos de lucidez, em “instantes de clarividência, o povo tcheco pode ver de perto, diante dele, a imagem de sua morte” (1994, p. 151).

Logo em seguida, Kundera inicia em paralelo um relato tratando dos últimos anos da vida de seu pai, que faleceu em virtude de uma doença degenerativa. Neste relato, o autor explica que um dos mais singulares sintomas da doença da qual seu pai sofria era fazer com que o enfermo fosse progressivamente se esquecendo das palavras, originando assim um quadro de dificuldade de comunicação em permanente agravamento.

Só depois de introduzir esses tópicos, a serem desenvolvidos em meio às passagens ensaísticas e autobiográficas, é que Kundera retoma a abordagem da personagem Tamina.

2.4.4 UMA NARRATIVA ONÍRICA SOBRE A MORTE

A maneira com que o autor reintroduz Tamina em meio ao novo contexto narrativo por ele elaborado nesta sexta parte do romance é bastante significativa para auxiliar na sua compreensão, de forma que a transcrevemos abaixo:

O silêncio de meu pai, diante de quem todas as palavras se esquivavam, o silêncio de cento e quarenta e cinco historiadores aos quais foi proibido lembrar-se, esse silêncio infinito que ressoa na Boêmia constitui o segundo plano do quadro sobre o qual pinto Tamina. (KUNDERA, 1994, p. 153)

O autor inicia essa nova abordagem sobre Tamina relatando o fato de que ela continuava trabalhando no mesmo café de uma cidade interiorana do oeste da Europa. Porém, em um determinado dia em que ela se encontrava absolutamente sozinha no recinto, apareceu um rapaz desconhecido e começou a conversar com ela. O jovem parecia entender o sofrimento que habitava o interior de Tamina, a tal ponto que, como sugestão para que ela se livrasse desse sofrimento, ele a incentiva a partir “para um lugar onde as coisas sejam leves como a brisa”, um lugar “onde as coisas tenham perdido seu peso”, onde “não há remorsos”. Então, “como num conto, como num sonho (mas é um conto! É um sonho!)”, Tamina sai do café, embarca em companhia do rapaz em um carro esporte vermelho e parte (1994, p. 155).

O jovem a conduz até a beira de um rio, onde Tamina foi instigada a embarcar em um pequeno barco a remo conduzido por um menino. A sensação de estranhamento que a acompanhava desde que deixou o café passou a aumentar progressivamente e chegou a seu ápice quando ela se deu conta de que havia sido deixada em uma ilha habitada apenas por crianças e da qual parecia ser impossível fugir. Sem outra alternativa, Tamina vai progressivamente se integrando à rotina das crianças. Participa

de suas competições e brincadeiras, compartilha de seus hábitos diários e até mesmo cede à curiosidade sexual das crianças, permitindo que elas explorem seu corpo e eventualmente até tomem-na por amante.

Contudo, essa situação logo começou a gerar conflitos entre as crianças. Aquelas “que adoravam os jogos amorosos puseram-se a detestar aquelas que eram indiferentes a eles” e, entre as crianças que tomavam Tamina por amante, eram sucessivos os conflitos entre as que se sentiam favorecidas e as que se sentiam preteridas. Logo, “todos esses rancores começavam a se voltar contra Tamina e a pesar sobre ela”, de tal forma que ela decide dar um basta nas relações amorosas com as crianças (1994, p. 172). Porém, essa atitude não é suficiente para instaurar a paz, como bem demonstra a importante passagem relatada na seqüência.

Tamina está jogando amarelinha com as crianças. Eles “pulam de casa em casa, primeiro com o pé direito, depois com o pé esquerdo, e em seguida com os pés juntos” (1994, p. 172). Enquanto Tamina está em sua vez de pular, começa uma acirrada discussão entre a equipe dos esquilos – da qual ela faz parte – e dos canários, seus adversários. Uns acusam-na de ter pisado na linha, enquanto outros tentam defende-la. O desacordo prossegue, de forma que, para acalmar os ânimos, Tamina afirma que realmente pisou na linha. Com isso, os canários festejam, comemorando a vitória, enquanto que os esquilos se revoltam, “gritam para Tamina que ela é uma traidora” e a agredem, chegando até mesmo a atingi-la com uma pedrada, fazendo que o sangue escorra pela sua testa (1994, p. 173). Indignada, Tamina se retira ao dormitório disposta a nunca mais participar das brincadeiras. Porém, a situação que já era ruim foi ficando ainda pior.

Por se recusar a continuar participando das atividades que as crianças consideram importantes, Tamina passa a ser hostilizada. Elas chamam-na por apelidos pejorativos, perseguem-na e lhe atiram paus e pedras, obrigando-a a fugir permanentemente. Certo dia, ao revidar as constantes agressões esbofeteando três meninos que encontrou vagando pela ilha, Tamina acabou caindo em uma emboscada. Ela foi enrolada em redes de voleibol, arrastada pelo chão e espancada. Um menino chegou até mesmo a urinar em cima dela.

Depois desse acontecimento, por pura falta de opção, Tamina voltou a participar das brincadeiras das crianças, “mas em silêncio”. Mais uma vez, “ela pulava de uma casa para outra, primeiro num pé, depois no outro, em seguida de pés juntos” (1994, p. 175). Como veremos posteriormente, essa passagem é tão significativamente importante que Kundera chega mesmo a advertir os leitores para que:

Guardem mais uma vez esta imagem na memória: Tamina tem de pular de casa em casa, num pé, depois no outro, e em seguida de pés juntos, e considerar importante o fato de ter ou não pisado na linha. Ela tem de pular assim dia após dia e, pulando, carregar nos ombros o peso do tempo como uma cruz cada dia mais pesada. Ela ainda olha para trás? Pensa no marido e em Praga? Não. Não mais. (KUNDERA, 1994, p. 175)

Certo dia, Tamina avista entre as crianças o menino que a conduzira de barco até a ilha. Imediatamente, lhe ocorre a idéia de que o barco pode estar atracado na praia, e vislumbra assim uma possibilidade de fuga. Sorrateiramente, ela percorre todas as margens da ilha em busca da embarcação, mas seu esforço é em vão. De repente, Tamina vê o grupo das crianças correndo e gritando ameaçadoramente em sua direção. Ela então se atira dentro da água. A idéia de fugir nadando era algo que ela alimentava há bastante tempo, e agora a ocasião era mais do que apropriada. Tamina era uma boa nadadora e julgava que, pelo tempo discorrido no trajeto em que ela veio até a ilha de barco, seria bastante provável que ela pudesse percorrer a nado a distância que a separava do continente. Ela nadou até o sol se por e continuou nadando durante a noite inteira.

Quando amanheceu, percebeu que, embora tivesse nadado por horas e horas, permanecia a menos de cem metros de distância da ilha que tanto odiava. Sem entender como isso era possível, Tamina se deixou abater pelo desânimo e decidiu que era melhor morrer ali mesmo, no meio das águas. Subitamente, ela ouviu vozes infantis e percebeu que um grupo de crianças se aproximava de barco. Como estava veementemente decidida a morrer, Tamina temeu que eles quisessem resgatá-la para levá-la de volta à ilha, mas “ninguém lhe estendia um remo ou a mão, ninguém queria salvá-la”. Então, sob “os olhos infantis que a observavam”, Tamina “desapareceu da superfície da água” e afogou-se (1994, p. 179).

Como podemos observar, a exemplo da **Terceira parte – Os anjos**, o conteúdo destas passagens tem um teor altamente simbólico. O próprio Milan Kundera afirmou na supracitada entrevista concedida para Christian Salmon que essa parte de seu romance corresponde a “uma narrativa-sonho da morte de Tamina” (In: MAFFEI, 1988, p. 321). Os indícios para a constatação dessa irrealidade proposital que permeia a narrativa desta seção são vários, e o próprio autor faz questão de deixar claro seu caráter onírico ao mencionar em determinado momento que “como num conto, como num sonho”, Tamina sai do café e embarca em companhia do rapaz em um carro esporte vermelho, e ao mesmo tempo acrescenta “(mas é um conto! É um sonho!)”, (1994, p. 155). Tendo isso em vista, o que se faz necessário é analisar o significado proposto por Kundera para a interpretação dessa passagem onírica.

Primeiramente, entendemos que as passagens ensaísticas e autobiográficas que abrem essa sexta parte do romance, e que já foram por nós mencionadas, têm o objetivo de apresentar com clareza o tema a ser abordado: o esquecimento. A exemplo do que já aconteceu na primeira parte do livro, o tema se desdobra de forma mais específica em situações que evidenciam a luta contra o esquecimento. Aqui, acompanhamos a luta do pai do autor contra o esquecimento das palavras imposto pela doença que o afligia e também a denúncia do próprio Milan Kundera no que se refere à política do esquecimento forçado imposto pelo líder comunista Husak, o “presidente do esquecimento” (1994, p. 150). Nesse sentido, a narrativa-sonho da morte de Tamina faz coro a essa abordagem temática.

Numa das passagens que mencionamos anteriormente, encontramos a transcrição do ponto de vista do historiador Hübl dando conta de que uma das formas mais eficazes de destruir um povo é privando-o de sua memória. Como vimos na análise da **Quarta parte – As cartas perdidas**, a abordagem da personagem Tamina estava toda centrada na sua luta contra o esquecimento, materializada em sua obsessão em reaver seus diários e assim preservar as memórias de sua vida ao lado do marido. Vimos também que ela não tinha nenhuma perspectiva em relação ao futuro e que o seu presente foi apresentado pelo autor como um “ponto invisível”, um “nada que avança lentamente em direção à morte” (1994, p. 84). Tendo isso em vista, não é difícil concluir que, uma vez consciente de que nunca mais iria reaver seus diários - e que, portanto, não conseguiria preservar as memórias do passado – Tamina estava condenada

à morte. O início da metáfora para a morte da personagem é simbolizado no momento em que ela parte do café em companhia do rapaz desconhecido, pois, como lembra o autor “não é um acaso que todos os poemas a respeito da morte a representam como uma viagem”, de tal forma que, da mesma maneira que o “rapaz de Thomas Mann entra num trem” (em um exemplo citado numa passagem ensaística), Tamina embarca “num carro esporte vermelho” (1994, p. 163).

Entendemos que a morte também desempenha importante papel como possibilidade interpretativa para a compreensão de um dos pontos mais controversos da narrativa: o fato de Tamina manter relações eróticas com as crianças. Em determinado momento, o autor menciona um acontecimento do passado da personagem que corresponde ao dia em que ela chegou ao hospital em que o marido estava internado e soube que ele havia morrido. Nesse dia, um outro paciente que estava internado no mesmo quarto do marido de Tamina contou para ela que, ao perceberem que o homem estava morto, os enfermeiros pegaram o cadáver pelos pés e saíram arrastando-o pelo chão, fazendo inclusive com que a sua cabeça batesse na soleira da porta. Ao tomar conhecimento desse fato, uma singular reflexão tomou forma na mente da Tamina:

Ser um cadáver era o ultraje insuportável. Há apenas um instante éramos um ser humano protegido pelo pudor, pelo caráter sagrado da nudez e da intimidade, e basta-nos que chegue o momento da morte para que nosso corpo fique de repente à disposição de qualquer um, para que possam desnudá-lo, estripá-lo, escutar suas entranhas, tapar o nariz diante de seu fedor, jogá-lo no frigorífico ou no fogo. (KUNDERA, 1994, p. 162)

Para complementar o ponto de vista da personagem, o autor ainda nos confia que, alguns meses depois, quando pôs em prática uma tentativa frustrada de suicídio, Tamina optou por tentar afogar-se em alto mar, para que “a infâmia de seu corpo defunto fosse conhecida apenas dos peixes, que são mudos” (1994, p. 162).

Tendo isso em vista, entendemos que é a morte que justifica a postura despudorada da personagem. Ao relatar o fato de que Tamina permitia que as crianças satisfizessem sua curiosidade explorando seu corpo adulto e até mesmo dando vazão aos seus impulsos sexuais, o autor está antecipando a sua condição de morta, em um paralelo com a reflexão anterior de que “basta-nos que chegue o momento da morte para

que nosso corpo fique de repente à disposição de qualquer um” e “para que possam desnudá-lo” (1994, p. 162).

Uma vez elucidados esses aspectos, ainda persiste a dúvida: “Por que Tamina está na ilha das crianças?”. Quem lança esse questionamento é o próprio autor, que se apressa em responder: “Não sei”. Porém, mesmo sem entregar uma resposta definitiva, ele levanta uma possibilidade: “Talvez porque o ar estava cheio de canções alegres cantadas por vozes infantis no dia em que meu pai agonizava?” (1994, p. 163). Para explicar essa hipótese, Kundera menciona o fato de existirem na Tchecoslováquia “associações ditas de pioneiros” que são representadas por crianças que, em ocasiões especiais, se apresentam cantando e presenteando pessoas ilustres com o título de “pioneiro de honra”, ato simbolizado pela entrega de um lenço vermelho. Numa determinada manhã, em que o autor estava no quarto de seu pai, que convalescia agonizante, ele ouviu uma transmissão de rádio vinda de uma casa vizinha onde estava sendo feita a cobertura de um evento em que o líder comunista Husak estava recebendo o título de “pioneiro de honra” dos membros infantis da dita entidade de pioneiros. Em seu discurso, Husak dizia: “Minhas crianças! Vocês são o futuro!”, e em seguida “Minhas crianças! Nunca olhem para trás!” (1994, p. 164). De fato, entendemos que essa circunstância pode ter estimulado o autor a desenvolver a associação entre as crianças e a morte. Contudo, limitar-se a essa constatação seria demasiadamente superficial, pois, como procuraremos expor a seguir, a continuidade da narrativa deixa transparecer que as crianças possuem também uma função alegórica mais profunda.

Se lembrarmos a imagem que o próprio autor nos recomendou que guardássemos, nos daremos conta de uma imposição a que Tamina está sujeita na companhia das crianças: ela “tem de pular de casa em casa, num pé, depois no outro, e em seguida de pés juntos, e considerar importante o fato de ter ou não pisado na linha”. Necessariamente, ela deve “pular assim dia após dia e, pulando, carregar nos ombros o peso do tempo como uma cruz cada dia mais pesada” (1994, p. 175). Devemos ainda dar atenção ao fato de que o primeiro conflito acintoso entre Tamina e as crianças – onde ela acabou inclusive levando uma pedrada na cabeça – aconteceu justamente no dia em que ela afirmou ter pisado na linha e, conseqüentemente, foi agredida pelos seus próprios companheiros de equipe. Por fim, ainda acreditamos ser útil a observação de que, quando convidou Tamina para partir em sua companhia, o jovem do carro esporte

vermelho disse que a estava conduzindo para um lugar “onde as coisas sejam leves como a brisa”, “onde as coisas tenham perdido seu peso”, “onde não há remorsos” (1994, p. 155).

Tendo em vista esses aspectos, parece-nos evidente que, ao abordar a trajetória de Tamina na ilha das crianças, o autor está retratando alegoricamente a vida na Tchecoslováquia em meio à ditadura comunista. Nesse contexto, as crianças são nada menos do que uma designação alternativa para o mesmo grupo de pessoas anteriormente chamado de defensores do idílio e “anjos”. A conduta radical desse grupo é muito bem retratada através do jogo de amarelinha, onde a necessidade de “pular de casa em casa, num pé, depois no outro, e em seguida de pés juntos” corresponde à mesma atitude de dançar “dando dois paços no lugar, depois uma para frente, erguer a perna esquerda e em seguida a direita”. Nessa perspectiva, entende-se a agressão a Tamina por ter pisado na linha pela mesma ótica dos que eram excluídos da roda por se recusarem a dançar conforme a música.

Devemos ainda levar em consideração o pretense caráter leve e desprovido de remorsos atribuído à ilha das crianças e compreendê-lo como um possível paralelo à realidade idílica pregada pelos comunistas radicais da Tchecoslováquia.

Por fim, ainda parece-nos importante destacar o fato de que os jovens membros da associação de pioneiros que ouviam o discurso de Husak eram instruídos a levar uma vida onde vissem a si próprios como representantes do futuro, não devendo nunca olhar para trás, ou seja, viver sem a preocupação com lembranças do passado. Por sua vez, enquanto pula de casa em casa cuidando para não pisar na linha, Tamina “ainda olha para trás? Pensa no marido e em Praga? Não. Não mais” (1994, p. 175). No momento em que extinguem-se as memórias, Tamina passa a ser apenas mais um cadáver de uma cidadã do país do esquecimento.

Com base nessa breve análise dos elementos mais significativos da **Sexta parte – Os anjos**, acreditamos ter reforçado o embasamento das idéias por nós elencadas ao final da abordagem da quarta parte, ou seja, a concepção de que ao longo do romance, a História funcionando como sustentáculo para o desenvolvimento de questões existenciais perpassadas pela ironia. Foi o advento histórico da invasão russa na

Tchecoslováquia que obrigou Tamina a fugir para o estrangeiro e, conseqüentemente, criou o contexto necessário para o desencadeamento da sua já mencionada condição existencial de luta contra o esquecimento. Tendo em vista o panorama político-social da Tchecoslováquia comunista abordado pelo autor tanto de forma explícita quanto alegórica ao longo dessa parte do romance, acreditamos ver reafirmada a concepção irônica onde Tamina é colocada na situação de vítima de circunstâncias que estão acima das suas possibilidades de controle, ou, como propõe mais especificamente a visão de Northop Frye, pode ser considerada uma vítima inocente no sentido de que aquilo que lhe acontece “é muito maior do que algo que ele tenha feito poderia provocar”, e é culpado em razão de que “é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são parte inevitável da existência” (1973, p. 47-48).

Antes de finalizarmos a abordagem dessa parte do romance, parece-nos interessante salientar que, além de estruturar a ironia de forma relacionada com a historicidade, cuja análise estamos priorizando ao longo de nosso trabalho, Kundera continua fazendo uso recorrente de outras vertentes da ironia, como a que visa a criar um efeito voltado ao humor, a que busca expor as contradições e as falhas de sistemas ideológicos e/ou de seus defensores, e também a que é evidenciada através do recurso bastante usual onde se diz algo contrário ao que se quer dizer ou contrário ao que, de fato, se quer fazer entender. Acreditamos que o excerto que transcrevemos a seguir é um bom exemplo onde se mesclam elementos referentes às duas últimas concepções citadas acima:

Por que essas crianças são más?

Ora, elas não são más de modo algum. Ao contrário, têm bom coração e não param de dar umas às outras provas de amizade. Nenhuma delas quer Tamina só para si. Ouve-se a todo instante os seus *olhe, olhe*. Tamina está presa nas redes emaranhadas, as cordas lhe esfolam a pele, e as crianças mostram umas as outras o sangue dela, suas lágrimas e suas caretas de dor. Elas a oferecem generosamente umas às outras.

O desejo que elas sentem de fazer o mal é um desejo positivo e alegre, e pode-se com razão chamá-lo de alegria. Se elas desejam maltratar aquele que se encontra além da fronteira do mundo delas, é unicamente para exaltar seu próprio mundo e sua lei. (KUNDERA, 1994, p. 174)

Nesta passagem, percebemos que o autor está sendo irônico ao propor assertivamente algo no qual ele não acredita. Ele diz que não é maldade o espancamento a que Tamina foi submetida, mas na verdade ele quer justamente enfatizar o caráter

cruel de tal atitude. E quando ele afirma que as crianças estão dando provas de amizade ao não desejarem Tamina apenas para si, fica clara a referência à concepção de idílio defendida pelos comunistas radicais, onde tudo deve ser “para todos”. Além disso, um paralelo semelhante pode ser traçado na comparação entre a atitude de maltratar aquele que pensa diferente (“que se encontra além da fronteira do mundo delas”) como forma de exaltação de suas próprias idéias e leis, com o fato mencionado na terceira parte do romance, onde os jovens anjos dançavam com ainda mais energia e alegria ao saber que na véspera dois adversários políticos haviam sido executados.

Portanto, no excerto transcrito acima encontramos um exemplo clássico de ironia verbal – onde o autor profere algo de forma irônica – e também observamos a ironia sendo utilizada com um objetivo mais específico: o de apontar de forma figurada os absurdos do radicalismo comunista.

2.4.5 O RISO DO SEXO, A *LITOST* E A FRONTEIRA

Conforme vimos no início deste capítulo do nosso trabalho, o próprio Milan Kundera afirma que é a unidade temática que constitui o cerne de *O livro do riso e do esquecimento* e, conforme o próprio título da obra evidencia, o riso e, sobretudo o esquecimento, são os temas centrais que perpassam de forma mais ou menos direta as sete partes que o constituem. Contudo, o desenvolvimento destes temas centrais ocorre de forma simultânea à abordagem de temas secundários, que, em sua interligação, conferem sentido à totalidade da obra.

Notadamente, a segunda, a quinta e a sétima partes da obra são as que dão maior destaque ao enfoque do riso, mais especificamente, do riso estreitamente relacionado à sexualidade. Por sinal, esta relação é tão marcante ao longo dessas partes de *O livro do riso e do esquecimento* que John Updike, ao abordá-lo em seu artigo denominado “Anjos Tchecos”, chega até mesmo a classificar Kundera como sendo um escritor “que tem fascínio pelo sexo” (1991, p. 141). Contudo, Updike também faz uma ressalva à eficiência dessa relação entre riso e sexualidade, propondo que “Kundera é hábil e paradoxal, mas triste e amuado demais para ser um escritor engraçado”, de tal forma que em sua obra “há mais análise do riso – especificado como ‘um ruído trêmulo e

exalado nos extremos superiores do registro vocálico’ – do que riso em si” (1991, p. 143).

Independentemente de quão engraçadas essas três partes do romance possam realmente ser, parece-nos evidente que, para o autor, esse olhar cômico sobre a sexualidade se configura em uma prolífera fonte de manifestações irônicas que, mais uma vez, expõe uma faceta muitas vezes patética do ser humano ao mesmo tempo em que evidencia o paradoxo romântico do distanciamento entre o que é idealizado e aquilo que efetivamente se consegue por em prática, entre o que é aparente e aquilo que é real.

Relembrando o breve resumo que apresentamos no início deste capítulo, em **Segunda parte – Mamãe**, acompanhamos a narrativa das intrincadas relações entre Karel, sua jovem esposa Markéta, a temperamental mãe de Karel (que ao longo de todo capítulo é mencionada apenas pela designação de “mamãe”) e Eva, uma linda mulher que é amante de Karel e Markéta simultaneamente. O ponto central da história enfoca uma noite em que todos os personagens estão reunidos na casa do jovem casal, circunstância em que ocorrem situações cômicas e inusitadas, além de algumas importantes revelações e significativas mudanças no que se refere a determinados aspectos ligados a eles.

A ironia se faz evidente ao longo do enredo desta parte na medida em que vamos tomando conhecimento do fato de que muito pouco do que é aparente entre o convívio dos personagens corresponde à realidade. Markéta acreditava ter sido ela quem apresentou Eva para Karel, mas na verdade eles já eram amantes há anos. Karel acreditava ser o único membro infiel de seu casamento, sem saber que Eva estava estimulando Markéta a traí-lo com o seu próprio marido. Todos pensavam que mamãe tinha permanecido na casa do filho por mais tempo do que o previsto em função de um simples engano, mas ela havia feito de propósito. Esse permanente desacordo entre aparência e realidade parece-nos importante por colocar em destaque outra faceta da ironia, mais relacionada a uma visão de mundo do que propriamente a um recurso estético ou retórico. Ao desenvolver as narrativas sobre suas personagens fazendo uso da ironia tanto em questões relacionadas a ideologias e aspectos político-sociais quanto em meio a situações cotidianas e minimalistas, o autor demonstra se encaixar em uma concepção essencialmente irônica defendida por Friedrich Schlegel e que Duarte explica

ser a reafirmação do entendimento do mundo como algo essencialmente paradoxal e contraditório:

Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo. (DUARTE, 2006, p. 41)

Outro aspecto cuja abordagem nos parece indispensável diz respeito a uma visão acerca do tema do esquecimento desenvolvida de forma diferente das demais partes do livro. Na noite em que todos os personagens estão reunidos na casa de Karel, mamãe disse que achava Eva – a quem acabara de conhecer – muito parecida com uma amiga que ela tivera há muitos anos atrás, chamada Nora. A princípio, Karel considerou tal comparação estranha, mas então, forçando a memória, ele se lembrou de um dia, quando ainda era criança, e que por coincidência acabou vendo Nora nua, e tal imagem o deixou bastante impressionado. Ele então concordou com a comparação de mamãe e, posteriormente, enquanto fazia sexo com a esposa e a amiga, passou a fantasiar que Eva era realmente a dona Nora cuja nudez tanto o havia impressionado na infância, e essa simulação lhe trouxe enorme satisfação. Karel ficou tão contente com esse fato que, no dia seguinte convidou mamãe para vir morar com ele e a esposa, desconsiderando o fato de que o relacionamento entre eles sempre havia sido turbulento.

Nesta passagem, entendemos que Kundera está sutilmente nos dando mostras de como pode ser importante para determinados indivíduos preservar ou mesmo recuperar as memórias do passado, mesmo aquelas que, em um primeiro momento, possam parecer extremamente simplórias e destituídas de maior significado. Ainda que tal idéia seja expressa através de uma situação aparentemente pouco importante, ou mesmo banal, acreditamos que ela serve de paralelo para a reflexão sobre as outras partes do livro. Como exemplo, podemos citar o caso de Tamina. A sua obsessão por recuperar seus diários e preservar as memórias da vida ao lado do marido também poderia ser interpretada como algo exagerado ou absurdo, mas isso era tão importante para a sua existência que a impossibilidade de atingir seu objetivo levou-a à morte.

De certa forma, essa impossibilidade de satisfação dos desejos à qual acabamos de nos referir se constitui em um elemento importante dentro da **Quinta parte – *Litost***, que tem como protagonista um personagem a quem Kundera se refere apenas como “o estudante”, e que ele próprio define de forma bastante direta dizendo que o seu personagem “não passa de uma *litost* em forma de gente” (1994, p. 117). Dessa forma, o personagem principal deste capítulo seria uma espécie de encarnação poética de “um estado atormentador nascido do espetáculo de nossa própria miséria repentinamente descoberta”, que é o significado atribuído pelo autor a essa expressão tcheca: *litost* (1994, p. 116).

Conforme já foi mencionado anteriormente, a trama desta parte coloca o estudante em relação direta com Christine, uma mulher casada com quem ele se envolveu enquanto passava as férias de verão em uma pequena cidade interiorana, e que posteriormente decide visitá-lo em Praga, onde ele estuda. Contudo, na mesma noite em que Christine foi a Praga, estava ocorrendo em um clube local um encontro entre os maiores poetas do país, e o estudante, que era grande apreciador de poesia, precisou se desdobrar para dar a devida atenção tanto para a amante quanto para o evento que tanto lhe interessava.

Novamente, o autor faz uso recorrente da ironia para despertar o humor diante de situações patéticas e também para evidenciar o caráter falho dos poetas, de Christine e, logicamente, do estudante. Sobre esse último, é dado especial destaque para a sua personalidade dúbia, contraditória e até mesmo paradoxal. Ele demonstra considerar Christine uma mulher sensivelmente brega e rústica, mas sente uma vontade quase incontrolável de fazer amor com ela. Após o encontro com os poetas, ele vai embora sentindo uma espécie de felicidade oriunda da mistura de sensações contraditórias: por um lado se sente feliz por descobrir que a vida dos poetas é permeada por imperfeições, como a dele, e por outro se sente grato por ter tido o privilégio de interagir com eles e ganhar suas atenções.

Uma vez de volta ao seu quarto, em companhia de Christine, o estudante passa a noite inteira tentando em vão fazer sexo com ela. Em determinado momento, a mulher sussurra no ouvido do rapaz que não quer fazer amor porque isso poderia acarretar a sua morte. O estudante fica maravilhado imaginando que Christine morreria de amor por ele

em virtude dos possíveis desdobramentos da estranha relação que eles mantinham. Contudo, na manhã seguinte, ela explica que não quis fazer sexo por medo de engravidar, uma vez que ela já havia sido advertida pelo médico que uma nova gravidez poderia levá-la a morte. O estudante então ficou desolado ao perceber que tinha “perdido o corpo de Christine por causa de sua própria burrice”, de tal forma que a “*litost* o enchia até a borda e ele não via por onde escapar” (1994, p. 143).

Além da observação dessa situação – que, tendo por base as explicações teóricas já fornecidas anteriormente, pode ser considerada irônica -, parece-nos importante dar destaque para uma passagem ensaística onde o autor menciona esse caso do estudante com Christine e também um anterior, onde o mesmo estudante se sentiu possuído pela *litost* ao perceber que a moça com quem ele estava em um rio nadava mais depressa do que ele e, em virtude disso, ele a agrediu com um tabefe:

Por meio de dois exemplos tirados da vida do estudante, expliquei as duas reações elementares do homem em face da sua própria *litost*. Se nosso interlocutor é mais fraco do que nós, encontramos um pretexto para agredi-lo, como o estudante agrediu a estudante que nadava muito depressa. Se nosso interlocutor é mais forte, só nos resta escolher uma vingança disfarçada, um tapa dado indiretamente, um assassinato pelo meio indireto do suicídio. (KUNDERA, 1994, p. 142)

Vem-me a idéia, nesse contexto, que não foi absolutamente por acaso que a noção de *litost* nasceu na Bôemia. A história dos tchecos, essa história de eternas revoltas contra os mais fortes, essa sucessão de gloriosas derrotas que punham em movimento o curso da História e levavam à sua perda o próprio povo que a tinha desencadeado, é a história da *litost*. Quando em agosto de 1968 milhares de tanques russos ocuparam esse pequeno e maravilhoso país, eu vi escrita nos muros de uma cidade a seguinte divisa: *Não queremos acordo, queremos a vitória!* Compreendam que, naquele momento, só havia escolha entre muitas variantes de derrota, nada mais, mas essa cidade recusava o acordo e desejava a vitória! Não era a razão, era a *litost* que falava! O homem possuído por ela se vingava através de seu próprio aniquilamento. (KUNDERA, 1994, p. 142-143, grifos reproduzidos conforme o texto original)

Com base na observação desses excertos, entendemos que o autor relaciona o sentimento da *litost* à própria trajetória do povo de seu país, mas podemos também identificá-lo como sendo uma característica que surge em determinados momentos desempenhando um papel marcante na existência de alguns dos principais personagens de *O livro do riso e do esquecimento*. A título de exemplo, podemos citar Mirek, que viu com bons olhos a idéia de ser preso após ter fracassado na tentativa de reaver as suas cartas que estavam em posse de Zdena, e também Tamina, que se deixou morrer

após constatar que sem os seus diários não conseguiria mais preservar as boas memórias de seu passado.

Uma idéia similar a essa é retomada na **Sétima parte – A fronteira**, onde esta fronteira mencionada no título corresponde a uma condição existencial onde o indivíduo se vê próximo a um limite que, uma vez ultrapassado, faz com que as coisas percam o sentido. Em um primeiro plano, o autor desenvolve essa temática através da narrativa das aventuras e desventuras eróticas de Jan, um homem que vive em uma cidade não especificada do oeste da Europa após ter migrado há muitos anos de um país do leste europeu (presumivelmente da Tchecoslováquia) e que se encontra de malas prontas para a América, onde conseguiu uma nova oportunidade de trabalho. Contudo, como veremos posteriormente, essa condição existencial pode ser identificada também na trajetória de outros personagens do romance.

Assim como nas duas últimas partes por nós mencionadas, na narrativa romanesca desta também prevalece a construção de situações onde a sexualidade atrelada à comicidade é mantida constantemente em foco, tanto que ao definir o cerne dessa parte de sua obra, Milan Kundera afirma em *A arte do romance* que ela se configura na abordagem do “erotismo no limiar entre o sentido e a ausência de sentido” (1988, p. 323).

Para ilustrar melhor esse conceito que constitui a noção de fronteira abordada pelo autor, acreditamos ser importante a transcrição de um excerto onde Jan reflete sobre o assunto tendo por base as idéias de uma mulher com quem ele tivera uma profunda relação no passado:

Que fronteira?

A mulher que ele mais amou no mundo (ele tinha na época trinta anos) lhe dizia (ele ficava quase desesperado quando ouvia isso) que ela só se prendia à vida por um fio muito fino. Sim, ela queria viver, a vida lhe proporcionava uma alegria imensa, mas ela sabia ao mesmo tempo que esse *quero viver* era tecido com fios de teia de aranha. Bastava tão pouco, tão infinitamente pouco, para se encontrar do outro lado da fronteira além da qual nada mais tinha sentido: o amor, as convicções, a fé, a História. Todo o mistério da vida humana consistia no fato de que ela se desenrola em proximidade imediata e mesmo em contato direto com essa fronteira, que ela não fica separada desta por milímetros, mas apenas por um milímetro. (KUNDERA, 1994, p. 194)

Assim, entendemos que, se a trajetória de Jan é marcada pela abordagem de sua relação com duas fronteiras – uma geográfica, simbolizada pela sua iminente partida para a América, e outra existencial, onde predomina a busca por um sentido no erotismo -, relações de ordem similar se manifestam também em outros momentos do romance, através de diversos personagens. Como o próprio Kundera afirmou que Tamina é a figura central de *O livro do riso e do esquecimento*, evidentemente é nessa personagem que encontramos mais claramente a manifestação dessa condição existencial. Ela viveu durante muito tempo no limiar do sentido destinado à sua vida, percorrendo-a em uma obsessiva luta para preservar as memórias do passado. Quando essa luta foi considerada perdida, quando as lembranças se apagaram, Tamina se deu conta de que havia passado para o outro lado da fronteira, o lado onde as coisas deixam de fazer sentido. E se sua vida não fazia mais sentido, restou-lhe apenas ir ao encontro da morte.

Também podemos encaixar nessa categoria o grupo “daqueles que perseguem a própria ação”, entusiastas que acreditavam em um comunismo democrático e descentralizado - como Clementis, Mirek, o artista surrealista e o próprio Milan Kundera -, e que ao perceberem que sua idealização lhes fugia do controle e se convertia em algo distinto, viram que tudo perdia o sentido. Então, ao perseguirem sua própria ação, despertaram a ira dos “guardiões do idílio” de tal forma que o seu destino se converteu em morte, prisão ou exílio. Novamente, podemos observar o elemento histórico agindo como desencadeador de reflexões existencialistas acerca da condição de vida das personagens e de seus dilemas interiores.

Neste sentido, também é possível observarmos ao longo desta última parte do romance alguns elementos que, embora secundários dentro do enredo, contribuem para sustentar a idéia de que, ao longo de seu romance, Kundera não faz a defesa nem do modo de vida comunista da Europa oriental e nem da vivência capitalista do ocidente, mas sim, ironiza ambos, apontando continuamente seus defeitos e deixando transparecer que, com base em um olhar mais profundo, é impossível realizar a defesa de qualquer um dos sistemas político-ideológicos em questão. Um dos momentos em que isso é perceptível ocorre na passagem em que é feita referência a alguns amigos de Jan que integravam o grupo “daqueles que perseguiram a própria ação” e se deram conta da real inutilidade de seu idealismo:

Jan tinha amigos que, como ele, haviam deixado a antiga pátria e que consagravam todo o seu tempo à luta por sua liberdade perdida. Já lhes acontecera a todos sentir que o elo que os unia a seu país não passava de uma ilusão e que era apenas uma persistência de hábito se eles ainda estavam prontos a morrer por alguma coisa que lhes era indiferente. (KUNDERA, 1994, p. 204)

Se por um lado a crença no ideal comunista é novamente posta em cheque, por outro a futilidade e a banalidade das discussões sustentadas no mundo ocidental também são novamente expostas, a exemplo do que já havia acontecido na terceira e na quarta parte do romance. O exemplo mais contundente desse ponto de vista está no trecho que se inicia com o autor mencionando que durante o verão “as praias do oeste da Europa se cobriam de mulheres que não usavam sutiã, e a população se dividia entre os partidários e os adversários dos seios nus”. A essa questão era atribuída tal importância que a família Clevis – composta por pai, mãe e filha de quatorze anos – assistia na TV um debate cujos participantes, “que representavam todas as correntes intelectuais da época, desenvolviam seus argumentos a favor ou contra o sutiã” (1994, p. 188).

O psicanalista defendia ardentemente os seios nus e falava da liberação dos costumes que nos liberta da onipotência dos fantasmas eróticos. O marxista, sem se pronunciar a respeito do sutiã (o partido comunista contava, entre seus membros, com puritanos e libertinos e não era de boa política jogar uns contra os outros), desviou habilmente o debate para o problema, mais fundamental, da moral hipócrita da sociedade burguesa, que foi condenada. O representante do pensamento cristão se sentiu obrigado a defender o sutiã, mas só o fez muito timidamente, pois também não escapava ao espírito onipresente da época; só encontrou a favor do sutiã um único argumento, a inocência das crianças, que, segundo ele, temos todo o dever de respeitar e proteger. Ele foi contestado por uma mulher enérgica que declarou ser preciso acabar desde a infância com o tabu hipócrita da nudez e recomendou aos pais que andassem nus em casa. (KUNDERA, 1994, p. 188)

O teor notadamente irônico desse excerto - que revela as facetas contraditórias e cômicas que perpassam os discursos das diferentes vertentes intelectuais – é ainda mais acentuado no prosseguimento da narrativa, onde a “filha extremista” do casal Clevis endossa o coro a favor da abolição do sutiã proferindo um discurso típico de uma militante feminista, fazendo com que os pais a aplaudissem com um sorriso (1994, p. 188). Cabe aqui a ressalva de que esse sorriso denotava um certo constrangimento, em função de eles concordarem com as idéias da filha, mas acharem também que tal discurso não ficava bem na boca de uma menina de quatorze anos. Entendemos que esse sorriso encontra paralelo com a reação de “compaixão constrangida” demonstrada pelos

colegas de classe para com os ridículos chifres de rinocerontes usados por Michèle e Gabrielle na apresentação mencionada na terceira parte do romance (1994, p. 71).

Tendo isso em vista, existe ainda uma última passagem que acreditamos ser importante mencionarmos antes de encerrar esta parte de nosso trabalho, pois acreditamos que ela sintetiza a visão do autor acerca deste ponto sobre o qual estamos enfocando a nossa análise. Nesta passagem, Jan havia ido visitar Passer, um velho amigo que estava lutando contra um câncer já em estado bastante avançado. Ao ver a condição física debilitada do amigo, Jan lembrou-se da antiga vitalidade que ele possuía, em especial no dia em que se conheceram, ocasião em que “Passer havia falado das grandes esperanças da humanidade e, falando, batia com o punho na mesa acima da qual brilhavam seus grandes olhos eternamente entusiasmados” (1994, p. 201). No dia da visita, tudo do qual Passer falava era das esperanças na recuperação de seu próprio corpo comprometido pela doença. Ele contou a Jan que os médicos haviam afirmado que, se ele conseguisse resistir ao pesado tratamento ao qual estava se submetendo por mais quinze dias, então suas chances de recuperação seriam realmente muito boas.

Dizendo isso a Jan, ele batia com o punho sobre a mesa e seus olhos brilhavam. O relato entusiasmado a respeito das esperanças do corpo era o eco melancólico do relato acerca das esperanças do gênero humano. E esses dois entusiasmos eram igualmente ilusórios, e os olhos brilhantes da Passer emprestavam a todos os dois uma luz igualmente mágica. (KUNDERA, 1994, p. 201)

Ao relacionarmos essa menção à desilusão acerca das esperanças do gênero humano com as já mencionadas referências à descrença relativa aos sistemas ideológicos que regem a vida nos dois lados da Europa habitados pelos seus personagens, acreditamos estar diante de indícios que nos reafirmam a possibilidade de enquadrar Kundera entre os autores que, segundo Hayden White, se debruçam sob a História abordando-a sob uma perspectiva primordialmente irônica. Evidentemente, o escritor tcheco é um romancista e não um historiador, mas a visão de mundo que transparece através de sua obra nos permite encontrar similaridades que sustentam o paralelo comparativo com as idéias propostas por White, uma vez que o teórico norteamericano ainda afirma que “a ironia pode ser utilizada taticamente para a defesa de posições ideológicas liberais ou conservadoras”, dependendo de estar o autor fazendo uso da ironia para expor um ponto de vista “contra formas sociais estabelecidas ou

contra reformadores ‘utópicos’ que procuram alterar o *status quo*” e que, em uma postura mais extrema, pode ser utilizada “para ridicularizar os ideais de seus opositores liberais ou conservadores”. Nos casos em que prevalece esta última concepção, White afirma que ela está relacionada à já mencionada “visão de mundo onde a ironia tende a dissolver toda a crença na possibilidade de ações políticas positivas” (1992, p. 52).

Tendo em vista esses apontamentos, julgamos estar reafirmada a noção de que Kundera é um autor que faz uso da ironia não apenas com fins literários, mas também mantém um ponto de vista irônico em relação à História, de tal forma que ao longo de seu romance ele aborda eventos e concepções político-ideológicas não somente para por em foco algumas possibilidades existências para seus personagens, mas inclusive para evidenciar a sua própria descrença nessas concepções político-ideológicas as quais ele faz questão de ridicularizar e apontar-lhes os defeitos de forma recorrente.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR-AUTOR

Além dos aspectos já abordados nos capítulos anteriores deste trabalho, acreditamos que para concluir nosso estudo se faz também necessária a análise de outro importante elemento de *O livro do riso e do esquecimento*, e que corresponde ao papel desempenhado pelo narrador-autor dentro da obra.

3.1 O AUTOR INTROMETIDO

Ao longo do tempo, os estudos envolvendo o narrador literário têm sido desenvolvidos por uma vasta gama de teóricos que tratam do tema com os mais diversos objetivos e sob variados enfoques de análise. Em nosso trabalho, priorizamos o desenvolvimento de uma abordagem que tem por base os preceitos teóricos expostos por Oscar Tacca em *As vozes do romance* (1983). Nessa obra, o autor realiza um estudo bastante profundo sobre o narrador ficcional, apresentando categorizações para os diversos tipos de narrador, explicando os diferentes graus com que ele se configura no texto e expondo uma série de exemplos para ilustrar suas considerações teóricas.

De forma mais específica, acreditamos ser relevante para a nossa análise a distinção apresentada por esse estudioso entre narrador e autor, bem como o papel atribuído a cada um no que tange à obra literária de uma maneira geral. Para Tacca:

Aquele que conta (aquele que traz a *informação* sobre a história que se narra) é sempre o *narrador*. A sua função é *informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a *quantidade* de informação. Qualquer pergunta, ainda que surja indistintamente no fio do relato, não corresponde, em rigor, ao narrador. Bem vistas as coisas, pode sempre atribuir-se ao *autor*, ao *personagem* ou ao *leitor*. (1983, p. 64, grifos reproduzidos conforme o texto original)

Partindo dessa distinção, Tacca afirma que pode haver diferentes graus de intromissão do autor em seu próprio texto literário. Explica que a exibição explícita do autor é uma prática que foi muito utilizada por romancistas dos séculos XVIII e XIX, mas que se tornou menos usual a partir de então. Também acrescenta que esse autor

intrometido é classificável de diferentes formas: pode ser **subjetivo**, caso emita juízos e comentários, ou **objetivo**, caso se abstenha de fazê-lo, ou ainda, de acordo com a proposta de Jean Rousset, pode ser **presente**, quando assume a palavra em meio ao relato, ou **ausente**, quando assim não procede.

Entre os autores que costumavam utilizar com certa freqüência a técnica de intrometer-se em suas narrativas, Tacca cita como exemplos Sterne, Diderot e Marivaux no século XVIII e Balzac no século XIX. Para ajudar o leitor a compreender melhor esse processo de intrusão autoral, o teórico apresenta explicações fundamentadas sobre excertos de algumas obras que toma como exemplo, conforme as transcrições a seguir:

Vejamos mais concretamente. No *Père Goriot* o narrador conta-nos: “O formoso português não se tinha atrevido a dizer uma palavra. Porquê?”. Este porquê?, atribuído ao narrador, torna-se retórico e gratuito. Não pode, com efeito, pertencer-lhe. A sua instância situa-se num plano superior, muito mais próxima da do *autor*. Se alguma dúvida nos restasse, a frase que imediatamente se lhe segue contribuiria para desvanecê-la: “Evidentemente que não há nada mais difícil do que notificar uma mulher de um ultimato semelhante”, nítida intrusão do autor. (TACCA, 1983, p. 64, grifos reproduzidos conforme o texto original)

Lemos em *Barrabás*: “Não conseguia compreender que se tratava de um preso, e que tinha sido condenado à morte exactamente como ele. Não compreendia nada. O assunto, provavelmente, não lhe interessava; mas, como é que se podia condenar assim? O Homem era inocente, sem dúvida”. É evidente que, nesse caso, o narrador conta assumindo o ponto de vista e a “consciência” do personagem. A pergunta é, pois, de *Barrabás*. (TACCA, 1983, p. 64-65, grifos reproduzidos conforme o texto original)

No amplo estudo realizado sobre o narrador, incluído no livro *A retórica da ficção*, Wayne Booth também aborda as intrusões autorais no texto literário, afirmando que elas podem ser muito sutis, se dar através de digressões explícitas ou mesmo por meio de técnicas mais elaboradas. Também explica que essas intrusões do autor no texto literário são abundantes na história da ficção e podem ser “deliciosas ou irritantes, dependendo do gênio do escritor, do gosto do leitor, das modas da altura ou do tipo de obra em que aparecem” (1980, p. 222). Embora deixe claro que prefere os romances onde a voz do autor não aparece explicitamente, Booth argumenta que nos casos em que a intrusão autoral não se constitui em rompantes independentes, mas sim em passos de continuidade na relação com o que está sendo narrado, então tal recurso se faz digno de mérito. Para o teórico, alguns grandes autores conseguiram um “profundo efeito”

chamando a atenção “para as suas obras como literatura e para si próprios como artistas” (1980, p. 224).

Até esse momento, procuramos trazer a baila alguns preceitos teóricos acerca das intrusões autorais nos textos literários pelo fato de acreditarmos que eles são importantes para facilitar a identificação e compreensão dessa técnica ao longo de *O livro do riso e do esquecimento*, uma vez que nesta obra Kundera a utiliza de forma recorrente.

Conforme já mencionamos nos capítulos anteriores de nosso trabalho, *O livro do riso e do esquecimento* mescla, ao longo de sua extensão, narrativa romanesca com passagens ensaísticas e autobiográficas. Tratando mais especificamente da narrativa romanesca e tendo por base as explicações expostas por Tacca, observamos que é possível identificar sem maiores dificuldades uma grande quantidade de passagens em que a voz do autor se faz presente de forma bastante clara, conforme ilustra os excertos que transcrevemos a seguir:

Ele logo quis pisar no acelerador para escapar dessa lembrança. Mas dessa vez não vou me deixar enganar, e chamo essa lembrança para detê-la um instante. Portanto, repito: na janela, entre as begônias, está o rosto de Zdena com um nariz gigantesco e Mirek sente um imenso amor.

É possível?

É. E por que não? Um rapaz fraco não pode sentir um amor verdadeiro por uma moça feia? (KUNDERA, 1994, p. 24)

Aquele que escreve livros é tudo (um universo único para si mesmo e para todos os outros) ou nada. E porque nunca será dado a ninguém ser tudo, nós todos que escrevemos livros não somos nada. Somos desconhecidos, ciumentos, azedos, e desejamos a morte do outro. Nisso somos todos iguais: Banaka, Bibi, eu e Goethe. (KUNDERA, 1994, p. 101)

Entendo as censuras que Tamina faz a si mesma. Eu também me censurei quando papai morreu. Não podia me perdoar por ter-lhe feito tão poucas perguntas, por saber tão pouca coisa a seu respeito, por ter-me permitido ficar sem ele. (KUNDERA, 1994, p. 155)

Do mesmo modo que a invasão dos melros acontece no reverso da história européia, meu relato se desenrola no reverso da vida de Jan. Eu o componho a partir de acontecimentos isolados aos quais sem dúvida Jan não concedeu uma atenção especial, pois a parte da frente de sua vida estava então ocupada por outros acontecimentos e outras preocupações: a oferta de um novo posto na América, uma atividade profissional febril e os preparativos para a viagem. (KUNDERA, 1994, p. 193)

Com base na análise desses exemplos e valendo-nos das classificações mencionadas por Tacca, podemos enquadrar a postura de Kundera em *O livro do riso e do esquecimento* como sendo a de um autor intrometido **presente** e **subjetivo**, pois assume a palavra em meio ao relato e emite juízos e comentários.

Observamos também que as intrusões realizadas pelo autor tcheco ao longo de sua obra correspondem à modalidade que Booth (1980) julga como adequada, ou seja, ocorrem não de forma gratuita e independente, mas sim para adicionar informações e aprofundar a abordagem de elementos que estão sendo desenvolvidos ao longo da narrativa. Isso fica evidente sobretudo no segundo e no terceiro excertos transcritos acima, onde o autor adiciona à narrativa opiniões e exemplos pessoais identificáveis em sua biografia para justificar atitudes e pensamentos de seus próprios personagens, e também no quarto excerto, onde ele explica e exemplifica a composição do personagem Jan.

Uma vez devidamente identificada essa postura intromissiva por parte do autor na obra literária que se constitui no nosso objeto de estudo, julgamos pertinente retomar algumas idéias de Duarte (2006) para embasar a constatação de que tais intromissões autorais também podem ser entendidas como elementos ligados a manifestação da ironia.

Em *Ironia e humor na literatura*, Duarte explica que “a objetividade, ‘indiferença’ e liberdade do autor arredo, altivo e divino” que se faz onipresente em meio a sua própria obra, é uma característica marcante do período do romantismo, mas já vinha sendo empregada em maior ou menor grau por autores como Aristófanes, Petrarca, Cervantes, Goethe e Shakespere, entre outros, além de ser observável também em alguns textos de autores posteriores, como Flaubert, Joyce, Thomas Mann e Machado de Assis (2006, p. 40). Para a autora, essa postura por parte do escritor em relação ao seu próprio texto se configura em uma manifestação da ironia romântica, que merece destaque na medida em que:

Amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus

artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer(-se), numa fala-sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto. (DUARTE, 2006, p. 40)

Para exemplificar os preceitos teóricos por ela expostos, a autora cita a obra *O que fazem mulheres*, de Camilo Castelo Branco e menciona que neste livro o escritor português dá vazão a constantes intromissões autorais, chegando mesmo a discorrer sobre “o poder e a autonomia” do autor-narrador, além de discutir os fatos narrados e a forma de contá-los, bem como nomes, características e atitudes de personagem, e até mesmo o seu “caráter real ou ficcional” (2006, p. 41).

Tendo em vista esses apontamentos e retomando o que já foi abordado a cerca das intrusões autorais em *O livro do riso e do esquecimento*, observamos que, em sua obra, Kundera procede de forma muito semelhante a Camilo Castelo Branco, o que nos habilita a propor que a ironia evidente na estrutura do romance do escritor português está presente de forma similar no romance do autor tcheco. Para exemplificar um desses momentos onde Kundera discorre sobre a concepção de determinados aspectos de seu próprio romance – como a escolha do nome “Tamina” para a sua protagonista – transcrever a seguir um excerto que julgamos bastante elucidativo:

Calculei que, a cada segundo, dois ou três novos personagens fictícios recebem aqui embaixo o batismo. É por isso que hesito sempre em juntar-me a essa numerosa multidão de Joões Batistas. Mas o que fazer? É necessário que eu dê um nome a meus personagens. Dessa vez, para mostrar claramente que minha heroína é minha e só pertence a mim (estou mais preso a ela do que a qualquer outra), vou chamá-la por um nome que nenhuma mulher jamais teve: Tamina. (KUNDERA, 1994, p. 77)

Ainda de acordo com Duarte, essa construção narrativa calcada na ironia - onde o autor revela os artifícios de seu texto – pode ser entendida como “uma forma de buscar a compreensão reflexiva do leitor” e assim “valorizando-o como um outro capaz de posicionar-se criticamente diante da realidade” (2006, p. 39).

Ademais essa perspectiva de valorização e instigação do leitor, Duarte defende também a idéia proposta por Friedrich Schlegel de que a narrativa cuja estrutura é perpassada pela ironia corresponde ao entendimento por parte do autor de que “é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela

incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação”, de forma que apenas “resta ao artista incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo” (2006, p. 41).

Dessa forma, entendemos então que as intromissões autorais desenvolvidas conforme as explanações aqui apresentadas se configuram não apenas em um exercício estilístico com fins estéticos, mas também representam, em última instância, uma visão de mundo. No caso específico de *O livro do riso e do esquecimento*, acreditamos que esse entendimento de que a própria organização estrutural da narrativa contribui para evidenciar a visão de mundo do autor se constitui em um elemento que precisa ser analisado em maior profundidade. Para tanto, destinaremos especial atenção às passagens ensaísticas e autobiográficas que, conforme já mencionamos nos capítulos anteriores deste trabalho, entrecortam de maneira bastante significativa a narrativa romanesca da obra.

3.2 AUTOBIOGRAFIA E VISÃO DE MUNDO

Na supracitada entrevista concedida por Milan Kundera a Christian Salmon, o autor afirma que um dos elementos constituintes de *O livro do riso e do esquecimento* é a “narrativa autobiográfica” (In: MAFFEI, 1988, p. 321). Contudo, em uma obra tão intrínseca e complexa como essa que se constitui no foco de nosso estudo, onde o autor intromete-se frequentemente na narrativa romanesca e a intercala com digressões ensaísticas, ocorre-nos o questionamento: de que forma devemos olhar para esses elementos autobiográficos? Primeiramente, acreditamos que se faz necessária a exposição de alguns aspectos teóricos acerca desse tema.

Para Philippe Lejeune, a definição de autobiografia consiste em um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando a sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade” (1994, p. 50). Além desta definição, o teórico ainda afirma que existem alguns elementos fundamentais que devem ser observados para diferenciar a autobiografia de outros gêneros textuais com os quais guarda semelhanças, como as memórias, o diário, o romance pessoal e a biografia. Esses elementos podem ser sintetizados da seguinte

forma: a biografia deve ser fundamentalmente uma narração; a perspectiva dessa narrativa deve ser retrospectiva, embora não se exclua a possibilidade de se desenvolver passagens auto-descritivas, citações de situações ou fatos contemporâneos à época da escrita e construções temporais mais complexas; o tema deve priorizar a vida pessoal, embora considerações e abordagens sobre a história social e política também possam se fazer presentes.

Lejeune ainda explica que, embora os elementos mencionados acima denotem uma certa flexibilidade, existem outros dois itens que são indispensáveis, e sem os quais um texto não pode vir a ser considerado autobiográfico. Em primeiro lugar, o autor deve ser identificado como uma pessoa real e assumir o papel de narrador no desenvolvimento da narrativa. Em segundo lugar, essa narrativa deve ter o autor-narrador como personagem central.

Tendo isso em vista, a dúvida que ainda perdura, e que se constitui em um elemento que também é abordado por Lejeune, diz respeito à veracidade dos relatos autobiográficos. Para o teórico francês, nesse tipo de texto é essencial que exista uma relação de confiança recíproca entre autor e leitor, e tal relação é estabelecida por um processo que ele denomina de **pacto autobiográfico**. Esse pacto é firmado em um primeiro momento através da garantia que o autor dá ao leitor de que é realmente ele quem assume a função de narrador ao longo do texto.

Segundo Lejeune, essa garantia pode ser dada de duas formas: implícita ou assumidamente. O autor pode revelar ao leitor que está desempenhando o papel de narrador implicitamente quando confere à sua obra (ou parte dela) títulos como “História da minha vida, autobiografia, etc”, ou então quando redige uma seção inicial em seu texto assegurando ao leitor que o “eu” presente na narrativa não se refere a um narrador fictício, mas ao próprio autor, mesmo que o seu nome não seja mencionado diretamente (1994, p. 65). A forma com que o autor se revela no desempenho do papel de narrador assumidamente é caracterizada quando o nome do personagem-narrador é mencionado abertamente ao longo do texto, e esse nome coincide com o do autor da obra. Para Lejeune, a identidade do autor-narrador-personagem precisa ser necessariamente estabelecida por um desses meios, embora muitas vezes o seja por ambos.

Uma vez estabelecidos os critérios para a verificação da identidade do autor-narrador, Lejeune se propõe a abordar alguns aspectos referentes à possibilidade de verificação da veracidade do conteúdo existente no relato autobiográfico. Para sustentar suas idéias, o autor propõe a existência de um **pacto referencial** que, implícita ou explicitamente, é correlacionado ao já mencionado pacto autobiográfico. Essa proposta de Lejeune advém do entendimento de que a biografia e a autobiografia são textos “referenciais”, e que, assim como o discurso científico e histórico, pretendem abordar “uma realidade exterior ao texto” e, portanto sujeita a verificação (1994, p. 76). Dessa forma, o pacto referencial firmado entre o autobiógrafo e o leitor é semelhante ao que é firmado pelo historiador, pelo geógrafo ou pelo redator de um artigo científico com seus respectivos leitores, no sentido de que não se propõe a ser meramente verossímil ou parcialmente similar ao real, mas sim inteiramente comprometido com a realidade.

Lejeune reconhece que independentemente do comprometimento do autor com o leitor, no caso da autobiografia, é mais difícil verificar a veracidade do conteúdo narrado, pois, segundo ele, o que torna essa modalidade textual mais interessante é justamente o fato de ela conter informações que “somente o autor pode nos dizer” (1994, p. 77). Contudo, o teórico chama a atenção para o fato de que na grande maioria dos casos, o autor que se aventura pelos caminhos da autobiografia é uma figura pública (em virtude da sua trajetória como escritor, ou em função de quaisquer outras atividades), de forma que tende a não ser difícil para os leitores reunir informações adicionais sobre a vida do autor e confrontá-las com o texto autobiográfico. Dessa forma, seria possível obter-se indícios que contribuiriam, ainda que de maneira parcial, para a verificação de alguns aspectos referentes à vida do autor, notadamente os de maior repercussão.

Por fim, Lejeune, reconhece que todas as autobiografias estão sujeitas a possuir pequenas omissões, distorções de fatos, exageros e erros que, de maneira geral, não tendem a comprometer o conjunto da obra. Por outro lado, o teórico francês afirma que são raros os casos em que uma autobiografia é publicada contendo “uma história descaradamente inventada e sem relação de exatidão com a totalidade da vida” do autor, e que, nessas circunstâncias, o caráter referencial do texto tende a fazer com que a veracidade das informações relatadas sejam facilmente postas em questão e mesmo

desmascaradas através da investigação da trajetória de vida tanto pessoal quanto profissional do autor (1994, p. 81).

Tendo em vista essas considerações teóricas, acreditamos que não restam dúvidas em relação ao entendimento de que Kundera foi preciso ao afirmar que algumas seções de *O livro do riso e do esquecimento* são constituídas de narrativas autobiográficas. Essas seções, que estão distribuídas ao longo das sete partes da obra, trazem relatos de Kundera referentes ao seu envolvimento com o comunismo, as dificuldades e perseguições com as quais teve que conviver após a invasão russa da Tchecoslováquia, sua fuga para a França e a relação que ele mantinha com o pai, principalmente na época em que este se encontrava em estado terminal de uma doença degenerativa.

Se tomarmos por base o pacto autobiográfico proposto por Lejeune, podemos constatar que ele é firmado entre o autor e o leitor de forma assumida, pois o nome do personagem-narrador é mencionado abertamente em alguns momentos do texto, e esse nome coincide com o do escritor que redigiu a obra. A título de exemplo, transcrevemos os excertos a seguir:

Em outros tempos, recebera de amigos parisienses todos os trabalhos de astrologia de André Barbault, cujo nome é orgulhosamente acompanhado do título de *Presidente do Centro Internacional de Astrologia*, e mudando minha letra, escrevi a tinta na primeira página: “*A Milan Kundera, com admiração, André Barbault*”. Deixei os livros e a dedicatória discretamente colocados em cima de uma mesa e expliquei a meus clientes de Praga que eu tinha sido assistente do ilustre Barbault em Paris, durante muitos meses. (KUNDERA, 1994, p. 59, grifos reproduzidos conforme o texto original)

Fora nesse momento que eles tinham lhe perguntado: “Cara senhorita R., quem afinal escreve os artigos de astrologia para a sua revista?”. Ela enrubescera e tentara falar num físico célebre cujo nome não podia revelar. Eles lhe perguntaram: “A senhorita conhece o senhor Kundera?”. Ela disse que *me* conhecia. (KUNDERA, 1994, p. 69, grifo nosso)

Uma vez aceita a idéia de que é o próprio Milan Kundera quem assume o papel de narrador ao abordar determinados momentos de sua vida, o que ainda dá margem para contestações é a veracidade dos acontecimentos por ele narrados. Contudo, ainda tendo por base as idéias propostas por Lejeune, levamos em conta o fato de que o autor tcheco tem sua obra mundialmente conhecida, da mesma forma que muitas informações referentes à sua trajetória de vida são de conhecimento público. Embora não seja

possível entrar em minúcias, verificamos que acontecimentos relatados pelo autor, como o seu envolvimento com o comunismo, as dificuldades e perseguições com as quais teve que conviver após a invasão russa da Tchecoslováquia e sua fuga para a França, podem ser facilmente confirmadas por fontes externas, como, por exemplo, os já mencionados textos de Jan Culík (2001) e John Updike (1991), que utilizamos como referências para a elaboração do primeiro capítulo de nosso trabalho.

Tendo em vista as observações expostas acima, acreditamos que algumas importantes considerações podem ser feitas. A primeira delas está relacionada com a idéia defendida por Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira (1998) de que, além de uma manifestação artística, a literatura se configura em um meio de apreensão de determinados elementos culturais de uma época e/ou de uma sociedade, bem como uma possibilidade interpretativa de uma visão de mundo, constituindo-se assim em uma possível fonte de pesquisa historiográfica. Se aceitamos a veracidade das passagens autobiográficas relatadas por Kundera ao longo de sua obra, podemos então encarar *O livro do riso e do esquecimento* como um trabalho que transcende os limites da arte literária e adquire importância também do ponto de vista da História, pois traz significativas informações sobre a realidade de um período obscuro da Tchecoslováquia e que podem, por associação, servir de paralelo comparativo para a análise de determinados aspectos dos panoramas político-sociais de outros países submetidos a regimes de governo similares.

Em segundo lugar, a constatação de que, além de se intrometer recorrentemente na narrativa romanesca, Kundera ainda assume a palavra em meio à obra abordando assuntos relacionados à sua vida pessoal, parece-nos funcionar como uma forte evidência capaz de sustentar uma idéia proposta no capítulo anterior de nosso trabalho, e que consiste na crença de que, mais do que criar possibilidades existenciais para seus personagens, o autor aborda temáticas de cunho histórico e político-social para evidenciar seu ponto de vista irônico em relação à História e a sua própria descrença nessas concepções político-ideológicas, as quais faz questão de ridicularizar e apontar-lhes os defeitos de forma recorrente.

Ainda buscando evidências que sustentem nosso ponto de vista, entendemos ser pertinente abordar algumas explicações realizadas por Milan Kundera em seus livros

voltados à teoria literária, onde ele menciona suas próprias obras como exemplos para ilustrar suas idéias.

Em *A arte do romance*, há um ensaio - que se constitui em uma derivação da supracitada entrevista concedida por Milan Kundera a Christian Salmon – onde o escritor tcheco admite apreciar a técnica de intrometer-se em meio à narrativa de suas obras, e cita como exemplos *O livro do riso e do esquecimento* e *A insustentável leveza do ser*, afirmando: “Gosto de intervir de vez em quando diretamente, como autor, como eu mesmo” (1988, p. 74). Em meio a essas intromissões autorais, Kundera assume que em grande parte elas estão relacionadas à História e, tendo isso em vista, faz algumas considerações que julgamos de significativa importância para o nosso trabalho.

No entendimento do autor, os eventos e circunstâncias históricas abordadas em seus romances não aparecem como mero pano de fundo para o desenvolvimento dos enredos e tampouco com quaisquer outras pretensões não-literárias. Para que seja abordada em uma de suas obras, Kundera afirma que “não apenas a circunstância histórica deve criar uma nova situação existencial para um personagem do romance, mas a História deve em si mesma ser compreendida e analisada como situação existencial” (1988, p. 38). Para exemplificar essa afirmativa, o autor menciona a sua abordagem da Primavera de Praga em *O livro do riso e do esquecimento*, afirmando que ela:

Não é descrita em sua dimensão político-histórico-social mas como uma das situações existenciais fundamentais: o homem (uma geração de homens) age (faz uma revolução) mas seu ato lhe escapa, não lhe obedece mais (a revolução reprime, assassina, destrói), ele faz tudo para retomar e domar este ato desobediente (a geração funda um movimento oposicionista, reformador) mas em vão. Não se pode nunca retomar o ato que uma vez nos escapou. (1988, p. 39)

Muitos anos depois, ao publicar um novo livro com ensaios sobre teoria literária intitulado *A cortina*, Kundera voltou a defender esse mesmo ponto de vista em relação à abordagem de eventos históricos em seus romances, declarando que, em seu entendimento:

A história, com seus movimentos, guerras, revoluções e contra-revoluções, humilhações nacionais, não interessa por si mesma ao romancista, como se fosse um objeto a ser pintado, denunciado, interpretado; o romancista não é

um valete dos historiadores; se a história o fascina, é porque ela é como um projetor que gira em torno da existência humana e lança uma luz sobre ela, sobre suas possibilidades inesperadas, que em tempos tranquilos, quando a história fica imóvel, não se realizam, permanecem invisíveis e desconhecidas. (2006, p. 67)

Nesse mesmo livro, há ainda um ensaio denominado “O esquecimento que apaga, a memória que transforma”, onde o autor leva adiante as suas reflexões sobre a História e expõe algumas problemáticas que permeiam a sua reflexão acerca dessa área do conhecimento. Kundera usa um exemplo pessoal para trazer à baila a idéia de que o ser humano é separado do seu passado por duas forças “que entram em ação imediatamente e cooperam entre si: a força do esquecimento (que apaga) e a força da memória (que transforma)”. Para o autor, a ação dessas forças em nossas vidas é algo evidente, mas ao mesmo tempo difícil de admitir, pois quando refletimos sobre isso com profundidade, “em que se transformam os testemunhos sobre os quais se baseiam a historiografia, em que se transformam nossas certezas sobre o passado, em que se transforma a própria história, a qual nos referimos todos os dias, com credulidade, candidamente, espontaneamente?” (2006, p. 138). Kundera conclui sua reflexão chamando a atenção para o fato de que “atrás da fronteira do incontestável (não há dúvida de que Napoleão perdeu a batalha de Waterloo)” encontra-se uma amplitude infinita de variações “do aproximativo, do inventado, do deformado, do simplificado, do exagerado, do mal-entendido”, enfim, uma vasta gama de possibilidades permeadas de “não-verdades que copulam, se multiplicam como ratos e se immortalizam” (2006, p. 138-139).

Além de levantar esses questionamentos acerca das reais possibilidades de crermos na veracidade dos relatos historiográficos e, em última instância, na veracidade de qualquer relato – em uma postura que mais uma vez se mostra afinada com a já abordada concepção irônica de descrença a tudo que se propõe como verdades absolutas – Kundera também desenvolve em *A cortina* uma crítica à visão maniqueísta que a história política adotou como majoritária em suas interpretações desenvolvidas a partir da Segunda Guerra Mundial. Para embasar sua explanação, o autor menciona as reflexões elaboradas por Hegel a partir de uma interpretação de *Antígona*, onde:

Dois antagonistas se enfrentam, cada um inseparavelmente ligado a uma verdade que é parcial, relativa, mas que, se a considerarmos em si mesma, é inteiramente justificada. Cada um está disposto a sacrificar a vida por ela,

mas não pode fazê-la triunfar senão pela ruína total do adversário. Assim, ambos são ao mesmo tempo justos e culpados. (2006, p. 103)

Para Kundera, o entendimento dessa reflexão proposta por Hegel passa pela aceitação do caráter trágico que acompanha a condição humana, mas que, em relação aos relatos historiográficos, acabou sendo ao longo do tempo substituído por uma “interpretação ingênua do combate entre o bem e o mal” no que se refere aos “grandes conflitos humanos” (2006, p. 103).

3.3 FECHANDO O CICLO

Com base nos apontamentos elencados ao longo da seção anterior, acreditamos ter apresentado argumentos em número suficiente para sustentar o ponto de vista que aqui retomamos de forma sintética. Partindo das afirmações realizadas pelo próprio Milan Kundera em seus livros de teoria literária, e sobretudo na ampla análise de *O livro do riso e do esquecimento* desenvolvida no capítulo anterior de nosso trabalho, entendemos que, na visão do autor tcheco, a História é pouco confiável no que se refere à veracidade de seus registros e abordagens, além de possuir uma realçada faceta maniqueísta e parcial em suas interpretações. Buscando contrapor esses elementos aos quais critica, Kundera aborda ao longo de sua obra eventos e contextos históricos através do prisma da ironia, enfatizando a exposição das falhas das concepções político-ideológicas que se propõem como verdades absolutas – notadamente o comunismo e o capitalismo -, e evidenciando o absurdo das posturas radicais daqueles que se embrenham pela defesa destas concepções, através de uma atitude que ainda põe em foco a ingenuidade das interpretações maniqueístas, uma vez que, para o autor, é impossível se afirmar que uma das visões antagônicas seja comprovadamente melhor do que a outra.

Tendo isso em vista, observamos que, inicialmente, as situações históricas abordadas por Kundera ao longo de *O livro do riso e do esquecimento* – onde se destacam a Primavera de Praga e a invasão russa na Tchecoslováquia em 1968 – têm como principal objetivo por em evidência possibilidades existenciais para o desenvolvimento das personagens da narrativa romanesca. Contudo, através de uma

análise mais profunda, entendemos que tais elementos históricos sustentam o desenvolvimento não apenas dos personagens, mas também dos temas-chave que se constituem no cerne do romance.

Acreditamos que essa constatação seja de importância considerável, pois justifica inclusive a existência das seções autobiográficas que entrecortam a narrativa romanesca. Basta uma observação atenta para que seja possível percebermos que em todas as passagens onde o autor introduz relatos de sua própria vida há uma conexão mais ou menos direta com os temas-chaves que estão sendo desenvolvidos. A título de exemplos, podemos citar o momento em que Kundera relata que foi demitido de seu emprego e teve seus livros proibidos, em uma referência ao tema do esquecimento, ou, mais especificamente, ao esforço *pelo* esquecimento, uma vez que o governo comunista estava tentando apagar a lembrança de seus opositores; na passagem em que ele relata que estava andando pelas ruas de Praga em um dia de festa e observou os jovens entusiastas comunistas dançando em roda, estava estabelecendo uma relação ilustrativa com o tema dos anjos; quando aborda os últimos momentos ao lado do pai - que sofria de uma doença degenerativa que tinha como um dos sintomas o esquecimento das palavras - estava estabelecendo um novo paralelo com tema do esquecimento, ou, de forma mais específica, estava explorando a outra faceta do tema, que correspondia à luta *contra* o esquecimento, e assim sucessivamente.

Tendo isso em vista, acreditamos que essa constatação nos leva ainda à compreensão de que, embora os leitores possam tomar as passagens autobiográficas da obra como sendo relatos relevantes para análise do ponto de vista histórico - conforme propomos na seção anterior deste capítulo -, este não foi, em primeira instância, o objetivo de Kundera ao introduzir tais passagens em seu romance, pois se assim o fosse, haveria uma contradição com a postura irônica e repleta de ressalvas que notadamente o autor mantém perante a História.

Conforme relata na supracitada entrevista concedida a Christian Salmon, o objetivo do autor ao mesclar no interior de um mesmo romance passagens autobiográficas e ensaísticas entrecortando a narrativa romanesca era compor uma obra explorando uma técnica definida por ele como “contraponto novelístico” e que consiste na abordagem de vários elementos de forma igualitária, assegurando assim “a

indivisibilidade do todo”. Partindo desse princípio, Kundera afirma ainda que ficou tão satisfeito com o resultado obtido com essa mescla de elementos em *O livro do riso e do esquecimento* que chegou mesmo a se sentir “terrivelmente orgulhoso”, pois “tinha certeza de que havia descoberto a chave para compor uma narrativa de uma nova maneira (In: MAFFEI, 1988, p. 320-321). Ou seja, mesmo no que se refere às passagens autobiográficas, a motivação do autor em utilizá-las estava voltada primordialmente para uma questão de estética literária.

Com base nessas considerações, acreditamos ser pertinente fazermos coro a Lejeune, quando este afirma que, apesar de possíveis dúvidas quanto à fidelidade do conteúdo relatado, independentemente de eventuais lacunas que permaneçam em aberto, e indiferentemente do valor que atribuamos aos relatos autobiográficos, sempre permanecerá a possibilidade de se olhar para as obras que fazem uso desse tipo de recurso e encará-las essencialmente como literatura, pois assim seu valor permanecerá inabalado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas análises desenvolvidas ao longo deste trabalho, acreditamos que o nosso estudo possibilita a formulação de algumas conclusões que já foram mencionadas no transcorrer dos capítulos anteriores, mas que julgamos pertinente retomar de forma sintética nesta última seção.

A primeira destas conclusões está atrelada ao entendimento de que *O livro do riso e do esquecimento* é uma obra rica e complexa, que tem como uma de suas principais características o fato de ser profundamente perpassada pela ironia ao longo de toda a sua extensão. Não obstante, a presença da ironia pode ser observada sob diversas perspectivas.

Conforme evidenciamos nas primeiras seções do segundo capítulo deste trabalho, a ironia pode ser observada primeiramente como um elemento presente nos enredos da narrativa romanesca. Através de situações diversificadas, mas unidas por certos temas em comum – onde o **esquecimento** é o mais recorrente -, o autor faz uso constante da ironia para por em foco uma possibilidade de entendimento da vida sob uma perspectiva paradoxal, em que predominam as ambigüidades, as contradições e a impossibilidade de uma apreensão e compreensão plenas da realidade. Esta visão está relacionada com o entendimento de que a natureza humana é irrevogavelmente incompleta e imperfeita, estando assim os indivíduos constantemente sujeitos a equívocos, interpretações distorcidas da realidade e, conseqüentemente, predispostos a se verem diante de dificultosos dilemas existenciais.

Ainda no que se refere à narrativa romanesca, verificamos que essa concepção de ironia não é a única presente no romance de Milan Kundera. Também é recorrente o uso da ironia verbal por parte do autor e, conforme esclarecemos, ele a usa como forma de questionar e mesmo ridicularizar determinadas crenças e atitudes, além de almejar, em certos momentos, a produção de um efeito cômico, em outra possibilidade apontada

por diversos teóricos por nós consultados como sendo muito comum, e que corresponde ao paralelo entre ironia e humor.

Constatamos também que os elementos de natureza histórica são frequentemente utilizados por Milan Kundera em meio a relações mais ou menos diretas com as duas possibilidades de exploração da ironia acima mencionadas. De forma mais específica, procuramos evidenciar que a utilização de eventos históricos como a Primavera de Praga, a invasão russa na Tchecoslováquia em 1968 e outras circunstâncias atreladas a esses eventos (como a fuga em massa de cidadãos tchecos para países da Europa ocidental) não foram arquitetadas pelo autor com fins gratuitos ou com a intenção de dar cabo de um romance histórico, mas sim como sustentáculo e possibilidade para a manifestação de possibilidades existências de suas personagens que são, em última instância, permeadas pela ironia.

Seguindo adiante com esse foco de análise, acreditamos ter identificado indícios suficientes para sustentar uma idéia que julgamos fundamental no que tange a *O livro do riso e do esquecimento*: ao longo de sua obra, Kundera procura evidenciar as imperfeições tanto da vida em meio ao comunismo quanto em meio ao capitalismo. O autor parece consciente da impossibilidade de comprovar que uma dessas ideologias é superior a outra e, dessa forma, ironiza ambas ao expor as falhas não apenas dos sistemas ideológicos em si, mas também dos próprios indivíduos que coexistem em cada um dos contextos.

Além dessas modalidades mencionadas, também apontamos em nosso estudo a possibilidade de se identificar a presença da ironia na própria estrutura do romance de Milan Kundera. Conforme expomos no terceiro capítulo de nosso trabalho, *O livro do riso e do esquecimento* – que é composto por narrativa romanesca entrecortada por passagens ensaísticas e autobiográficas – possui a particularidade de contar com um autor-narrador que, de acordo com a classificação proposta por Tacca (1983), é **presente** e **subjeto**, pois assume a palavra em meio ao relato e emite juízos e comentários. Para Duarte essa postura por parte do autor em relação ao seu próprio texto se configura em uma manifestação da ironia romântica, que merece destaque na medida em que:

Amplia e torna mais complexo o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-lhe uma auto-ironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer(-se), numa fala-sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto. (DUARTE, 2006, p. 40)

Partindo dessas observações, destacamos ainda que essa organização estrutural vai além de um mero exercício estilístico, uma vez que a mesma autora defende também a idéia proposta por Friedrich Schlegel de que a narrativa cuja estrutura é perpassada pela ironia corresponde ao entendimento por parte do escritor de que “é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação”, de forma que apenas “resta ao artista incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo” (2006, p. 41).

Outro ponto ao qual destinamos significativa atenção em nossa pesquisa diz respeito às passagens autobiográficas. Partindo da análise embasada nos preceitos de Philippe Lejeune (1994) e buscando suporte nas considerações feitas pelo próprio Milan Kundera em seus livros de ensaios sobre teoria literária – como *A arte do romance* e *A cortina* – defendemos a idéia de que estas passagens autobiográficas podem ser tomadas como legítimos indícios que deixam transparecer as opiniões e a visão de mundo do autor no que se refere aos assuntos por ele abordados. Para tanto, ainda corrobora o levantamento que realizamos no primeiro capítulo deste trabalho acerca da trajetória pessoal e profissional de Kundera e do contexto político-social da Tchecoslováquia do período, uma vez que, de maneira geral, as informações obtidas em obras de diversos historiadores e sociólogos por nós consultadas batem com aquilo que é relatado pelo escritor tcheco ao longo de seu romance.

Tendo isso em vista, acreditamos ter conseguido evidenciar mais um importante elemento capaz de contribuir para sustentar o entendimento de que, além de criar possibilidades existências para seus personagens, o autor aborda temáticas de cunho histórico e político-social na narrativa romanesca de seu romance e também nas passagens autobiográficas para por em foco seu ponto de vista irônico em relação à

História e a sua própria descrença nessas concepções político-ideológicas, as quais faz questão de ridicularizar e apontar-lhes os defeitos de forma recorrente.

Por fim, defendemos ainda a idéia de que, embora os leitores possam tomar as passagens autobiográficas da obra como sendo relatos relevantes para análise do panorama político-social do período relatado através do ponto de vista histórico, este não foi, inicialmente, o objetivo de Kundera ao fazer uso de tais passagens em seu romance, pois se assim o fosse, haveria uma contradição com a postura irônica e repleta de ressalvas mantida pelo autor em relação à História.

Com relação a isso, o próprio autor relata na supracitada entrevista concedida a Christian Salmon, que o objetivo ao mesclar no interior do seu romance narrativa romanesca, passagens autobiográficas e ensaísticas era compor uma obra explorando uma técnica definida por ele como “contraponto novelístico” e que consiste na abordagem de vários elementos de forma igualitária, assegurando assim “a indivisibilidade do todo” (In: MAFFEI, 1988, p. 320-321). Ou seja, mesmo no que se refere às passagens autobiográficas, a motivação do autor em utilizá-las estava voltada primordialmente para uma questão de estética literária.

Levando em consideração essas observações, concluímos que, independentemente da importância que se atribua às opiniões de cunho político-social e ideológico expressas por Kundera ao longo do romance, indiferentemente a possíveis dúvidas que eventualmente possam permanecer em relação à veracidade de asserções feitas nas passagens autobiográficas, ainda assim sempre permanecerá a possibilidade de se apreciar *O livro do riso e do esquecimento* como uma obra de valor estritamente literário, uma vez que, em última instância, essa foi a intenção primordial do autor ao concebê-la.

REFERÊNCIAS

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução Maria Tereza Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BROUÉ, Pierre. *A primavera dos povos começa em Praga*. São Paulo: Kairós, 1979.

CHALHOUB, Sidney, PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.). *A história contada: Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CULÍLK, Jan. Milan Kundera. In: SERAFIN, Steven (org.). *Twentieth-Century Eastern European Writers - Dictionary of Literary Biography*. London: The Gale Group, vol. 232, third series, 2001. p. 208-226.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

ELEY, Geoff. *Forjando a democracia: a história da esquerda na Europa 1950-2000*. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

FERNANDES, Luis. *O enigma do socialismo real: um balanço crítico das principais teorias marxistas e ocidentais*. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOLDFEDER, Sônia. *A primavera de praga*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. 3ª edição. Bragança Paulista: São Francisco, 2006.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro, 1988.

_____. *A cortina*. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O livro do riso e do esquecimento*. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Circulo do Livro, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SALMON, Christian. Milan Kundera. In: MAFFEI, Marcos (Org.). *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Krishna de Almeida. *Por uma poética da “ambivalência”*: leitura da obra *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera. 2008. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. 2ª edição. Coimbra: Almeida, 1983.

TIGRID, Pavel. *A Primavera de Praga*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1968.

UPDIKE, John. *Bem perto da costa*. Tradução Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de França Neto. São Paulo: EDUSP, 2001.